

**PARA O TEATRO
AMADOR**

JOÃO LUIZ LACERDA

Copyright 2000 João Luiz Lacerda

Título Original: Para o teatro amador

Editor: Tomaz Adour

Editoração Eletrônica: Fabiano Skinner de Lourenço e
Luciana Pacheco

Revisão: Patrícia Simões Carneiro

Papel Virtual Editora

Av. das Américas, 3120 - Bloco 5 - 201

Barra - Rio de Janeiro - RJ

CEP: 22640-102

Tel.: (21) 2431-7776 Ramais: 6377/6378 (fax)

Endereço Eletrônico: www.papelvirtual.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Lacerda, João Luiz
Para o teatro amador/ João Luiz Lacerda
Rio de Janeiro: Papel Virtual Editora, 2000.

Bibliografia.

Teatro amador I. Título.

00-1118

CDD- 792.0222

Índices para catálogos sistemáticos:

1. Teatro Amador: Artes 792.0222

SUMÁRIO

Prólogo - 5

Da janela do quarto - 7

Vamos fazer teatro - 23

Estudo do texto - 31

Estudo do personagem - 39

Estudando - 47

O palco iluminado - 53

“Batidas de Molière” - 65

O ator - 69

Bibliografia - 73

PRÓLOGO

Há muitos anos, participando no teatro amador de Alfenas, fui acumulando experiência, informações e um algum conhecimento sobre a arte cênica. É uma atividade que exige muita dedicação, paciência e, principalmente, disposição. Diria até excesso de disposição devido às dificuldades existentes para a montagem de um texto. Fazer teatro no Brasil é uma aventura, um trabalho árduo onde as informações, o conhecimento e as peças são elementos raros. É claro que existem, aqui e ali, lugares privilegiados que dispõem de algum recurso adequado para a atividade teatral. Na maioria das cidades o teatro amador é capenga, inconstante.

Se tomamos como exemplo a cidade de Alfenas, observamos que as estruturas existentes para o fazer teatro amador são limitadas e não oferecem condições para o melhoramento do espetáculo teatral e nem para o aperfeiçoamento artístico e cultural dos atores. No entanto, a cidade é privilegiada com um autor de textos, que os escreve há mais de cinquenta anos, calcados na realidade da região, e personagens pinçados do cotidiano, porém o teatro amador da cidade não se expande. E o autor, diversas vezes premiado e sempre elogiado, continua até hoje escrevendo, desconhecido para o público que tem necessidade de textos para trabalhar.

O desamparo em que se encontra o teatro amador, o abismo que o separa do teatro profissional, a escassez de textos teatrais e as dificuldades de acesso a eles, a desinformação de grande parte dos esforçados atores amadores, passaram a despertar-me a preocupação no sentido de oferecer algo que possa ser útil aos amadores. Juntando a vivência no teatro amador em Alfenas, algumas leituras, uma e outra informação, resolvi a atrever-me a escrever alguma coisa que possa orientar os nossos ousados amadores teatrais. Aliás, não é correto dizer que é uma ousadia fazer teatro amador. Podemos dizer que é um atrevimento. Por isso, resolvi ser atrevido nesta empreitada porque, afinal, o assunto é para o amadorismo e só aos amadores pode despertar algum interesse. Que tenha alguma utilidade para poucos já será compensatório este escrever porque teatro amador... que é isso?

O Autor

DA JANELA DO QUARTO

Leio o jornal. Um jornal qualquer, não importa. Passo uma folha, mais outra e meu olhar fisga um pequeno texto: “Teatro é cultura”. Irritado, fecho o jornal e o deixo cair no chão. Saio da sala, entro no quarto, a janela me atrai, debruço-me sobre o peitoril. Lá fora, crianças, umas quatro ou cinco, conversam, desconversam, discutem. Observo-as. Na tarde vagabunda do sábado, contemplo um bando de crianças que agora se dispersam. E a maldita frase retorna: “Teatro é cultura”. Irrito-me, que absurdo! Irritar-me por uma miserável frase! Sei que não devo perder o controle das minhas emoções. Não devo – e repito a frase diversas vezes no silêncio dos lábios. Mais calmo, respirando fundo, leio no meu pensamento o motivo da revolta, da indignação: “Para falar sobre Teatro e, especialmente, sobre o Teatro Nacional, é preciso ter coragem de mamar em onça” (1) e a leitura continua: “Nosso teatro é tão confuso, tão atrapalhado, tão cheio de altos e baixos que, para se falar dele, nos vemos obrigados a um malabarismo infernal” (2).

Sinto necessidade de desabafar, conversar e... com quem? Compreendo... neste momento de ansiedade devo dialogar comigo mesmo. A minha frente, percebo um personagem (3), invisível, que me olha, que me acompanha nos meus gestos, nas minhas palavras, nas minhas angústias, nas minhas ilusões e também nas minhas alegrias. Fito o vazio do quarto, caminho de um lado para o outro, depois paro, contemplo o personagem invisível, e baixinho, e gesticulando, e mais calmo também (afinal, eu agora tinha uma companhia, uma presença inventada por mim, e que sabia estava disposta a ouvir-me) comecei a falar despreocupado pois o personagem não iria me contradizer, contestar, e esta circunstância me basta neste momento. Recomeço os passos.

Realmente, montar um texto não é nada fácil. E tão difícil quanto é conseguir um que nos emocione e que possa prender a atenção do público e fazê-lo viajar no imaginário da história. Devem ser estes os motivos que sempre leio que o teatro está em crise, é um “cadáver insepulto”, as salas muitas vezes permanecem vazias e...

Se nos apoiamos em Mauro Ferreira que clama pelas plateias de montagens como “Rasga coração” e “Os ossos do barão”, e pressupõe que tanto o público tanto quanto o teatro “estejam desestimulados pelo

esvaziamento de uma dramaturgia que, um dia, já soube pensar o seu país” (4), percebemos que o nosso teatro realmente está precisando de autores, bons autores, que consigam cativar (isto mesmo, cativar) o público e fazê-lo vibrar com a história e seus personagens. Textos que abordem os conflitos humanos e seus personagens sejam estruturados na nossa realidade, discutam os dramas onde cada pessoa na plateia possa sentir-se parte integrante das angústias e alegrias que são vividas no palco. Os autores teatrais estão sumidos ou escondidos e é preciso trazê-los para o mundo cênico. Também é preciso repensar a nossa cultura, a nossa educação acadêmica que está decadente, a incapacidade de pensar, refletir, profundamente, os dramas da sociedade, seus anseios. Clara Góes aponta no mesmo caminho: “... eu acho que a atual dramaturgia está empobrecida. A fala coloquial e a linguagem está maltratada. (...) Mas o que mais me incomoda mesmo é a fala. É ouvir um ator falando como se o português fosse uma língua primária. (...) A dramaturgia brasileira está muito pobre” (5). A preocupação e a queixa são trágicas porque transcendem do teatro para as relações e necessidades culturais e artísticas da nossa sociedade como um todo. Porque a decadência autoral pode ser um reflexo do desenvolvimento do próprio país, sua cultura, sua memória, a elevação das exigências do espírito, a incapacidade da sociedade de reflexão sobre si mesma, o discernimento na escolha dos rumos da cidadania. Wilson Martins também confirma: “A ‘crise do teatro’, no Brasil como alhures, é, antes de mais nada, uma crise de textos. O teatro, enquanto técnica teatral, montagem do espetáculo, excelência de representação e maquinaria, jamais esteve em crise, e nunca foi tão perfeito quanto em nossos dias; não é teatro que nos falta – são dramaturgos” (6).

O aprofundamento da crise de bons autores nos torna simplórios e o fosso cultural só tende a aumentar a diferença de comportamento entre nossas elites e inteligências, faltando-nos ações objetivas como as de Edward Albee: “Há 30 anos, quando ‘Quem tem medo de Virgínia Woolf?’ fez muito sucesso, ganhei muito dinheiro, muito dinheiro mesmo e, em vez de dar para o governo na forma de impostos, criei uma fundação, num conjunto de celeiros em Montauk, a 160 Km de Nova York, para permitir que jovens escritores e escultores vivam lá e trabalhem sem nenhuma despesa” (7).

Rapidamente, olhei para uma das paredes laterais do quarto. O personagem estava em um canto e me olhava de viés. Não sei se concordou comigo e nenhum gesto esboçou.

Com os dentes, roía a unha do polegar, sentado na extremidade oposta à cabeceira da cama. Deitado, o personagem apoiava a cabeça sobre

as duas mãos espalmadas, olhos fixos no teto. Procurei retomar o diálogo. Não, não é correto o termo diálogo. Monólogo.

Comecei expondo: se não há autores, logicamente é preciso apelar para autores consagrados de outros tempos ou buscar em outras literaturas o suprimento para o trabalho teatral. Diante do texto assim conseguido, podemos admitir que, “se o dramaturgo é o autor do texto, o encenador é o autor do espetáculo. E, pela autoria, compete-lhe assumir uma criação. Criação ‘sui generis’, já que fundada em outras, mas que tem o direito de aspirar à plenitude” (8), tem ele, o diretor, limites para interferir na obra do autor? Dúvida que não buliu com o personagem que continuou com o olhar fixo e imóvel. Tentei despertar-lhe a atenção, levantando um pouco a voz. Nada. Insisti, perguntando como seria, no íntimo do autor, saber sua obra mexida, remexida. E justifiquei a dúvida, citando mais uma vez o Edward Albee que mantém controle sobre suas peças e teria um de seus textos montados por aqui: “... Há alguns anos eu aprovei a tradução, o que significa que o texto é o que escrevi. Suponho que vocês tenham bons atores e um diretor muito sincero, e eles vão tentar apresentar a peça como eu a escrevi. Assim espero. Não permito que o texto seja modificado, nem permito cortes...” (9) O personagem se manteve distante. Talvez não quisesse alongar este tipo de conversa, quem sabe não tivesse uma opinião a respeito. Depois de uma pequena pausa (lembrei-me de que a pausa é importante no teatro e seu efeito pode ser excelente) apontei-lhe o dedo indicador, caminhei em direção à pequena mesa, abri uma gaveta, remexi os papéis com a mão esquerda, tirei lá de dentro uma folha e li, ainda apontando autoritariamente o indicador: “O que provocou a mudança na carreira do diretor, contudo, foi uma observação antológica, entre as muitas do jornalista e dramaturgo Nelson Rodrigues. O autor de ‘Engraçadinha’ costumava dizer que detestava diretores de teatro metidos a inteligente, aqueles que fazem adaptações sem respeitar o texto original. Durante os ensaios de ‘Anjo negro’, uma peça de Nelson – que Cruz montou com sucesso no ano passado -, ele vestiu a carapuça e tentou ser o menos afetado possível. ‘Fiz ‘Anjo negro’ da forma que o autor desejava e consegui uma surpreendente empatia com o público” (10). O personagem olhou-me fixamente, surpreso. Aproveitei a reação dele, e dirigindo-lhe o dedo, fui dizendo da situação do autor, qualquer autor (não se discutindo a qualidade da obra), se sentiria sabendo que seu trabalho será fatiado, revirado e concluí sentencioso, indagando: um autor terá disposição de escrever? Terá orgulho da sua obra apresentada ao público? Não se reconhecera desvalorizado diante do público? E afinal, o autor não passa de uma escada para o sucesso do diretor?

O personagem continuou me olhando com os olhos fixos, parados. Sei não, pareceu-me que ele se sentiu prensado e sem resposta. Aproveitei-me da imagem dele de estupor, dei-lhe as costas, fui à prateleira que fica acima da mesa de leitura, planei os dedos sobre alguns livros, destaquei um deles, de Barbara Heliodora, abri-o onde estava o marcador de páginas e li pausadamente: “... uma peça de teatro, afinal, é uma obra de arte nascida da habilidade de um autor para criar situações, personagens, ações, por uma criteriosa seleção e organização de linguagem: uma linguagem de início literária, mas que desde sua concepção tem de conter toda a gama de linguagem cênicas sem as quais a mera forma dialogada não é drama nem teatro...” (11). Fechei o livro, olhei triunfante para o personagem que me fitava pensativo. Provoquei-o, estampando um pequeno esgar no lado direito da boca. E o personagem respondeu-me, desviando o olhar para a claridade da janela. Mais calmo, sentindo-me mais tranquilo, afastei-me do quarto e fui ao banheiro.

Ao sair do banheiro, aproveitei para tomar rapidamente um copo d'água e, em seguida, estiquei os passos de volta ao quarto, vibrando com a companhia do personagem. Ah! – exclamei para mim mesmo – era de alguém assim que eu estava necessitando! – Surpreso, não o encontrei ao adentrar a porta. Confesso a minha decepção profunda naquele instante, um pequeno instante, porque o personagem surgia ao meu lado, vindo também do interior da casa. Tive vontade de abraçá-lo, mas ele continuou seus passos e se postou diante da janela, de costas para mim. Caminhei devagar em sua direção, olhando-o com reprovação. A alienação que o personagem demonstrava movimentou meu raciocínio. Seu silêncio me forçava a buscar novos argumentos. Parei próximo dele e retomei o monólogo ali mesmo, próximo da janela. Aquele personagem diante de mim me parecia atores de teatro distantes da realidade cênica, preocupados com o autoconhecimento, iludidos com a própria valorização artística, orgulhosos da competência de representar qualquer personagem e sonhadores do sucesso como se as portas do êxito se abrissem a qualquer momento. Recordei-me imediatamente do teatro antigo no Brasil até meados da década de cinquenta quando o público ia ao teatro porque lá estaria o intérprete famoso. Tão famoso e consciente da sua capacidade de representar e agradar a plateia que não se preocupava em decorar o texto – o “ponto” (12) ali estava para acudi-lo. Orgulhoso da fama, esquecia-se do elenco que deveria submeter-se aos seus caprichos, a sua liberdade de agir no palco como julgasse que deveria agir: “... era fundamental a qualidade do intérprete, do ator-vedete, do primeiro-ator; foi o momento de glória de Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Jayme Costa, Lucília Peres – atores que muitas vezes nem ensaiavam, que viviam de seu histrionismo, de sua capacidade de improvisar, de seu carisma e – fundamentalmente – do ponto!”, lembra Clovis Levi (13), falando de um

tempo das comédias de costumes, do riso fácil. Fiz uma pequena pausa, girei o corpo, deixei o personagem as minhas costas e, depois de dois passos, virei-me bruscamente, acusador. Todos falam em crise e em muitos fatores que afastam o público das salas de teatro. Muitos acreditam que o “cadáver insepulto” continuará perambulando nos espaços da Arte e, como sombra, sempre encontrará alguma luz para projetá-lo com vida enquanto os lamentos continuarão ecoando “ad infinitum”. Parece que os atores têm necessidade de lamentar as sombras desta Arte e não conseguem visualizar além da ribalta. Aliás, talvez visualizem, mas seus olhares não atingem o fundo da plateia, da sala do espetáculo. Preferem falar, decorar o texto, repetir a ladainha e, junto no palco, dispersos nas ações, amedrontados em despir-se da ilusão cênica, e continuar a história onde cada artista é o herói de si próprio, a fama e a glória cavadas por si mesmo e somente para si.

Afastei-me cabisbaixo, aproximei-me da mesa, apoiei sobre ela minhas duas mãos desanimadas. Baixinho, quase imperceptível, fui balbuciando: “Na avaliação da comissão são inúmeras as causas do problema, envolvendo aspectos culturais, sobretudo no que diz respeito à difusão do teatro nas escolas e à ausência de uma lei especial da presente crise: a) o preço do ingresso; b) a ameaça da violência urbana; c) as associações de espectadores. É possível que os temas das peças em cartaz não estariam interessando às plateias. E a virulência com que uma parcela da crítica tem atacado os espetáculos...” (14) Calei-me, a cabeça baixa. O quarto, todo ele, silenciava. Ainda apoiando as mãos sobre a mesa, fui levantando a cabeça, falando baixo e, logo após, alterando o tom da minha voz: e os artistas? Falam, reclamam e... até quando esta ladainha?

“A gente está carecendo de artistas na verdadeira acepção da palavra! Os artistas de hoje se apegam demais à própria imagem. São caras de marketing! Não têm coragem de errar feio ou mesmo de acertar maravilhosamente. Falta arte! Falta coragem de ousar!” (15) diz Clara Góes que continua: “Os veículos de comunicação de massa e a sociedade moldam os artistas. Há um empobrecimento geral da cultura e isso, na Arte, é um desastre. O público também está emburrecido” (16). O artista não sonha com a arte, sonha, quase sempre, com o rosto na televisão, a tela que vai lhe abrir as portas do sucesso financeiro, artístico, trazer-lhe os aplausos, o reconhecimento. E assim se forma também um público sedento, curioso, encabrestado na imagem colorida da televisão. No interior deste país, o teatro não desperta a atenção, a peça não importa, o elenco não interessa. Ah, sim, tem aquele artista da novela tal, da tv... também a rede de tv fala alto, mais alto nos interesses artísticos e aceitação popular. Desanimador!

O personagem permanecia encostado na janela. Agora, de frente para mim, a perna direita cruzada sobre a esquerda, os braços trançados sobre o peito, escondendo as mãos, com um olhar que não distingo se me aprova, se me pede calma, ou que diz: “- não é bem assim...” Fitamo-nos, imóveis. Não tive coragem de sustentar seus olhos nos meus. Abaixei a cabeça e murmurei meu desalento. Nem perspectivas havia agora e, possivelmente, nos dias vindouros. Juntando-se a essa situação caótica, encontramos um futuro onde a realidade poderá ser bem pior. Os que ingressam na arte cênica, fazem-no quase sempre com o mesmo espírito de vaidade, sonho de vitória, lugar ao sol, não se importando com as circunstâncias das crises, alienados, sem uma posição consciente de que os problemas estão para ser superados e devem ser eliminados. Novos caminhos, novas ideias, e uma postura mais crítica e abnegada devem ser debatidas, refletidas, consolidadas. Dei as costas para o personagem silencioso e imóvel. De cima da mesa, revirei alguns papéis e me pus a ler: “Hoje em dia, a maioria dos estudantes que se matriculam em escolas de teatro não têm muita vontade de transformar-se no outro que está sentado na plateia. Tem sobretudo o desejo industrial de ‘circular, circular’, reproduzir-se como inúmeros mesmos, eternamente mesmos...”(17). Interrompi a leitura, incerto se deveria continuá-la. Ocorreu-me que nada mais devia estar fazendo que um exercício de masoquismo, delirante, inútil. A situação é clara, é preciso conformar-se. Porém... não, não podia resignar-me, aceitar passivamente a realidade. Poderia estar enganado, ser considerado um tolo, um Dom Quixote interiorano, contudo jamais poderia abrir mão da indignação, do embate. Voltei à leitura ácida do Sérgio de Carvalho: “... Para eles, os métodos teatrais de Kusnet soam evidentes demais, esclarecedores demais, algo cientificistas e portanto ultrapassados, porque solicitam um trabalho real, sem mistificações da genialidade nem absolutização da técnica. De outro lado, isso se deve à onipresença do padrão valorativo que vigora na televisão brasileira, em que se vê uma legião de novatos torcendo a boquinha e dando o máximo de si para ficarem conhecidos, secundados por meia dúzia de consagrados que não torcem mais a boquinha, porque lhes basta fazer o mínimo do que um dia, quem sabe, fizeram” (18). Terminei a leitura, recoloquei a folha sobre a mesa. Meus olhos encontraram um pedaço de jornal, sobressaindo na balbúrdia do móvel com a foto do Fauzi Arap: “Nos anos 60, as pessoas tinham esperança de mudar a realidade. Hoje em dia ninguém acredita nessa mudança. Todo mundo parece escravo de uma visão econômica globalizante, parece obrigado a encaixar-se nesse modelo” (19). Será essa a realidade que não consigo apreender, aceitar? Podemos curvar-nos ao presente e esquecer-nos de que o futuro poderá trazer uma nova presença, outros caminhos?

Movimentei o corpo para a parede, cruzei a perna direita sobre a esquerda, os braços sobre o peito, escondendo as mãos, e ficamos a olharmos, calados, indefesos, sombrios. O tempo percorreu um pequeno tempo de silêncio na claridade do sábado modorrento.

Caminhei pelo quarto, lentamente, diversas vezes, garroteado pelos pensamentos. Sentia-me cansado, confuso. O corpo e a mente me pediam trégua. Mas como? Se não me satisfazia com meus pensamentos! Melhor seria descansar o corpo e que este engolisse as trombetas do espírito. Deitei-me e a presença do personagem, também deitado ao meu lado, fez-me perceber que ambos estávamos esgotados. Respirei fundo uma vez, duas, tentei cerrar os olhos e outro pensamento me invadiu. Saltei da cama ao mesmo tempo em que o personagem fazia o mesmo. Precisava conferir mais um abalo nas minhas divagações e no meu monólogo. Olhei sobre a mesa, não, não está aqui... sim, isto mesmo, na gaveta... nesta... onde?... onde?... o personagem acompanhava atento a minha aflição. Vitorioso, empunhei o papel e o sacudi. Não que tivesse certeza de que ele traria alento, alegria e confiança. Nada! Apenas confirmava o tacape das minhas preocupações. Era um texto do Fernando de Barros e Silva: “Não é apenas o tempo livre, entendido pela indústria cultural como diversão, que passou a ser organizado segundo critérios empresariais, como uma extensão do mundo do trabalho (que se pense, por exemplo, na maratona de atividades que as agências de viagem preparam aos turistas); são as próprias pessoas que agora passam a ser estimuladas a moldar sua personalidade e seus humores para encontrar um lugar ao sol na moenda da competição e do mercado. Essa mentalidade empresarial, em função da qual está montada uma indústria de produção e reprodução de consumidores e idiotas, se espalhou pela educação, pelas artes, pela política, pela religião” (20).

Olhei para o personagem e falei que até meus ouvidos ouviram:

- Isso é grave... gravíssimo! É como se um personagem se apossasse do ator, entranhasse em suas vísceras, no seu espírito e engolisse a identidade do ator!

O personagem cerrou as sobrancelhas, moveu os olhos e percebi que não entendera as minhas palavras. Talvez porque abandonara o silêncio das reflexões e o surpreendesse com o ruído da voz. Explico-lhe, disse.

A sociedade e o cidadão em particular estão sendo envolvidos pela indústria do consumo que se estende a todas as atividades humanas. A massificação da produção atinge os setores culturais e artísticos que passam a agir em função dos consumidores que, por sua vez, ávidos pelas

ofertas que se modificam continuamente, aceitam o produto de imediato, dispensando, muitas vezes, as condições da qualidade oferecida. A imposição do que é novo em detrimento do anterior, agora considerado ultrapassado, tira do indivíduo a sua percepção crítica e o aprisiona na engrenagem das mudanças rápidas do mercado. Um mercado cujo objetivo, além do lucro, assenta-se na eliminação da concorrência, através da aceitação espontânea do produto sempre rotulado de novo, diferente.

A embalar as necessidades do indivíduo e da sociedade, a televisão – imagem, som e cor – circunda o telespectador em todas as fases da sua evolução física e mental, e cria garras de domínio e controle sobre o comportamento de massa. Essa circunstância se agrava e se aprofunda quando verificamos que a nossa sociedade não se estruturou em bases sólidas de desenvolvimento econômico, educacional, cultural e artístico. Os estágios da evolução, quando houve, foram pequenos demais e, como tal, facilmente presos e absorvidos pela imagem e pela mensagem que, se tem pouco de crítica, muito ainda é subliminar e dirigida. Resumindo, “O Brasil passou da incultura da roça para a ignorância eletrônica sem conhecer a civilização” (21).

Diante deste quadro caótico, Clara Góes afirma: “Na arte atual, pobre é sinônimo de pobre em tudo. Isso é preconceito! É racismo! Não é nada disso. E, mesmo se fosse, o compromisso do artista não é retratar a realidade fielmente. É criar, é subverter, é arriscar a pele... E na sociedade contemporânea, a pele virou imagem. A questão do artista não é mais a obra de arte. É a imagem, é a evidência, é ser badalado...” (22). Também Gerald Thomas se manifesta: “Há uma grande frivolidade cultural no Brasil para que o artista faça sempre algo que satisfaça o público, num consumismo atroz e canibalista. Meu trabalho é motivado pela insatisfação e procura suprir as necessidades culturais do nosso tempo” (23).

Estava de costas para o personagem porque caminhava pelo quarto e, devo confessar, até o esqueci. Virei-me e o encontrei no mesmo lugar, na mesma posição. Fitamo-nos, olhamo-nos como dois indivíduos que desconhecem os rumos do assunto que discutem. Com a mão direita estendida, fiz-lhe um sinal, pedindo paciência e uma pequena pausa. Aproximei-me da mesa, abri outra gaveta, sentei-me. Sentia necessidade de organizar minhas informações, meu raciocínio, preocupado com a possibilidade de raciocinar, refletir, falar, irritar-se e, ao final, quedar-me mais desmotivado e desesperançoso. O personagem comungava a minha preocupação. Eu sabia disso. Tinha certeza.

Demorei alguns minutos, folheando revistas, jornais e livros. Depois, imobilizei-me com a mão direita acariciando o queixo, refletindo. Desmanchei a minha postura, girei o corpo na cadeira, fixei minha atenção no personagem ainda imóvel que pacientemente me aguardava, e lhe disse que a situação era mesmo complicada, difícil. Com o semblante demonstrando confiança e esperança, concluí que vislumbrava uma tímida saída, sonhadora talvez, utópica. Mas é preciso sempre agarrar-se ao mínimo que resta. O personagem concordou. Não esboçou nenhuma resposta ou concordância, porém eu percebia isso, ondas invisíveis que percorriam no quarto entre mim e ele. Antes, continuei, vamos caminhar sobre as pedras. Levantei-me com os papéis na mão e fui falando e lendo, absorto nas reflexões.

A situação se agrava quando percebemos que o Estado deixa de preocupar-se com as necessidades da sociedade, omite-se ou, então, procura desvencilhar-se dos compromissos. Em um país como o nosso, entulhado de deficiências que abrangem todos os segmentos sociais e econômicos, o Estado não pode abster-se de alguns compromissos que, no universo da nação, são muitos e importantes para os indivíduos. No nosso caso, o Teatro é um compromisso do Estado que deve oferecer condições de funcionamento e, mais ainda, de desenvolvimento e aperfeiçoamento. Logicamente, não devemos inclinar-nos a admitir que o Estado deva carregar a arte teatral nas costas. Estamos diante da situação que Mauro Ferreira constatou: “Longe de reivindicar o paternalismo estatal, o que se pretende acusar é um quadro desanimador” (24). Um quadro onde o Estado procura desobrigar-se das suas funções, convocando segmentos definidos da sociedade para assumir suas responsabilidades. Por segmentos definidos devemos indicar a iniciativa privada que pode muito bem alicerçar o movimento teatral, mas que, por si só, não é capaz de corresponder às necessidades que a Arte exige. Talvez possa mesmo ampliar seus horizontes, mas seus objetivos quase sempre são antagônicos à Arte. Enquanto a Arte se compromete com o enriquecimento da imaginação, da criatividade e a provocação da emoção, o apoio particular, apesar de bem intencionado, quase sempre vislumbra o retorno, um retorno que povoa as relações pessoais e comerciais neste mundo globalizado, mercantil e concorrências antropofágicas. Sábado Magaldi diz: “Diante do impasse, criou-se a panaceia do recurso às leis de incentivo fiscal, delegando à iniciativa privada o papel de estímulo à cultura, em troca de benefícios de natureza fiscal. Considero essas leis muito úteis, como coadjuvantes no processo de valorização artística, mas nada justifica, por causa delas, que o Estado se omita” (25). Logo em seguida, Sábado Magaldi afirma: “A continuidade da vida teatral não pode subordinar-se ao arbítrio dos dirigentes de empresas particulares, por mais esclarecidos que sejam eles”

(26). O Estado alude que é incompetente, abre mão de recursos e os repassa à empresa privada que, além de receber retornos diversos, ainda define seus interesses na utilização do investimento que, convenhamos, não são os mesmos dos envolvidos com a Arte e nem sempre atendem aos interesses primeiros da sociedade.

Coloquei alguns papéis sobre a mesa e pedi atenção do personagem para o seguinte, da Fernanda Montenegro: “Não estou defendendo uma total participação estatal no setor cultural, mas é preciso que exista uma coalizão, porque a empresa privada está interessada em outros resultados. Quando se pede um patrocínio, a empresa quer um nome famoso e um texto sem compromisso” (27). Para reforçar a atitude irresponsável e covarde do Estado, imediatamente fiz referência a outro texto, este do Renato Borghi, muito dramático e de maior indignação: “Na época da ditadura, você se apresentava previamente para o Deops e agora tem de se apresentar para o Café Caboclo, para a Phytoervas. O produto tem de corresponder ao que muitos apoios esperam de você como retorno. Então, essa palavra retorno, que é quantitativa, passa a exercer um fascínio. Dizem: Te dou o vinho tal durante a temporada, mas tenho de assistir antes a sua peça. Ou seja, estou sendo julgado por firmas de vinho, café, maquiagem, etc. Jogar a cultura para o patrocínio privado e o Estado se isentar completamente é uma política equivocada e uma traição para com a sociedade, que paga tributos e quer ver atuantes as secretarias de cultura dos governos. A arte é essa coisa maluca, insubordinada. E, de repente, tem de ficar domada, relacionada a esse retorno quantitativo” (28). Acabei a leitura e atirei a folha sobre a cama. O personagem aguardava a continuação do monólogo. Apenas esbocei um pequeno sorriso em direção a ele. Um sorriso mais tranquilo, confiante. Finalmente, aproximava-se o limite da ribalta e, mais adiante, não o público, nem a escuridão do ambiente. Bem lá, no fundo da sala do meu teatro íntimo, uma pequena luz, dessas que indicam os toaletes, faz a minha esperança teimosa. Isto mesmo, esperança teimosa, somente minha.

Deixei o quarto e fui tomar água. Sentia-me um pouco mais leve e dominado por uma agradável onda de paz. Na minha mão, o livro. Li para o personagem que me aguardara e mantinha o meu estado de alma: “Nas cidades restantes do país está concentrada a maior produção teatral do Brasil” (29), escreve Clovis Levi. Sabe o que é? Perguntei para o silencioso personagem. Sabe? Repeti a leitura, com júbilo e provocador. Fiz pausa, rodopiei nos pés, aumentei propositadamente o silêncio e bradei vitorioso: **O TEATRO AMADOR!**

Antes que o personagem esboçasse alguma reação ou me contradissesse (sei, sei, ele não vai fazer nada disso, está sempre do meu lado), justifiquei que a situação não é tão bem assim tranquila. Afinal, como escreve o Clovis Levi, a Confenata (Confederação Nacional de Teatro Amador) tinha um cadastro de mais de dois mil grupos teatrais cadastrados. Mas são números do final dos anos oitenta. E hoje? Segundo ele: “Hoje, parece que há pelo menos um grupo de teatro amador na maioria das cidades brasileiras (as estatísticas dão conta da existência de cinco mil municípios!)” (30). Ah, sim, parece... então, parece que não há um acompanhamento constante e metódico para a “maior produção teatral do Brasil”!

Clovis Levi, em uma página, relaciona as características deste teatro e suas contradições. Um teatro que, muitas vezes, deixa de apresentar-se como amador para ser, sem ofensa e sem maldade, um “teatro de várzea”, onde, além da falta de estrutura, a ignorância faz escola e, mais grave, impõe a perpetuação do primarismo. E isso decorre pela falta de textos teatrais adequados à realidade dos grupos, das regiões e das estruturas locais. Nesta situação, percebemos o quanto o Estado é omissos quando não dispõe de estrutura, planos e ações no sentido de amparar as aspirações de segmentos da sociedade. Percebemos, também, a negligência nefasta do Estado que permite que atividades culturais e artísticas não disponham de um caminho para o aperfeiçoamento dos heróis da Arte. Não há um acervo de obras, as mais simples, acessível a toda comunidade. Bibliotecas vazias de livros de teatro, nenhum amparo oficial às manifestações culturais de um povo que, simples e sempre esperançoso, sente suas tradições, sua memória, sua cultura, perderem-se no tempo ou serem cooptadas pelo “novo”, pelas transformações impostas pelos meios de comunicação de massa, interesses comerciais, e que não respaldam a criatividade e a identidade de cada pedaço escondido no interior deste Brasil. A Universidade Federal de Minas Gerais desloca professores para dar cursos de... agentes culturais! Professores que ensinam como enfrentar a burocracia, preencher papelório e abocanhar um naco de dinheiro para as montagens teatrais. Enquanto isso, o movimento teatral amador prossegue desconhecido, abandonado. Nenhum empenho em conhecê-lo, mapeá-lo, distinguir suas necessidades e deficiências, seus valores artísticos e literários, sua aceitação e contribuição para as comunidades.

Aqui e acolá, grupos amadores pipocam com seus trabalhos. Uns, de elevado nível. Outros, batalhando arduamente para sobreviver, sobressair, sempre em busca do aprimoramento. Sempre um festival de teatro, uma oficina, uma palestra, um “curso de teatro”. E sempre este movimento esquecido, sem estrutura, sem convergências, sem uma

organização consciente de perpetuação, amparo e evolução. Sempre um Estado omissivo, covarde e, o que mais triste e revelador, descompromissado, alheio ignorante da realidade artística no interior deste país. Homens, (brasileiros?) que se dizem responsáveis, amantes, da Pátria Amada, Salve, Salve, Brasil!

“Voltados para o próprio umbigo, nós, profissionais dos grandes centros, sabemos da existência dos festivais, sabemos que existe vida teatral fora das nossas cidades, mas somos poucos os que nos dispomos a lançar mais do que um olhar a esse movimento. E com essa indiferença quem perde somos nós, não eles, que com sua disposição de ouvir e aprender, têm a nos ensinar a lição básica da humildade: enquanto artistas somos todos eternos aprendizes, da arte e da vida, pois do contrário estaremos mortos. Pelo orgulho, pela imobilidade, pela arrogância de achar que já sabemos tudo, pelo cinismo de não acreditarmos mais em nada” (31) – é isso mesmo, José Rubens Siqueira.

Não é só o Estado que se esconde. Os profissionais da arte cênica também estão escondidos, acobertados por um êxito sonhado, pela trilha que encontraram, pela alienação, pelo desconhecimento de uma realidade que teimam em manter distante, desprezada, oculta. Uma realidade que julgam desprezível e ignorante, mas que, verdadeiramente, pode ser a porta para o encaminhamento de soluções e enriquecimento da arte teatral como um todo.

O amparo ao teatro amador, a preocupação com a formação e, principalmente, informação dos ousados amadores poderá, paulatinamente, revelar autores teatrais natos. Enriquece a dramaturgia, eleva a literatura. Artistas enrustidos, amordaçados pelo descaso estrutural, poderão comover e entreter plateias. E, o mais importante, - o público. A valorização do teatro amador e sua conseqüente afirmação com apresentações mais enriquecidas, dará sempre ao público o prazer de ir ao teatro. Porque é no interior do Brasil que se forma também a plateia que falta ao nosso teatro. O vestir-se, o respeitar-se o horário, a dispensa de um programa de televisão, o deslocamento para uma sala de teatro, tudo isso pode tornar-se um prazer e uma necessidade do indivíduo quando ele sabe, e reconhece, que o trabalho que irá ver no palco amador será sempre a delícia de uma história contada ao vivo. O cidadão em cada canto do interior poderá orgulhar-se dos seus atores, ou do seu autor. Cada ator, sentir-se realizado e parte de um processo evolutivo, pessoal, cultural e social. O teatro amador, atividade tão relegada pelo Estado e pelos artistas, pode ser uma definição, e é um caminho que, se não conduz a uma grande estrada, poderá sustentar um

promissor apoio para a afirmação da nossa história e identidade cultural e artística.

Agitado, andava pelo quarto, suave e sentia o suor escorrendo debaixo do braço como se contasse cada costela. Repentinamente, parei. Ouvei o silêncio. Movimentei os olhos, somente os olhos, para certificar-me, discretamente, se não estava sendo observado. Não, não estava. Relaxei-me, satisfeito comigo mesmo, confiante. Procurei o personagem e ele não mais estava no quarto. Pensei em pronunciar alguma palavra na esperança de que ele surgisse de algum lugar. Seria inútil, sabia. A realidade me trazia para defronte da janela do meu quarto. Debruçado, os braços cruzados sobre o peitoral. Lá fora, um bando de crianças, uns quatro ou cinco, conversavam, desconversavam, discutiam. Sorri levemente, tranquilo, enquanto meus olhos contemplavam a claridade preguiçosa do sábado.

- 1 - “Procópio – História e efemérides do teatro brasileiro” - pág. 19.
- 2 - Idem.
- 3 - Substantivo masculino e feminino. Neste livro, usaremos a palavra sempre no masculino como opção redacional.
- 4 - Artigo de Mauro Ferreira: “Os (des)caminhos da dramaturgia nacional” – “Revista de Teatro” – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) – Rio de Janeiro (RJ) – nº 500, mar/1997, pág. 6.
- 5 - Clara Góes em entrevista a Mauro Ferreira – “Revista de Teatro” – SBAT – Rio de Janeiro (RJ) – nº 495/496, março/1996, pág. 28.
- 6 - Artigo de Wilson Martins: “Do teatro” - Jornal “O Estado de São Paulo” - “Suplemento Literário”, de 23.05.71, pág. 4.
- 7 - Edward Albee em entrevista a Angela Cozetti Pontual – Revista “BRAVO!”, nº 16, janeiro/1999, pág. 143.
- 8 - Artigo de Sábado Magaldi: “Tendências contemporâneas do teatro brasileiro” – “Revista de Teatro” – SBAT – Rio de Janeiro (RJ) – nº 497/498, setembro/1996, pág. 5.
- 9 - Edward Albee – em entrevista a Angela Cozetti Pontual – Revista “BRAVO!” – nº 16, janeiro/1999, pág. 140.
- 10 - Artigo de Ivan Cláudio sobre as peças dirigidas por Ulysses Cruz – Revista “Isto É” – Seção “Artes & Espetáculos” – nº 1346, de 19.07.1995, pág. 119.
- 11 - Barbara Heliodora – “Falando de Shakespeare” - pág. 161.
- 12 - “Aquele que antigamente lia em voz baixa as FALAS que deviam ser repetidas em voz alta pelo ATOR”. Definição de Luiz Paulo Vasconcelos em “Dicionário de Teatro” - 3ª edição – pág. 159.
- 13 - Clovis Levi: “Teatro Brasileiro: um panorama do século XX” - pág. 22.

- 14 - "Revista de Teatro" – SBAT – Rio de Janeiro (RJ) nº 500 – março/1997 – Artigo: "O debate no momento – crise de público no teatro" – pág. 66.
- 15 - Clara Góes em entrevista a Mauro Ferreira na "Revista de Teatro" SBAT – Rio de Janeiro (RJ) – nº 495/496, 1996, pág. 29.
- 16 - Idem.
- 17 - Artigo de Sérgio de Carvalho sobre o centenário do nascimento de Eugênio Kusnet – Revista "BRAVO!", nº 15, dezembro/1998.
- 18 - Idem.
- 19 - Fauzi Arap em entrevista a Antonio Gonçalves Filho – Jornal "O Estado de São Paulo" – Caderno 2 - 26.12.1998, pág. D1.
- 20 - Artigo de Fernando de Barros e Silva: "O idiota privado" – Revista "BRAVO!" – nº 12, setembro/1998, pág. 18.
- 21 - Artigo de Fernando de Barros e Silva: "As duas mortes de Dias Gomes" – Jornal "Folha de São Paulo" – TV Folha - 23.05.1999, pág. 2.
- 22 - Entrevista de Clara Góes a Mauro Ferreira na "Revista de Teatro" – SBAT – Rio de Janeiro (RJ) – nº 495/496 – 1996, pág. 29.
- 23 - Gerald Thomas, citado em artigo de Roberto Comodo – Revista "Isto É", nº 1324, de 15.02.1995, pág. 81.
- 24 - Artigo de Mauro Ferreira: "Os (des)caminhos da dramaturgia nacional" – "Revista de Teatro" – SBAT – Rio de Janeiro (RJ) – nº 500 - março/1997, pág. 6.
- 25 - Artigo de Sábado Magaldi: "Tendências contemporâneas do teatro brasileiro" – "Revista de Teatro" – SBAT – Rio de Janeiro (RJ) – nº 497/498, setembro/1996, pág. 10.
- 26 - Idem.
- 27 - Fernanda Montenegro – citação em artigo de Sábado Magaldi: "Tendências contemporâneas do teatro brasileiro" – "Revista de Teatro" – SBAT – Rio de Janeiro (RJ) – nº 497/498, setembro/1996, pág. 10.
- 28 - Renato Borghi – citação em artigo de Sábado Magaldi. Idem.
- 29 - Clovis Levi: "Teatro Brasileiro: um panorama do século XX" - pág. 55.
- 30 - Idem.
- 31 - Artigo de José Rubens Siqueira: "A função do teatro" – "Revista de Teatro" – SBAT – Rio de Janeiro (RJ) - no. 499, pág. 10.



Waldir de Luna Carneiro, "TAC – Revista do Teatro Alfenense de Comédia", nº 7, julho-agosto/1982

VAMOS FAZER TEATRO

O teatro nasce de dentro da gente. Às vezes, é inexplicável. Em outras, é aquele desejo de ser visto, admirado. O desejo também de “se fazer valer”, de autoafirmação. Também surge repentinamente, em um convite para o teatro da escola ou de alguém precisando de alguém para completar um elenco. E quando o teatro bate no peito, torna-se uma paixão, um vício, um sonho sempre lembrado. Também, às vezes, e é quase sempre o que acontece, o teatro é um tempo da vida, um momento mágico que marca uma época. Surge, não se sabe como e nem porquê, e se afasta do cotidiano com o afastar do tempo. E sempre fica uma história, uma grata lembrança. É assim o teatro amador. Então, vamos fazer teatro.

E isso não é tão fácil como, por exemplo, jogar futebol. A vontade de subir ao palco, viver uma história, pode transformar-se em ilusão, em vontade incontida, e ficar só nisso. No entanto, vamos tentar. Suponhamos uma situação, imaginemos circunstâncias favoráveis, apesar dos percalços. De uma conversa descompromissada, surge o papo, uma possibilidade.

- Onde ensaiar?
- Ora... na minha casa, naquele quarto lá no fundo do quintal...
- Mas, ele não é muito grande, está sujo, uma tranqueira danada lá dentro...
- É só limpar, encostar as coisas. E tem mais: ninguém vai lá incomodar a gente!

Aqui está a primeira solução para um objetivo: um lugar para se encontrar, conversar, fazer planos. Porque o teatro pede um pedaço de solidão, de afastamento do mundo. Parece até que este afastamento é necessário para que os personagens se infiltrem nos atores, sorrateiramente.

- E quem mais vamos chamar para participar?
- Ah! Já sei!

Surgem os nomes dos amigos. Um que, certa vez, declamou uma poesia; outro que já manifestou a mesma vontade e tem aquele outro que deve topar. E assim se começa a formar o pequeno grupo, um grupo que será acrescido de outros que ficaram sabendo e se interessaram, e outros que ouviram, são chamados, e não se aventuram, e preferem girar em volta de.

- Ensaíamos lá no fundo do quintal e...
- Mas, onde apresentar?

Neste momento, começam a desfilar os locais prováveis. Pode ser no salão do colégio, ou naquele palco do clube da cidade, no salão da igreja. Por sorte, a cidade dispõe de um teatro. Por falta de sorte, a cidade dispõe de um teatro que não é para qualquer grupo de aventureiros, não senhor! É só para grandes apresentações, profissionais, os de fora, renomados, recomendados, convidados e... com histórico invejável. Pode ser no cinema, fechado, desativado, sujo...

- A gente limpa... dá um jeito!

Os planos se avolumam, tomam conta das conversas, dos encontros cada vez mais girando em torno do mesmo assunto: o teatro. E tem a iluminação que um electricista conhecido pode ajudar, e tem a maquilagem que alguém pode fazer porque trabalha em um salão. E as roupas? Consegue-se em casa, ou pede-se para alguém.

- E o cenário?

- Pode ser feito de panos, de cartolinas... a gente dá um jeito!

- Eu tenho um amigo que desenha muito bem e entende dessas coisas... é só falar com ele.

-

E assim os anseios vão sendo alimentados até que surge a terrível pergunta:

- Qual será a peça? Qual?

É claro que muitas vezes já pode haver um texto à mão. Mas nem sempre. É aquela busca desesperada para encontrar alguma coisa, descobrir quem pode ter uma peça de teatro para ser montada. Por sorte, alguém manifesta o desejo de escrever uma, um assunto que tem na cabeça e, mãos à obra, sai uma história. Por outro lado, pode haver outra interrogação:

- Se der certo, qual será a próxima?

E começa outra parte terrível para os nossos amadores: encontrar um texto que atenda às necessidades e condições dos ansiosos atores.

- Procurei em São Paulo...

- Eu, no Rio de Janeiro...

- Escrevi para uma editora...

- Em Belo Horizonte, também não achei nada que servisse...

- Na biblioteca não tem nada...

- O que encontrei, não dá pra gente encarar!

-

A peça é longa... o cenário complicado... tem muitos personagens... tem poucos personagens... o vestuário é difícil... e a iluminação, tão onerosa... As opções de escolha baqueiam o ânimo, atrasam os sonhos...mas os atrevidos amadores persistem... persistem... até que:

- Gente! Achei uma peça que vai servir pra gente!

Todos riem, pedem para ler, vibram, rejuvenescem as esperanças. E planos pipocam de mentes e bocas enquanto os olhos brilham de ansiedade. E é preciso tirar cópias para todos, para que todos possam ler ao mesmo tempo e, acima de tudo, matar a curiosidade, descobrir e sentir qual personagem é o mais simpático, o mais desagradável, aquele que cada um gostaria de fazer. Nas conversas, sempre o gira-gira em torno do mesmo assunto teatro e, agora, mais ainda a falação sobre o texto finalmente encontrado, aprovado, ajustado.

- Amanhã, lá em casa, todo mundo para o primeiro ensaio... ninguém pode faltar!

E ninguém falta. Cada um com a cópia na mão, falantes. Bocas repletas de comentários juntam-se, unem-se; riem satisfeitos, sonhadores. Todos adentram o cômodo no fundo do quintal, arrumado para receber o embarque para a magia do teatro amador.

Autor: Waldir de Luna Carneiro (2)

Comédia em 3 atos para 9 personagens

Primeiro ato

Cena única

Sala principal da residência do Coronel Nestor Bezerra, fazendeiro, latifundiário, chefe político. Porta ao fundo e nas laterais. Móveis antigos: sofá, cadeiras, pequena mesa de centro. Fotografias de gado, de antepassados, gravuras, quadros de futebol, taças ou troféus de exposições agropecuárias. Um pequeno armário, ao lado, atulhado de caixinhas de remédio, folhetos, livros de medicina caseira, etc.

Em cena, Coronel Bezerra e Padre Bifaroni. Coronel, de joelhos, ergue-se, recebendo a absolvição do Padre, que acaba de confessá-lo.

Padre - Eu o felicito pelas pazes que fez com Deus Nosso Senhor.

Coronel - (modesto) Nada, essas vantagi que lhe contei, muitos já ouviro.

Padre - Trinta anos, hein, Coronel?

Coronel - Em resumo, não é muita coisa. Barra de córgo, barra de ôro e barra de saia, (riso) as minha desgraça.

Padre - Espero agora vê-lo na igreja...

Coronel - Não. Povo fala. Se arguém me vê na missa vão dizê que tô nas última.

Padre - Assiste missa lá da sacristia...

Coronel - Não! Vão dizê que já é corpo presente. O sinhô me arranja aí umas oração pra chuva, relâmpago, enchente e peste suína.

Padre - E vida longa.

Coronel - Meu avô pegô noventa, meu pai noventa e cinco e agora, com surfa e antibiótico, dobro os cem.

Padre - Devia ter-se casado.

Coronel - (riso) Casado, como dizia os antigos, já tava amortalhado. (com orgulho) Se bem que um par delas anda me quereno: a Venância, a viúva do Eleutério...

Padre - (cortando) Espero vê-lo amarrado a uma delas.

Coronel - (sentando, como se lembrasse de algo) Seu padre... me esqueci

na confissão. Latifúndio é pecado?

Padre - Quê?

Coronel - Terra. Tenho seis mir arque...
Padre - Seis mil? O senhor tem um país.

Coronel - Herança, compra... cerca que a gente muda...

Padre - Tem ouvido dizer que vem por aí uma reforma agrária?

Coronel - (incomodado) Ai! Ai! Ai!

Padre - Que aconteceu?

Coronel - Nada... (inquieto) Será possível que o sinhô também é padre da esquerda?

Padre - (picado) Esquerda? Nosso Senhor estava no centro, entre os ladrões.

Coronel - Inda bem... O outro vigário que andô por aqui teve impertinente, querendo sindicalizá a cabocrada.

Padre - Sindicato é uma coisa muito necessária, os apóstolos formavam um sindicato.

Coronel - E veja o que fizeram com o chefe deles!

Padre - (esquentado) Está blasfemando. Eu o confesso e já está assim?

Coronel - Confissão é à parte, a coisa aqui é política!

Padre - Absolutamente. A política é um ato moral. O homem é um ser moral justamente porque é político. Isso está em Aristóteles.

Coronel - E de onde é esse?

Padre - Da Grécia.

Coronel - Mas aqui é Campina Brava.

Padre - Campina Brava é o mundo e o mundo está mudando, Coronel, mudando...

Coronel - Na casca, o miolo é o de sempre... (pausa, encabulado) O sinhô também é reformadô?

Padre - Caminhamos para uma reforma...

Coronel - (com maldade) Lutero também era reformadô!

Padre - A questão aqui não é religiosa, é política.

Coronel - Pra que diabo se mete o sinhô em política?

Padre - (inquieto) Bom que me vá... (saída para o fundo)

Coronel - Péra!

Padre - (contrariado, confuso) O senhor não me dá ordens. Não pense que vim para adulá-lo, como faz toda essa região. Vim confessá-lo, e pronto. Pode ser muito importante para a massa encabrestada, não para mim!

Coronel - Carta minha pro bispo e o sinhô muda de paróquia.

Padre - E assim me paga? Eu o livro de seus nojentos pecados...

Coronel - Pois então me devolve os pecados e passe muito bem!

(entra Ofélia, da esquerda, com bandeja, bule, xícaras e biscoitos).

1 - Texto premiado no XV Concurso Nacional de Dramaturgia – 1985/1986 – Prêmio Nelson Rodrigues – Ministério da Cultura – Fundação Nacional de Artes Cênicas (Funarte), e editado em 1988, juntamente com outros dois textos premiados, na “Coleção Prêmios”: “Duas comédias e um drama histórico”.

“Revolução em Campina Brava” começou a ser escrita em 1961, e foi concluída no final de 1963. Em junho de 1964, o Teatro Alfenense de Comédia (T.A.C.) levava-a para o palco de Alfenas e, depois, às cidades vizinhas (Campos Gerais e Três Pontas). No final da década de 70, o texto foi vetado duas vezes pela Censura Federal. Em 1979, liberado, teve diversas montagens pelo Teatro Alfenense de Comédia (T.A.C.) ao longo dos anos seguintes.

2 - Waldir de Luna Carneiro é natural de Santa Rita do Sapucaí (MG). Reside em Alfenas desde 1939. Casado, sete filhos, economiário aposentado. Dramaturgo, escreve desde 1942. Contista, na década de 50 recebeu premiações pelos seus contos que foram publicados na extinta revista “Alterosa”, de Belo Horizonte (MG). Jornalista, escreveu para a revista “O Cruzeiro”. Diversos de seus textos para o teatro foram premiados em concursos pelo Brasil. É autor de, aproximadamente, cinquenta peças de teatro, e uma vasta produção de crônicas e artigos publicados no jornal “O Alfenense”.



Waldir de Luna Carneiro: "TAC – Revista do Teatro Alfenense de Comédia", nº 3, janeiro/1982

ESTUDO DO TEXTO

Para quem deseja fazer teatro amador, há uma grande dificuldade para a obtenção de um texto que vá de encontro às necessidades do diretor ou do grupo, e que seja acessível à estrutura disponível dos interessados. Para este trabalho que estamos organizando, chegamos ao ponto em que um grupo de entusiastas, finalmente, encontrou uma peça. Óbvio que reproduzimos somente a primeira cena de “Revolução em Campina Brava” para servir de orientação no trabalho que nos propomos desenvolver. Todavia, devemos fazer algumas considerações antes de algum comentário sobre o estudo do texto.

Vamos destacar a figura do diretor que é o elemento que, geralmente, reúne o grupo e se incumbem de orientar e dar forma ao espetáculo. No teatro amador, nem sempre o diretor é aquele que entende profundamente do assunto. É um entusiasta e, quase sempre, tem algumas noções e informações sobre a matéria. Essa circunstância não lhe tira o mérito de bons espetáculos porque, sabidamente, estes elementos, com o correr do tempo e o envolvimento com a arte, passam a adquirir conhecimentos que lhe dão condições de bem orientar o elenco e definir todos, ou quase todos, componentes (vestuário, maquiagem, cenário, iluminação, etc.) que fazem parte da montagem da peça. Uma qualidade que pode influenciar no bom andamento dos trabalhos cênicos diz respeito à capacidade de liderança do diretor. O espírito de liderança sedimenta o relacionamento entre os integrantes do grupo, inspira confiança e, mais ainda, interfere adequadamente nos conflitos que surgem ao longo do tempo. Assim destaca Francisco Fernandes a função do diretor: “Um diretor também é um líder, um chefe que sabe comandar e que moralmente está apto a dar uma ordem de comando, da mesma forma que terá que adquirir habilidade de contornar situações e de harmonizar as diversas partes de seus comandados. É necessário que entenda de interpretação a fim de poder sugerir e ajudar seus atores na interpretação e descoberta de seus personagens. Estas e muitas outras são as tarefas de um diretor” (1).

Também temos a acrescentar a humildade em reconhecer os limites dos próprios conhecimentos e conscientizar o grupo de que o ator (2) não deve permitir que seja dominado pela vaidade, pelo orgulho. Os olhos do público não são os mesmos dos que estão no palco. E mesmo que o diretor não disponha de todas as qualidades para a função, mesmo assim, é importante, muito importante mesmo, que os integrantes do grupo sejam colaboradores em todas as fases do processo. O espírito coletivo é que permitirá o desenvolvimento de um bom trabalho, reforçará as amizades e

dará ao grupo um sabor especial de vitória ao final da jornada. Ao diretor cabe concatenar todas as ações, porém cada integrante, de per si, detém uma parcela profunda de responsabilidade no trabalho conjunto.

Ao assumir o compromisso de ser integrante da montagem da peça teatral, cada elemento deve estar perfeitamente consciente da sua importância na convivência ao longo dos ensaios. O respeito mútuo precisa marcar as relações afetivas, e a franqueza tem que ser aceita como ferramenta do trabalho. O debate é importante para conhecer-se a história da peça e dos personagens e, por isso, é preciso que as mentes se abram e se ampliem os graus de compreensão dos conflitos que, normalmente, surgem. Outro compromisso importante é quanto à disciplina. Compreender e aceitar a obediência ao horário, mesmo que a participação na trama da história seja reduzida. E esta disciplina também deve ser estendida durante os ensaios ou debates para que as atenções não se dispersem, e o aprendizado seja mais rápido e seguro. O indivíduo que desvirtua seu comportamento em equipe não merece e nem deve compartilhar da aventura no teatro amador. Sabemos que, quase sempre, é difícil substituir um elemento que já estava engrenado com os trabalhos de montagem da peça. Porém, é melhor enfrentar os percalços da substituição do que manter alguém que não sabe corresponder na responsabilidade da tarefa. O teatro é amador, mas o compromisso tem que ser plenamente profissional.

Voltemos ao Francisco Fernandes: “De um modo geral, é a partir do texto que iniciamos a criação teatral. De posse do texto, o diretor, o produtor, e os atores se reunirão para a elaboração do espetáculo que virá a público. É costume dar ao texto o papel de maior relevância no fenômeno teatral” (3). Destas palavras do Francisco Fernandes quase sempre devemos excluir a citação do “produtor”, visto que, na maioria dos casos, o teatro amador não se preocupa com esta função que é exercida pelo diretor ou algum outro integrante do elenco ou mesmo pelo conjunto do grupo. Esta é a realidade mais palpável.

Temos, portanto, o texto. E ele não é um amontoado de palavras, frases que devam ser decoradas e ditas no momento certo por cada personagem. Acompanhemos João das Neves: “... o que é um texto teatral? Antes de mais nada, uma obra de arte. E, como obra de arte, suscita, ao primeiro contato, inúmeras emoções, frequentemente contraditórias. Mas essas emoções, por contraditórias que sejam, significam o primeiro passo para a percepção do caráter objetivo da peça teatral” (4). Por ser uma obra de arte, despertar emoções e mesmo emoções contraditórias é que se torna obrigatório o estudo do texto. E este estudo do texto se destaca como a

primeira atividade e preocupação do diretor e de todos os envolvidos com a encenação.

Não atentar para o estudo correto do texto é correr o risco de fazer naufragar a apresentação, enganar o público, distorcer o significado da história que o autor quer contar. Francisco Fernandes também esclarece essa importância quando diz: “A análise constitui um modo de ler e descobrir as intenções, e ver através das palavras o pensamento do autor. Analisar significa também escolher do texto o mais importante, mas não propriamente julgá-lo, o que constitui um desígnio da crítica” (5). Nesta tarefa de conhecimento da história que será contada, o diretor tem papel relevante. É ele que idealiza o espetáculo, vê os personagens em cena, o cenário. O estudo do texto deve ser o mais completo possível e se estenderá a todos os integrantes do elenco, cada um expondo seu entendimento da leitura, a sua interpretação. A compreensão da história, além de clarear a mensagem que ela traz, auxilia na construção do personagem, é um instrumento de descoberta de significados de intenções e sentimentos. Além disso, movimenta as engrenagens da imaginação e da criatividade.

A dedicação a essa tarefa impede que uma obra seja adulterada, desvirtuada. “A regra é clara no teatro: não se pode esvaziar um texto escrito, que possui uma gramática própria, com imagens ou intervenções que não se relacionem com a mesma gramática. Destrói-se a própria poética”, alerta Maurício Paroni de Castro (6). Necessário se torna conhecer a obra para a montagem da peça e também em atitude de respeito ao criador – o autor. Fazer teatro amador não é somente juntar um bando de entusiasmados com a arte cênica, decorar texto e se preocupar com o êxito. Também o teatro amador tem suas responsabilidades perante o autor, o público e ao próprio Teatro enquanto Arte. Não é por ser rotulado de ‘amador’ que podemos dispensar-nos do compromisso de respeito ao autor, à plateia e até a nós mesmos. Novamente João das Neves: “Quanto mais rico é um texto, mais espetáculos diversificados proporciona. O que não significa que possamos fazer o que nos der na cabeça com um texto. Compreender o significado mais íntimo de um texto teatral e tentar exprimi-lo, essa a tarefa fundamental dos encenadores. Não há aí nenhuma limitação à atividade criadora, nenhuma subserviência ao autor, pelo contrário. Há, sim, uma soma de esforços de artistas que conscientemente sabem ser a obra teatral um ato de criação coletiva para a coletividade. Se o texto teatral é o ponto de partida, é preciso compreendê-lo para melhor transmiti-lo. Para compreendê-lo temos de tomá-lo pelo que ele é: uma obra de arte” (7).

Compreendemos que as limitações no teatro amador são profundas e as dificuldades, imensas. No entanto, não podemos, em hipótese

alguma, fazer uso destes argumentos para perpetuar a nossa irresponsabilidade, para manutenção da falta de interesse com a evolução cultural, e servir de pretexto para a acomodação e a apatia na investigação e na procura de informações, desinteressar-se pela pesquisa, pelo debate. Não podemos, porque as condições são adversas, alienarmo-nos e aceitar os aplausos de uma plateia que reconhece o esforço despendido. Temos que ser exigentes conosco, porque é essa exigência que irá proporcionar-nos o desenvolvimento cultural, político e social. No palco, somos corajosos contadores de histórias, mas também temos que ser mensageiros de ideias, sentimentos e evolução.

Na importância do estudo do texto, mais uma mensagem de João das Neves: “Quanto mais aprofundada for a análise do texto, maior a liberdade criadora de seus intérpretes e não o inverso” (8).

Antes do estudo do texto, ou mesmo durante esta atividade, dependendo das circunstâncias como facilidade de obtenção de informações, é importante tomar conhecimento do autor. Saber onde mora, se ainda está vivo, qual era sua ocupação, seu estilo de vida, que obras produziu, influências literárias. A descoberta do autor quase sempre traz surpresas agradáveis. Para citar uma, podemos lembrar que é uma oportunidade para descobrir outras peças que poderão ser úteis em projetos de novas encenações. Mesmo que haja dificuldades para conseguir-se este conhecimento, devemos persistir sempre. Nem sempre os autores são muito conhecidos e são parcas as descrições sobre o homem e a sua obra.

Tomemos o exemplo da página 22, o autor Waldir de Luna Carneiro, de “Revolução em Campina Brava”. Quem é Waldir? Podemos dizer dele que há quase sessenta anos escreve para o teatro, e dispõe de dezenas de peças, as mais variadas, desde as de três atos até as de ato único. Dramas, comédias, charges, fazem parte do seu universo literário. Jornalista, tem uma quantidade incalculável de saborosas crônicas. Autodidata, possuidor de vasta cultura e um senso de humor contagiante. Muitas de suas peças trazem o sabor típico do interior de Minas, seus tipos e seus problemas. Diversas vezes premiado em teatro e em concursos literários, Waldir escreveu a “Revolução” antes do movimento de 1964, e muitas outras peças abordam problemas regionais, mas que abrangem um universo muito maior. E Waldir se compraz em escrever sempre, sempre recolhido na pacatez de Alfenas, sua terra adotiva. Conhecer o autor é descobrir uma imensidade de vida e surpresas agradáveis.

Desta maneira, o grupo reunido em volta de uma mesa, ou espalhado pela sala, conversa, troca opiniões, emite observações, faz a

leitura, refazem-na, avança cada vez mais no universo da obra e dos personagens. Dependendo do texto, é preciso pesquisar livros, ouvir outras pessoas, conhecer todas as circunstâncias da peça, visualizar o universo da história. Atentemos para o que diz João das Neves: “O que é o ‘universo’ da peça? Informações contidas na peça sobre a época, local, hora, clima, relações econômicas, políticas, religiosas, sociais, enfim, fazem parte do ‘universo’ da peça. (...) O universo da peça é, portanto, o ambiente onde se desenrola a ação dramática em seu senso mais abrangente acrescido da ação anterior” (9). Os primeiros encontros do grupo, portanto, são de leituras, releituras, estudos, troca de ideias e informações. Este envolvimento também exige muita atenção em cada detalhe dos diálogos e das ações porque: “Muitas vezes uma só frase encerra um ensinamento ou uma citação mas por si só o significado não basta. É necessário recorrer então à história, à história literária, à história da cultura, à biografia do autor, à bibliografia acerca do autor, à época e à sociedade em que viveu o autor ou em que se passa a cena descrita” (10). Por isso que o teatro é exigente: pede responsabilidade, ânsia de conhecimento, raciocínio, pesquisa e vontade para evoluir em todas as direções.

Observemos o exemplo de “Revolução em Campina Brava”. Pela leitura da peça, sabemos que é uma comédia em que a ação se passa em uma pequena e fictícia cidade do interior de Minas. A época nos reporta aos dias anteriores ao golpe de 1964. Neste caso (para quem não viveu aquele tempo), é preciso ler, pesquisar o período da nossa história; conversar com aqueles que o vivenciaram, incrementar sempre a curiosidade, questionar; apreender as relações sociais, políticas e econômicas da sociedade e do nosso País naquele tempo.

Neste texto, Waldir, profundo conhecedor das dificuldades do teatro amador, dá muitas informações no desenrolar das cenas. Na análise do texto, percebemos que o autor descreve minuciosamente o ambiente, o cenário. Também procura descrever os movimentos, os mais simples, dos personagens. E mais: descreve em detalhes as conformações dos personagens. Outros autores não agem assim com tanta minúcia.

Na leitura da primeira cena, deparamos com o primeiro atrito entre os personagens:

- Padre: Tem ouvido dizer que vem por aí uma reforma agrária?”
- Coronel: (incomodado) Ai! Ai! Ai!

No prosseguimento do diálogo, podemos perceber imediatamente o posicionamento político e social dos dois:

- a) “... o sinhô também é padre da esquerda?”
- b) “... querendo sindicalizá a cabocrada”.

c) “Sindicato é uma coisa muito necessária...”

Ao final da cena, surge o conflito que concretiza os comportamentos antagônicos entre eles, e que prenuncia posições irreconciliáveis. O estudo do texto permite que localizemos as cenas e as palavras que encaminham as tramas, e norteiam as relações entre os personagens. Ao mesmo tempo em que instrui, informa e auxilia na visualização das cenas e da história, é um instrumento importante no estudo de cada elemento que compõe o desenvolvimento do enredo. É estudando detalhadamente cada página da história que será levada para o palco que o diretor norteará a condução da peça, e o comportamento de todos os personagens de tal maneira que o espetáculo tenha unidade, lógica, ritmo, clima e encantamento.

Há uma observação a ser feita. Antes, pinçamos da Renata Pallottini a explicação do assunto: “Sobre a comédia (...); para começar, a comédia ‘é uma imitação de homens de qualidade inferior’, segundo Aristóteles. Portanto, não se nutre de fundo histórico ou mitológico. Fala da realidade cotidiana e prosaica das pessoas simples, em geral. Seu desenlace é, via de regra, feliz, otimista. O público se sente solidário com o desenrolar da trama, se descontraí com o desenlace, que lhe dá uma espécie de catarse que não é catarse porque não implica piedade e terror, mas sim uma empatia cuidadosa, onde o riso é às vezes de cumplicidade, outras vezes de superioridade...” (11). A comédia para muitos grupos de teatro amador é vista como divertimento de riso fácil, onde as concessões cênicas e de diálogo podem ser livres e os personagens não têm identidade e seus conflitos são banais. O que importa é que o público ria, ria a valer. Diante desta visão, a comédia se transforma, muitas vezes, em uma sequência de micagens, incoerências e comportamento vulgar dos personagens. Ante esta postura, o estudo do texto é relegado ao esquecimento, e o estudo dos personagens é dirigido para o fazer rir. Assim, esquece-se que o riso também acoberta os dramas, e se privilegia a zombaria na interpretação, o desrespeito com o autor, com o público e com os próprios integrantes do elenco. Não é porque é uma comédia que não se deve analisar o texto em todas as suas implicações. Não é porque é uma comédia o tratamento da história deva ser desleixado e a mensagem (ou mensagens) menosprezada. Pelo contrário, também a comédia exige e merece uma análise de texto profunda, respeitosa, que conduzirá o espetáculo para o riso, que é o fim perseguido, expondo a séria realidade do ridículo e das circunstâncias improváveis do comportamento humano. Também no riso, o teatro amador precisa saber rir.

Abordando a crise do teatro, Wilson Martins a certa altura afirma: “O teatro existe, sem dúvida, para ser representado, e não para ser

lido: teatro não é literatura. Mas é ‘também’ literatura, e, para representar, é preciso que haja um texto a ser representado. Não é tanto a qualidade literária o que importa, mas, antes, como é claro, a qualidade cênica; além de ser uma arte visual, ‘antes’ de ser uma arte visual, o teatro é uma arte verbal, depende da palavra e nela assenta. E, quando falamos em ‘palavra’, não se trata apenas, bem entendido, da beleza do estilo ou do artifício criador da linguagem (embora isso não prejudique em nada): trata-se do que a palavra, enquanto veículo e forma de expressão, pode carrear: o teatro, como a poesia, faz-se com palavras, mas faz-se também com ideias; ideias puras e simples, transfiguradas em ideias poéticas no primeiro caso, e em ideias teatrais no segundo” (12).

O teatro é arte verbal. É poesia. Uma explosão de ideias. O teatro amador é veículo e forma de expressão responsável e importante para o verbo, a poesia e a ideia.

- 1 - Francisco Fernandes – “Cartilhas de teatro IV” - pág. 43.**
- 2 - Mencionamos o substantivo masculino, subentendendo sempre que nos referimos também à atriz.**
- 3 - Francisco Fernandes – “Cartilhas de teatro IV” - pág. 18.**
- 4 - João das Neves – “A análise do texto teatral” - pág. 8.**
- 5 - Francisco Fernandes – “Cartilhas de teatro IV” - pág. 27.**
- 6 - Artigo de Maurício Paroni de Castro: “O palco não é um videoclip” - Jornal “Folha de São Paulo” – Ilustrada - 07.06.1992, pág. 6-3.**
- 7 - João das Neves – “A análise do texto teatral” - pág. 10.**
- 8 - Idem, pág. 11.**
- 9 - Idem, pág. 58.**
- 10 - Francisco Fernandes – “Cartilhas de Teatro IV” - pág. 28.**
- 11 - Renata Pallottini – “Construção do personagem” - pág. 43.**
- 12 - Artigo de Wilson Martins: “Do teatro” - Jornal “O Estado de São Paulo” – Suplemento Literário – 23.05.1971 – pág. 4.**



Waldir de Luna Carneiro: "TAC – Revista do Teatro Alfenense de Comédia", nº 7, julho-agosto/1982

ESTUDO DO PERSONAGEM

O mesmo carinho, a mesma atenção que se dá ao estudo do texto, também deve continuar no estudo do personagem. Não há um tempo definido para esses trabalhos. Tudo vai depender das dificuldades que a peça apresenta, do conhecimento e preparo do diretor e, também, da dedicação e compreensão por parte do elenco. No teatro amador as dificuldades exigem esforços e abnegação de cada um porque, normalmente, os integrantes têm compromissos profissionais e familiares, e o teatro surge para preencher um tempo vago do dia ou da noite, para atender a um desejo sempre presente de viver uma história no palco, ser visto, reconhecido, realização de um sonho, aquele sonho que cada um de nós temos ao longo da vida. Diante dessas condições, é comum que os artistas amadores concentrem seus esforços, quase sempre, nas reuniões para os ensaios. Não há um trabalho metódico de estudo, aperfeiçoamento e reflexão em casa. A realidade do amador é diferente, e é por isso que os ensaios se prolongam por meses, acontecendo até mesmo a frustração de um trabalho iniciar-se e ser interrompido por falta de intérpretes ou uma desistência forçada pelas circunstâncias. E a acrescentar-se a toda essa situação o fato de que o teatro amador não tem amparo, não tem estrutura, não dispõe de informações e preparação para que os trabalhos possam ser abreviados, e os resultados surgirem rápido com bons níveis dos espetáculos. Então, é estudar o texto, é conhecer o personagem com as condições disponíveis.

O estudo do texto nos dá a compreensão da história do autor e as ações que intermedeiam o desenrolar da peça. No estudo do personagem, passamos a conhecer cada ser que faz parte da história que vai para o palco. Assim como cada um de nós temos uma história de vida, personalidade, anseios, frustrações, ambições e características físicas distintas, também o personagem é dono de tudo isto. Porque “o autor, na criação de um personagem, desenha um esquema de ser humano; preenche-o com as características que lhe são necessárias, dá-lhe as cores que o ajudarão a ‘existir’, a ter foros de verdade. Uma verdade, é claro, ficcional” (1). Precisamos conhecer este ser que o autor criou na sua imaginação, e lhe dá vida nos diálogos e ações mesmo nas citações no transcorrer da peça. Continuando a leitura da Renata Pallottini, temos que: “Não se trata de ter um personagem que seja a cópia real de uma pessoa qualquer, viva, existente, conhecida do autor. Mas de criar um ser de ficção, que reúna em si condições de existência; que tenha coerência, lógica interna, veracidade. Um ser que ‘poderia ter sido’, não necessariamente um ‘ser que é” (2). No estudo do personagem formamos a ideia deste ser ficcional, montamos sua identidade física, sua história, seus conflitos, sua psicologia, sua alma.

Vamos perscrutar seus objetivos, avaliar suas ações, seus pensamentos, seus atos. Enfim, invadi-lo por inteiro como se quiséssemos expulsar seus músculos, ossos, carne, cérebro, membros, e preenchê-lo com a nossa estrutura. Renata Pallottini destaca a postura que o ator (e o público) tem ao ler um texto: “É curioso verificar que a primeira forma de conhecimento do personagem de que podemos dispor é a visão da aparência física, ‘visão’ efetiva, quando do espetáculo, ou imaginada, quando da leitura de um texto teatral” (3). Imaginamos o personagem, dissecamo-lo na análise do texto, damos-lhe vida com a nossa criatividade, e emocionamos o público com a vivência fictícia no palco.

Reunidos na leitura, cada ator mastiga cada palavra, cada frase do seu personagem, sonhando e ansiando por mostrá-lo à plateia. Um trabalho que não pode ser preocupação apenas dos papéis principais. O mais humilde, o mais simples, o mais modesto, o texto mais curto, e até mesmo a aparição silenciosa de um personagem merece a dedicação do ator. Eugênio Kusnet ensina: “Mas para começar a agir no lugar do personagem é necessário, em primeiro lugar, estabelecer com a máxima clareza ‘quem é o personagem, quais as suas características’. Como ele é? Bom, mau, jovem, velho, inteligente, burro? Onde ele vive e para que vive? E, principalmente, o que ele quer?” (4). Francisco Fernandes acrescenta outras questões diretas ao diretor e que o ator também deve procurar: “Outra pergunta que se faz ao texto é: o que é que num personagem desperta simpatia ou antipatia? Com a resposta, o diretor terá uma visão geral do perfil de cada personagem e sua participação geral do drama” (5). O ator tem que montar a história do personagem, perguntar quem ele é, porque se encontra ali no momento, o seu passado, o momento presente e imaginar o seu futuro. É preciso conhecer suas angústias e seus conflitos, suas fraquezas e seus interesses. E mais ainda. Perguntado sobre a importância da psicanálise no seu trabalho, Edward Albee respondeu: “As pessoas agem movidas pelo sentimento. E não há duas pessoas que reajam da mesma forma a mesma situação. A psicologia de como as pessoas se comportam é muito importante. Não se pode criar um personagem que não tenha personalidade própria. É preciso fazer a psicanálise do personagem e descobrir porque ele age daquela forma” (6). Portanto, conhecer profundamente o personagem é uma obrigação, uma grande responsabilidade do ator. Mesmo sendo amador, o ator precisa ter consciência desta missão e mergulhar seriamente no âmago do seu personagem.

A princípio, pode parecer que tudo isto diz respeito apenas ao drama, à tragédia. Porém, tal comportamento, essa postura, também se aplicam à comédia. A comédia não é somente riso e divertimento da platéia. Seus personagens trazem dentro de si uma carga dramática muito profunda,

muitas vezes encoberta pela gargalhada e pela ignorância do ator amador ou do diretor. A comédia também é uma sequência de conflitos, dramas e sofrimentos. Assim, o estudo do personagem deve ser tão profundo e minucioso quanto qualquer outra forma literária. Julgar que basta provocar o riso para a garantia do sucesso do espetáculo, é faltar com o respeito ao público, é menosprezá-lo, duvidar da sua capacidade crítica. Acrescento Laurence Olivier: “As pessoas da plateia devem ser respeitadas, nunca subestimadas. É fácil fazer troça por trás do lenço e piscar para os colegas nos bastidores, mas entre aquele mar de rostos atrás das luzes haverá quem perceba. Acontece assim em qualquer forma de entretenimento: respeite-os e eles talvez o respeitem. É claro que podem ser manipulados, mas isso é outra coisa. Disso eles gostam, é por isso que estão lá, mas não podem ser manipulados de maneira atabalhoada ou óbvia” (7). É desrespeitar a obra do autor que construiu seus personagens como se existissem realmente. Na imaginação do autor, cada personagem é um ser vivo, tem existência com tudo que implica em existir. É oportuna a colocação de Renata Pallottini: “Naturalmente, o alvo de um personagem, determinante da sua vontade e das suas ações, colide com o de outro ou outros personagens. Esta colisão produz a ação e faz o drama avançar. Desta forma, é forçoso apresentar devidamente os caracteres, com seus fundamentos, paixões, sentimentos, ideais; é forçoso que se construa devidamente o caráter, e não só o do protagonista, mas o do conjunto de personagens que contam na obra dramática”(8).

Nas reuniões para a leitura da peça, o grupo amador precisa adquirir consciência da responsabilidade que cada um está assumindo. Lembrar-se sempre que teatro é imaginação e criatividade. Estudar o texto e o personagem para imaginar a atuação e criar um ser fictício belo e emocionante. Apesar das limitações, das adversidades, da miséria de informações e conhecimentos, cada integrante do grupo tem por obrigação pesquisar, informar-se, fazer do seu interesse cênico uma trilha para a ampliação da sua cultura e da sua importância na comunidade. O aprimoramento deve ser sempre a perseguição de cada ator, e isso se aplica ao ator do teatro amador. No palco, o ator é o ponto de encontro dos olhares, alimentador da curiosidade, do divertimento e da emoção do público. Sua responsabilidade é tanta que “os criadores de espetáculos tiveram de se perguntar então o que tornaria o teatro capaz de sobreviver ao ciclópico embate com sofisticadas tecnologias. A resposta encontrada por artistas tão diversos quanto Konstantin Stanislavsky, Louis Jouvet, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Arianne Mnouchkine, Kazuo Ohno, Antunes Filho, Eugênio Barba e Declan Donnellan, entre outros, foi: o ator. A prática levou esses diretores à conclusão de que a presença viva do ator no palco, sua respiração, seu calor, estabelecem o diferencial definitivo. As mais fecundas linhas de

investigação teatral, desde os anos 60, apontam para o acerto do diagnóstico. Em todas elas, da dança-teatro ao teatro físico, o ator está no centro do processo de criação. Exige-se dele que seja cada vez mais flexível, bem treinado, intenso, vibrante” (9). Reforçando mais uma vez a importância da responsabilidade do ator: “Por isso os diretores mais conscientes estão preocupados em aprimorar métodos de interpretação, já que a última palavra no diálogo com o público é dada mesmo pelo ator. Os malabarismos da imaginação ficam mudos, se não se corporificam num bom desempenho” (10).

O argumento de que estas citações se enquadram no teatro profissional e que o artista amador não tem como aplicá-las não podem contrapor-se ao compromisso evolutivo do teatro amador. O estudo persistente e batalhador da montagem do personagem vai, aos poucos, encaminhando o ator amador para o aperfeiçoamento do seu desempenho e o diretor adquire cada vez mais condições de montar um espetáculo lógico, bem estruturado e rico em criatividade. Limitações sempre haverá, porém o desempenho do grupo atrairá cada vez mais a atenção do público. E é este público que vibra com o teatro amador que formará plateias para o teatro profissional. Um público que terá no teatro o prazer da arte ao vivo, orgulho dos seus modestos e desconhecidos artistas. O ator amador não pode contentar-se em ser um papagaio a despejar textos decorados no palco e, ao final do espetáculo, satisfazer-se com os aplausos. Porque, no teatro, cada espectador é um torcedor a favor dos artistas, está ali na expectativa da emoção e no acerto da representação. É preciso, portanto, cultivar a humildade em busca do aprimoramento. Questão de respeito à arte, motivo de riqueza interior.

Muitas vezes, o texto que se deseja montar é árido em informações sobre os personagens. É preciso descobrir atentamente notícias sobre ele. No entanto, sempre podemos tirar alguma coisa dos diálogos, uma referência que nos possibilita idealizá-lo. As diversas leituras da peça acabam por familiarizar-nos com o personagem, envolver-nos, e, desta maneira, construímos seu desenho físico, seu porte, como devem ser seus gestos, sua maneira de falar, reagir, o seu caminhar, a sua maneira de vestir-se. O estudo do personagem nos permite escrever a sua história, suas intenções, seus objetivos, seus sentimentos, sua psicologia. Podemos avaliar o seu passado, acompanhá-lo no presente e projetar o seu futuro possível. Ao longo da peça, os diálogos nos dão informações que atentamente anotamos para reflexão e estudo. João das Neves diz que “um bom diálogo é cheio de significados, de combinações sonoras, de emoções e intenções ocultas, de imagens verbais. É através do diálogo, expressão da linguagem dramática, que podemos apreender o que há de essencial em

cada personagem. Diálogo é também partitura, no próprio sentido musical do termo, com diferentes andamentos, acentuações rítmicas, crescendos e diminuendos, clímax, etc., que determinam os valores musicais dos momentos e segmentos num texto teatral” (11), e esta afirmação abrange um elenco de ideias, recursos e criatividade que estão à disposição do ator quando mergulha no conhecimento do seu personagem.

Utilizemos, para exemplo de estudo, os personagens da primeira cena de “Revolução em Campina Brava”. Lancemos nosso olhar sobre o Padre Bifaroni. O autor não nos dá nenhuma informação sobre ele, não o descreve. É apenas um Padre que absolve um pecador que acaba de confessar-se. Começamos a leitura da cena e deparamos com a exclamação de surpresa do Padre: “Seis mil? O senhor tem um país”. Nesta frase percebemos que este Padre assumiu a paróquia há poucos dias porque, caso contrário, já saberia que o interlocutor, homem importante na pequena cidade, é um grande proprietário de terras. Continuando a leitura do diálogo, encontramos palavras que denotam a sua pouca sutileza (além do desconhecimento da pessoa do Coronel Bezerra) quando menciona ‘reforma agrária’, ‘sindicato’ e, ainda, ao citar Aristóteles para um cidadão poderoso, porém inculto. Estas informações sugerem que o personagem, nas circunstâncias históricas do período, tem suas inclinações sociais definidas e, possivelmente, também um posicionamento político. Ao final da primeira cena, percebemos que a Igreja, como instituição, está ao lado do poder político e que, contrariá-lo como faz o Padre, é passível de represália:

“Padre – E assim me paga? Eu o livro de seus nojentos pecados...”

Um personagem culto, informado dos problemas sociais do país, representante do poder religioso e, no entanto, condicionado nas suas atitudes pelo mando político, reacionário.

Com o texto a sua frente, o intérprete do Padre Bifaroni deverá ler atentamente todos os detalhes, quer partam dos diálogos em cena, quanto das referências que lhe são feitas por algum outro personagem. Sublinhar ou anotar ao lado do texto ou em uma folha de papel todas as informações possíveis, é um auxiliar na montagem do personagem, suas características, seu consciente, sua vida. O estudo do personagem assim realizado, facilita o entendimento, torna o personagem mais acessível ao ator, ajuda na idealização de todos os componentes que formam este ser fictício que será transformado em realidade. O público verá no palco um Padre Bifaroni rico na sua personalidade, minucioso nas suas características, interessante e cheio de energia.

Sobre O Coronel Nestor Bezerra, o autor é pródigo em informações. Possivelmente, porque se trata do personagem principal ou porque é complexo no seu comportamento, nas suas ideias e intenções. No caso deste autor, Waldir de Luna Carneiro, ao pesquisá-lo, ficamos sabendo que é um dramaturgo que escreve para o teatro amador, vive nele e, logo, tem consciência das dificuldades e limitações da atividade cênica. Desta maneira, o autor favorece a compreensão de muitos de seus personagens. Na descrição da cena, encontramos algumas referências quanto ao seu aspecto social: fazendeiro, latifundiário, chefe político. O título de “Coronel” ressalta o poder político e econômico, e que não se refere à patente militar, e foi uma designação muito usada até fins da década de quarenta.

Avançando no diálogo, encontramos riqueza de detalhes quanto a sua personalidade, sua convicção religiosa, suas ações sociais, ideias que explicitam seu reacionarismo, seu poder de argumentação e sua consciência de mando e autoridade. Todas estas informações são colhidas de frases ou palavras explícitas no texto:

“Nada, essas vantagens que lhe contei, muitos já ouviro”.

“Barra de corno, barra de ouro e barra de saia. As minha desgraça”.

“Se alguém me vê na missa vão dizê que tô nas última”.

“Casado, como dizia os antigo, já tava amortalhado. Se bem que um par delas anda me quereno:...”

“Terra. Tenho seis mir arqueire...”

“Herança, compra... cerca que a gente muda...”

“... querendo sindicalizá a cabocrada”.

“Na casca, o miolo é o de sempre...”

“Carta minha pro bispo e o sinhô muda de paróquia”.

“Pois então me devolve os pecado e passe muito bem”.

Observando a descrição do cenário, deparamos com a riqueza de detalhes: móveis antigos – um morador que não se preocupa com a atualização, reflexo de seu conservadorismo, ou mesquinho no trato do dinheiro. Fotografias de gado, de antepassados, gravuras, quadros de futebol, taças ou troféus de exposições agropecuárias completam a maneira de existir do personagem. Possivelmente, este “Coronel” deve ter problemas de saúde ou é hipocondríaco para justificar o armário atulhado de caixinhas de remédio e livros de medicina caseira.

Outro detalhe que chama a atenção é quanto o linguajar do personagem. Característico do interior do sul de Minas, o ator e o diretor devem desenvolver pesquisa para fidelidade do regionalismo, caso não o conheçam. Juntando as informações folclóricas e o sotaque regional, o

conhecimento histórico da política e preocupações sociais da época; refletindo sobre as manifestações das ideias e conduta de vida deste personagem, e tudo isto envolvido pelas descrições ambientais do cenário, o estudo e a análise dessa figura abrem um amplo campo de debate informativo, psicológico e cultural que deve ser aprofundado ao longo de todo o texto.

Os demais personagens também devem receber a atenção minuciosa de seus intérpretes para que as personalidades no palco sejam bem distintas, apresentem riquezas de detalhes em seus comportamentos. Agindo desta maneira, o grupo desenvolverá uma coordenação consciente da representação e abrirá um amplo espaço para a criatividade do espetáculo. Na plateia, cada pessoa manterá olhos e ouvidos atentos à clareza do palco, deliciando-se com o desenrolar da história, emocionada com os conflitos e interesses que se alternam em cada cena. E ao final do espetáculo, os aplausos não serão apenas de reconhecimento para um espetáculo agradável, mas também de agradecimento pelo momento único de satisfação e valorização da inteligência humana quando o homem encontra a grandeza da sua criação.

1 -

Renata Pallottini – “Construção do personagem” - pág. 12.

2 - Idem.

3 - Idem, pág. 13.

4 - Eugênio Kusnet – “Ator e método” - 3ª edição - pág. 35.

5 - Francisco Fernandes – “Cartilhas de Teatro IV” - pág. 39.

6 - Edward Albee em entrevista a Angela Cozetti Pontual – Revista “BRAVO!” nº 16, janeiro/1999, pág. 143.

7 - Laurence Olivier – “Ser ator” - 2ª edição - pág. 19.

8 - Renata Pallottini – “Construção do personagem” - pág. 28.

9 - Artigo de Alberto Guzik: “Atores vivem de sonhar e de irrigar fantasias” - Jornal “O Estado de São Paulo” - Especial Domingo – 30.04.1995 – pág. D2

10 - Artigo de Sábato Magaldi – “Tendências contemporâneas do teatro brasileiro” – “Revista de Teatro” – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) - no. 497/498, setembro/1996, pág. 10.

11 - João das Neves – “A análise do texto teatral” - pág. 59.



Waldir de Luna Carneiro: "TAC – Revista do Teatro Alfenense de Comédia", nº 6, 2º trimestre/1982

ESTUDANDO

Já dissemos da importância da disciplina do grupo e do respeito aos horários de ensaios. A pontualidade não explicita apenas o horário de reunião para os trabalhos. O diretor pode permitir que o grupo mantenha o bate-papo, retardando o início do ensaio para que os elementos se conheçam melhor, contem suas atividades diárias, as dificuldades e comentem sobre assuntos do teatro. É um modo descontraído e descompromissado que todos dispõem para reforçar a amizade e o espírito de grupo. No entanto, iniciados os trabalhos, a atenção deve ser toda concentrada no que está ocorrendo nas discussões, nos esclarecimentos e no aprendizado.

Não há um tempo determinado para fazer-se os estudos de texto e de personagem. Esta atividade é permanente, contínua. Sempre há algo novo, uma nova descoberta, detalhes que vão surgindo à medida que os ensaios se desenvolvem. Então, reunidos, os atores e o diretor estudam o texto. Depois, debruçam-se sobre cada personagem. Após tantas leituras e trocas de ideias, percebe-se a facilidade com que o texto é memorizado. É importante: memorizado e compreendido em todo o seu conjunto. Torna-se cada vez mais acessível o entendimento das ações dos personagens e do encaminhamento da trama, e mais ainda “é preciso entender o que se diz enquanto se decora, porque então fica fácil substituir uma palavra ou frase por outra” (1) quando, infelizmente, acontecer de dar aquele “branco” em cena, o ator esquece a fala, sente-se envolvido pelo vazio, pelo distanciamento, como se estivesse sido desligado da tomada cênica. Esta maneira de ensaiar também é denominada de “ensaio de mesa” que, como o nome define, faz-se em redor de uma mesa. Cada um lendo seu texto, procurando apreender seu personagem e o diretor fazendo observações, auxiliando a compreensão, ligando o envolvimento dos personagens com o desenrolar da ação da peça, todos atentos ao ensinamento da Renata Pallottini: “Se alguma coisa, no texto de uma peça de teatro, precisa ser bem conhecida pelo seu autor, e bem analisada por quem a examina, essa coisa é o conjunto de personagens, seu corpo e sua alma” (2).

Ao longo desta atividade, que pode durar vários dias, os atores exercitam a imaginação, manifestam a criatividade, vão construindo e desconstruindo o personagem, buscando montar a sua identidade, a sua vida real. Francisco Fernandes destaca a importância desta preocupação constante: “A primeira e mais importante tarefa será a de compreender o texto de um determinado papel que se vai representar. Ele não é tão fácil como se poderia supor. Para que um intérprete valorize adequadamente seu

papel e o significado de cada frase do texto, deve ter uma clara imagem de toda a obra, na qual o papel se ache incluído. Deve compreender as relações entre ele e os demais personagens da obra em questão, assim como deve compreender a função que terá de levar a cabo na mesma obra em relação com a ideia geral do dramaturgo. O intérprete que apenas tenha lido a sua parte, sem levar em consideração aos demais personagens da obra, dificilmente poderá criar um bom papel” (3). Neste período de ensaios, cada intérprete começa a montagem da visualização do personagem: seu aspecto físico, sua maneira de andar e gesticular, começa por descobrir seus conflitos interiores, seus objetivos, suas intenções, o caráter, insiste em penetrar em sua psique. Monta a história do personagem, seu passado e seu presente. Novamente, Francisco Fernandes: “O intérprete deve saber quem é seu personagem, o que lhe sucedeu, como transcorreu sua vida – nos dias anteriores ao momento em que o dramaturgo trouxe para o cenário” (4).

Durante o envolvimento dos intérpretes com seus personagens e com a história, o diretor aproveita determinados momentos para destacar as frases ou palavras que devam receber algum destaque ao serem pronunciadas. Aqui, ele observa, há uma pequena pausa. Nesta outra ou naquele diálogo, o som deve colocar-se de maneira suave. Ou agressivo. Ou despido de qualquer intenção. O diretor ainda anota o ritmo dos diálogos, chama a atenção para a musicalidade de determinados momentos das conversações, o contraste nos comportamentos, nas intenções. Orienta nas situações de conflito dos personagens, relaciona as intenções dos personagens em uma cena com outra, ou outras, ao longo da história. As leituras avançam no texto, o elenco se sente invadido pelo clima da ação, cada vez mais palavras, frases, expressões se incorporam ao mecanismo da memória. Aos poucos, o texto vai sendo abandonado para a manifestação livre da palavra. Nasce a necessidade de andar, caminhar pela sala ou palco, pesquisando atentamente o personagem, buscando febrilmente invadir e ser invadido pelo ser imaginário que deve ser captado, possuído, abraçado, um desejo obsessivo de entranhamento na estrutura que se constrói. Cada intérprete passa a responder de acordo com a situação que é criada em cada cena, a corrigir-se, a ser corrigido, uma névoa invisível de agrupamento e conjunto começa a envolver a todos, a magia do teatro, indescritível e quase sempre incompreensível, concatena os relacionamentos e, então, exaustos, ou excitados, ou agitados, ou apreensivos, cada um passa a perceber a empolgação da vida irreal no próprio entusiasmo.

Nesta fase dos ensaios, surgem trocas de ideias quanto ao vestuário, a maquiagem, a imagem que cada intérprete quer para o seu personagem. O cenário é discutido, a iluminação é pensada, a sonoplastia uma variante de possibilidades, os acessórios e materiais de cena que são

necessários localizar, providenciar. O espetáculo brota a cada encontro do grupo, modifica-se, transforma-se, amplia-se. A imaginação campeia e a criatividade se expande e até mesmo se espraia para atingir os limites do que é impossível para ser realizado diante das circunstâncias do grupo, das estruturas disponíveis. Então, a criatividade contorce, contorna e abre caminhos para o possível, um possível até mesmo adaptado.

Também é um período adequado para algum exercício, uma atividade que pode auxiliar o ator amador. Antes do ajuntamento ao redor da mesa, um exercício de memorização legado por Stanislavsky (5) e que se encontra também em Boal (6): o ator procura lembrar-se de todos os fatos que lhe aconteceram ao longo do dia. Reconstitui uma parte do dia, de algum momento, em todos os seus detalhes possíveis: a hora, o movimento, as cores, os sons, as palavras, o que ocorrera nos pensamentos, o visto, o quase-visto, etc. Este exercício pode ser feito em casa, em um momento de lassidão, de sossego. Serve para a memorização e também para o desenvolvimento da observação.

Outro: o elenco é dividido em dois grupos. Um grupo se reúne em um canto da sala e escolhe, por exemplo, o nome de um filme. Se possível, um título bem difícil. Em seguida, chama um elemento do outro grupo e lhe diz o nome. Esse elemento, no meio da sala, tem um minuto para, com gestos, esgares e movimento do corpo, e sem movimentar os lábios, transmitir o nome do filme para que os integrantes do seu grupo possam decifrá-lo. Depois, as situações se invertem e é a vez do primeiro grupo decifrar o título do colega que se esforça em representá-lo. Ao final, o grupo que menos acertou, paga um cafezinho para o outro em um dia qualquer!

Mais outros: no meio da sala, em silêncio, cada um representa uma emoção: tristeza, alegria, dor, alívio, raiva, ódio, paz. Em dupla, imagina-se as mesmas situações. E também com o acompanhamento do diretor, elabora-se diversas situações onde dois, três ou mais elementos, representam, em silêncio, ou criando diálogos, fatos do cotidiano.

Se o grupo tiver mais liberdade de tempo, e se o diretor condições de realização, alguns livros de teatro trazem dezenas de modelos de exercícios com as devidas explicações. Estudando... estudando... o grupo se une como se em um longo e uno abraço, ansiando pelo palco, sonhando com os personagens, a história, a emoção do público e consciente de que “A arte confere beleza e dignidade e tudo que é belo e nobre tem o dom de atrair” (7).

- 1 - Artigo de Renata Rangel: “Quando dá um ‘branco’ em pleno palco” - Jornal “Folha de São Paulo” – Ilustrada – 09.03.1986 – pág. 80
- 2 - Renata Pallottini – “Construção do personagem” – Editora Ática S.A. – São Paulo (SP) – 1989 – pág. 62.
- 3 - Francisco Fernandes – “Cartilhas de Teatro IV” – Serviço Nacional de Teatro – Ministério da Educação e Cultura – 1973 – Rio de Janeiro (RJ) - pág. 93.
- 4 - Idem, pág. 94.
- 5 - Constantin Stanislavsky – “A preparação do ator” - 12ª edição – Editora Civilização Brasileira S.A. – Rio de Janeiro (RJ) – 1995 – Tradução de Pontes de Paula Lima – pág. 114.
- 6 - Augusto Boal – “200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro” – 2ª edição - Editora Civilização Brasileira S.A. – Rio de Janeiro (RJ) - 1979 – pág. 39.
- 7 - Constantin Stanislavsky – “A construção da personagem” – 9ª edição - Editora Civilização Brasileira S.A. – Rio de Janeiro (RJ) – 1998 – Tradução de Pontes de Paula Lima - pág. 266.



Waldir de Luna Carneiro: "TAC – Revista do Teatro Alfenense de Comédia", nº 4, fevereiro/1982

O PALCO ILUMINADO

Lá está – o palco. Iluminado, misterioso, frio no seu silêncio, inanimado. A sua volta, o silêncio, o sossego. Imponente na elevação que o separa das poltronas, desafia a coragem dos pés que o tocam, caminham, e ousam descobrir seu mistério. Diante dele o coração do artista palpita, vibra, ansioso em enchê-lo de vida, som e energia. Parece que quer impor medo, respeito, submissão. A mudez luminosa amplia os sonhos, desafia a coragem, e, calado, insulta a ousadia daqueles que querem aventurar-se em povoá-lo.

No entanto, respeitando-o como a um altar onde as palavras serão vida, o palco abarca as gentes, cativa as emoções, e, num abraço amoroso e fraterno, torna-se companheiro, confidente de sensações íntimas e, depois, para nunca mais, envolve o corpo de tal forma que a memória jamais se despregará nas lembranças de um dia – o artista.

Sonhado, imaginado, o palco ali está agora para o grupo amador de teatro. Muitas vezes, não é fácil encontrá-lo. Outras tantas, é preciso dar-lhe a forma adequada para a representação. Incompleto, é necessário adicionar enxertos para realçar sua beleza e funcionalidade. Mas ele, o palco, sempre é majestoso na sua grandeza, ou na sua singeleza, na simplicidade e modéstia. É ele o mundo fantasioso do artista, a referência emotiva do público. Ali, na claridade, ou mesmo na pequena luz que invade toda a escuridão, a vida se desenrola palpitante, as histórias emocionam e divertem – é a claridade desvendando no ponto altivo a trajetória humana para seres submersos na escuridão da sala. Um pequeno ponto luminoso no palco é uma claridade para os olhos da plateia. E é no envolvimento claro do espaço cênico que o homem se agiganta e transfere uma hipotética realidade para a realidade humana possível. O encantamento envolve a plateia e o artista silencia no apagar final das luzes. Diante dele, cada um explode em fantasias e ansiedade.

Arredios ou impetuosos, aproximemo-nos dele, toquemos seu piso, deixemos que as mãos deslizem sobre as paredes, os panos, a rotunda. Que nossos olhos fitem, detidamente, cada detalhe do seu interior. Nele, que nossa voz, suave, gritante, alegre, decepcionada ou em gargalhadas, ocupe seu espaço como a dizer-lhe que seremos bons amigos e que, possivelmente, explodirá a paixão infinita e necessária para a existência ser dissecada, vivida, plenamente.

Então, o diretor e o grupo caminham no interior do palco. Depois, é preciso iniciar-se os trabalhos. Nos primeiros contatos com aquele ambiente, o diretor pode deixar que seus artistas ensaiem livremente, caminhem à vontade pelo palco, despejando suas falas, movimentando-se aleatoriamente, gesticulando a procura da expressão adequada ao personagem. É preciso familiarizar-se com o espaço, desprender-se de si mesmo, soltar-se na tentativa de abrangê-lo como um todo, ou em busca de um pequeno canto onde o personagem contará sua história. Vencida a barreira do primeiro encontro, do primeiro abraço, o diretor começa a delinear o transcorrer da história e orientar cada personagem, enriquecendo-o nos gestos, nos movimentos, nas expressões faciais, na regência harmônica da voz.

Todas as atenções devem ser centradas nas orientações do diretor e, ao mesmo tempo, que cada um procure criar seu personagem, explorar suas possibilidades, suas energias. Maria Clara Machado alerta: “Não basta ter um corpo que sabe andar e falar para ser um ator. É preciso também usar esse corpo e essa voz. Muita gente pensa que basta decorar um papel de uma peça, subir num palco e despejar as palavras em cima do público para se fazer teatro. Isto é uma pena. Porque a pessoa fica muito infeliz quando vai ao teatro para se emocionar, para sentir alegria e tristeza, para ver e sentir a vida, para conhecer as ideias de um autor e encontra atores que parecem papagaios em cena e às vezes papagaios que não sabem nem falar e se movimentar” (1). Começamos, então, pela movimentação e marcação.

É bom que o diretor, em casa, já tenha planejado as marcações. Nos ensaios, este planejamento, além de evitar desgastes, transmite ao grupo mais segurança com a evolução dos trabalhos e evita perda de tempo. As marcações posicionam cada personagem no decorrer de cada cena, distribui o espaço, valoriza os momentos em que a ação transmite algo de muito importante para a história ou para os personagens. Dão segurança aos artistas e, durante os ensaios, auxiliam na fixação do texto e no envolvimento entre personagem e história. Diz Francisco Fernandes: “A única e verdadeira regra da marcação é a lógica. Em cena todos os movimentos deverão ter uma certa lógica, uma certa verossimilhança, caso contrário o espetáculo será caótico e desarticulado” (2). Nada impede que os atores discutam com o diretor as minúcias e circunstâncias que orientam estas marcações. A troca de ideias, o debate, sempre é salutar e envolvente.

A movimentação dos personagens pelo palco também deve merecer muito cuidado por todo o grupo. É necessário ter em mente que o deslocamento no tablado tem que ser lógico, coerente. Às vezes, o artista amador se sente incomodado quando fica por um longo tempo imóvel em um

pedaço qualquer do palco. Por causa disto, é comum no teatro amador o espectador permanecer o tempo todo com o pescoço e os olhos perseguindo os personagens no palco, movimentando-se freneticamente, na enganosa ideia de que a plateia só se mantém acesa com a correria diante dos olhares. Engano. O espectador também necessita de pequenas pausas, um pouco de descanso para continuar usufruindo o desenrolar da história. O conhecimento do texto orienta o desenvolvimento da trama, e o domínio completo dos personagens auxilia no sentido de que o movimento seja objetivo, organizado, e lúcido, entendendo-se por lucidez a naturalidade consequente das ações em cena. Desta maneira, evitamos a tendência natural de achar que tal movimento deve ser usado porque é bonito, ou porque destaca um ou outro ator, ou simplesmente porque parece que está tudo muito parado, estático. Mais à frente, outros recursos serão comentados e a riqueza cênica se descortinará imensurável. Não podemos, neste momento, deixar de citar Stanislavsky: “O que quer que aconteça no palco, deve ser com um propósito determinado. Mesmo ficar sentado deve ter um propósito, um propósito especificado e não apenas o propósito geral de ficar visível para o público. Temos de ganhar nosso direito de estar ali sentados. E isso não é fácil” (3). Ao longo da história que está sendo contada, todos os cantos e espaços do palco devem ser explorados, ora ao fundo, agora próximo à ribalta, também no centro, mais à esquerda, mais à direita. Ter sempre em mente que as ações não devem concentrar-se somente ali, bem no centro do palco. Porém, cuidado, explorar o espaço cênico implica coerência, lógica, objetividade.

Novamente, “Revolução em Campina Brava”. Faço as minhas observações: um personagem tem mais de sessenta anos; o outro aparenta cinquenta. Logicamente, não necessitam de movimentos rápidos e ágeis, e a leitura nos apresenta um diálogo em que eles, pela primeira vez, encontram-se, e se conhecem. Também se estende uma conversa onde as ideias e a cultura se chocam, e que se altera asperamente ao final da cena. Nada impede que um deles permaneça sentado por mais tempo. O outro, pode caminhar discretamente pelo palco, posicionando-se em diversos pontos. O conflito que será atingido ao final desta primeira cena não é previsível, e, quando ele se aproxima, ambos poderão estar de pé, distantes, definindo um antagonismo que deverá desdobrar-se ao longo da trama da história. O diálogo é todo ele um embate de ideias, cultura e interesses. Não se justifica ambos se movimentarem aleatoriamente ao longo de toda a cena. É muito comum no teatro amador o artista ficar parado em cena e, ao falar o texto, movimentar o corpo para um lado e outro. Outra situação idêntica se apresenta quando o artista, além de balançar o corpo, dar pequenos passos, indo e voltando, sem sair do lugar em que está. Quando o ator tem dificuldade para ficar parado, sugiro que o diretor o force a falar o texto com

o corpo rígido e, depois, aos poucos, permita que ele se solte, descontraia. Sempre dá um bom resultado. Fiquemos atentos: “Características fundamentais da ação: 1) sempre obedece à lógica. 2) é sempre contínua e ininterrupta. 3) sempre tem, simultaneamente, dois aspectos: ação interior e ação exterior. 4) não existe ação sem objetivos” (4).

O ator está no palco, quieto. Nisso, começa a falar o texto do seu personagem. Seus braços se afastam do corpo, suas mãos cortam os ares, rodopiam, movimentam-se, acompanhando palavra por palavra o que lhe sai da boca, exprimindo sentimentos, ações, pensamentos. Em determinado momento, o texto exige um gesto marcante ou o personagem descobre a mímica que tem a força de toda uma ação, síntese de uma ideia. Porém, o turbilhão de gestos que o personagem despeja no palco ofusca o gestual tão importante e valioso. Perde-se assim a força da mensagem e a platéia é privada de um gestual que enriquece o prazer da representação. Em artigo de Mariangela Alves de Lima, discorrendo sobre Eugênio Kusnet, uma foto, e, ao lado, a legenda: “Eugênio Kusnet com Ety Frazer, em montagem de ‘Pequenos burgueses’, de Gorki: tinha horror ao exagero, à gratuidade exibicionista do gesto e da fala, preferindo a economia” (5). Portanto, é economizar nos gestos. Se o ator amador tem o hábito de falar com as mãos, que procure falar o texto no palco, ou mesmo nos exercícios em casa, com os braços estendidos ao longo do corpo, firmes, e as mãos fechadas ou abertas. Ou, então, com os braços cruzados; ou as mãos se apertando à frente do corpo ou às costas. Depois, aos poucos, que as vá liberando até senti-las sob seu controle. Stanislavsky observa: “É por demais frequente que os atores em cena abafem e obscureçam a ação justa e adequada aos papéis que estão interpretando, com o uso de uma quantidade supérflua e inoportuna de gestos” (6) e, em seguida, lamenta: “Muitas vezes um ator dotado de admirável domínio da expressão facial não dá ao seu público a oportunidade de apreciá-la cabalmente porque a encobre com uma porção de gestos rebuscados das mãos e dos braços. Esses atores são os piores inimigos de si próprios, pois impedem os outros de verem as ótimas qualidades que têm a oferecer” (7). Mais uma vez, ele realça este movimento contido e bem utilizado: “Como é agradável ver um artista em cena quando ele domina a contenção e não se entrega a todos esses gestos convulsivos, crispados!” (8). O estudo dedicado do texto, e mais ainda do personagem, ajuda o ator a encontrar o gesto adequado, o momento correto de usá-lo, permitindo uma interpretação límpida e um desempenho prazeroso para a plateia.

Explorar convenientemente o espaço cênico, movimentar-se com objetivos definidos, e gesticular com propriedade, encaminham o espetáculo e as interpretações para uma saudável e satisfatória comunhão

entre os personagens e o público. No palco iluminado, o ator entra em cena, movimenta-se, a plateia o acompanha com os olhos curiosos, atenta a todos os detalhes. Ansiosa, apura os ouvidos na expectativa das palavras que sairão da boca daquele sob as luzes dos refletores. O ator percorre os olhos na escuridão da sala. Aspira o ar, enche o pulmão e, lentamente, abre a boca. A sua palavra ocupa os ouvidos, o som da voz preenche o silêncio... oh! Ele fala... o ator fala!

Falar no palco não é encadear palavras e períodos para a audição da plateia. É necessário que cada um, sentado na poltrona, ouça a história, entenda palavra por palavra, emocione-se, vibre e divirta-se durante espetáculo. Ali, no palco, o ator tem o corpo para exibir o personagem e dar-lhe vida, e a voz para exprimir as ideias, revirar o entendimento e conduzir o público ao som de música inquietante, sonora e deleitosa. Tanto o diretor quanto o ator têm que estar atentos à fala do personagem porque é na sinfonia das vozes que o espetáculo envolve a plateia. No palco, a fala é acorde musical, e os sons que invadem a sala devem ser harmoniosos como orquestra sinfônica.

Primeiramente, é preciso estar atento se as palavras são bem pronunciadas e, acima de tudo, se corretamente. Na plateia, ninguém quer perder o entendimento de nada que se passa no palco. À medida que os ensaios avançam, o diretor e os atores devem postar-se nas últimas poltronas para ouvir os companheiros, verificar se cada palavra está percorrendo todo o ambiente, chegando limpidamente a todos os cantos. Também o volume da voz, porque se o ator fala e o som da sua voz desaparece antes do fim das últimas poltronas, a história se torna truncada, e o público se sente desconfortável toda vez que ele surge sob os refletores. Afinal, todos que ali estão, torcem para que o espetáculo seja agradável e que cada ator tenha êxito no seu trabalho. No futebol, por exemplo, as torcidas se dividem entre os times que pelem. No teatro, a torcida é uníssona. Não podemos decepcioná-la. Quando há dificuldade em pronunciar a palavra, deve-se soletrá-la diversas vezes e, depois, dizê-la com o ouvido atento para confirmar a sua limpidez. Também pronunciar palavras com o dedo na boca, entre os dentes, ou mesmo um lápis, é um bom exercício para dicção. Sendo possível, grave o texto para depois ouvir a gravação. Não esquecer-se nunca de que a palavra tem começo, meio e fim. Deve ser pronunciada em sua totalidade, e jamais “engolir” a sílaba, principalmente no final da pronúncia. “A omissão de letras ou sílabas individuais é hoje para mim um defeito tão gritante como a falta de um dente ou um olho, uma orelha amassada ou qualquer outra espécie de deformidade física” (9).

Um exercício. Coloque-se diante de alguém do grupo, ou de uma parede. Pronuncie uma palavra ou frase. Logicamente, estando tão próximo, o som da voz é baixo. Depois, afaste-se três passos e repita a mesma frase. Afaste-se mais uns dez passos e repita a frase. Agora a altura da sua voz tem que ser um pouco mais elevada. Continue recuando e repetindo a frase. À medida que a distância aumenta, o volume da sua voz tem que ser aumentado para que a outra pessoa o ouça e o entenda. Distancie-se o mais que puder, aumentando a voz. A noção de distância, que sua voz deve envolver a plateia, e o entendimento correto da frase, vão orientá-lo no conhecimento e domínio do volume e pronúncia do seu texto. Este exercício também auxilia quanto à noção do espaço que o som deve ocupar na sala do espetáculo.

Pronunciar bem cada palavra, corretamente. Dar-lhe corpo, volume para que cada palavra passeie pelas poltronas, saudando um a um que ali está ávido pela história. Porém, há um pouco mais. Atentemos para o que nos diz Sérgio Brito: “A fala, no processo geral da respiração, é a expiração. Eu inspiro um ambiente, um clima, mas expiro minha fala, que é resultado dessa inspiração anterior. E é fundamental expirar palavras na sua forma perfeita. Não se justifica quebrar formas. A técnica de bem falar é dar imagens exatas às palavras – porque palavra tem volume, cor, temperatura, sabor. Não há livro que fale disso. Tudo é uma questão da imaginação do ator na hora do trabalho” (10). Palavra é vida, manifestação do que está em nossa alma, é emoção, alegria, decepção, amor, sonho e realidade. O ator tem de emoldurar suas palavras dentro do espírito que apreende do personagem: “Nunca se deve usar no palco uma palavra sem alma ou sem sentimento. Lá as palavras não se podem apartar das idéias tanto quanto não se podem apartar da ação. Em cena, a função da palavra é a de despertar toda sorte de sentimentos, desejos, pensamentos, imagens interiores, sensações visuais, auditivas e outras, no ator, em seus comparsas e – por intermédio deles, conjuntamente – o público” (11).

Waldir de Luna Carneiro sempre diz que o ator precisa mastigar a palavra, degustá-la como se fosse um alimento delicioso, ter prazer em pronunciar cada uma, vibrar, preenchê-la de energia. Renata Pallottini diferencia o dizer de o falar: “Poder-se-ia acrescentar que há uma grande diferença entre ‘dizer’ e ‘falar’ e, embora isso não seja novidade, fica patente quando examinamos o diálogo dramático. Quando os personagens ‘falam’, estão simplesmente conversando, trocando impressões, dizendo graças, contribuindo, talvez, para dar a cor local ou criar um ambiente. Mas, quando eles ‘dizem’, o espectador avança na cadeira e presta muita atenção: vem novidade aí!” (12). O conhecimento do texto dá a possibilidade de o diretor e o ator conhecerem as palavras que desencadeiam um fato, revelam os

sentimentos, que, enfim, despertam a atenção para as ações que ocorrem ou poderão vir a ocorrer na trama da história.

Movimento, gesto e voz compõem a dinâmica do espetáculo que deverá ter, também, um ritmo próprio. A comédia, normalmente, possui um ritmo mais frenético, com alguns momentos de calma, repouso. Um drama sempre tem mais momentos contidos, sem a empolgação constante da comédia. Desta maneira, assim como em uma sinfonia, o volume das vozes se alterna, e o ritmo da movimentação encaminha as cenas e as ações. Acredito que a Nona Sinfonia de Beethoven possa ilustrar o assunto. Na poltrona, o espectador se mantém atento ao desenrolar da trama, saboreando os acordes que embelezam e cativam o espetáculo. Stanislavsky aborda o assunto: “Para qualquer representação a importância de um tempo-ritmo é muito grande. Frequentemente uma ótima peça, que foi bem planejada e interpretada, deixa de fazer sucesso porque está sendo representada com lentidão indevida ou com vivacidade imprópria. Imaginem só o resultado se vocês tentassem representar uma tragédia em ‘tempos’ adequados ao vaudeville!” (13).

Em “Revolução em Campina Brava” podemos tirar alguns exemplos. Os gestos do Coronel Nestor Bezerra e do Padre Bifaroni devem ser contidos ao mínimo possível até o final da cena quando se dá o conflito. Neste instante, seus corpos se agitam como se atacassem no palco, os braços se estendem e as mãos giram no ar como se prontas para o ataque físico. Os diálogos que se desenvolviam calmamente, com um ou outro momento de limitada confrontação, são levados a uma altura máxima no final da cena, realçando a ruptura de ideias e condutas. Neste ponto, com a entrada da personagem Ofélia, a ação, o gesto e o tom das palavras refluem para a calma. Este contraponto, por exemplo, de uma cena que termina e o início de outra, formam o encadeamento da beleza do espetáculo.

Outro detalhe nesta peça: o Coronel Nestor Bezerra tem um linguajar próprio que o identifica com o matuto do interior do sul de Minas. Adotando-se o regionalismo, é preciso estar atento à pronúncia das palavras para que elas cheguem límpidas ao espectador: “vantagi” é “vantagi” e a concordância gramatical não faz parte do vocabulário do personagem. Ao contrário, o Padre Bifaroni é a correção e o esmero do bem falar. E assim tem que ser, e assim deve ser feito.

Agora, mais um detalhe. Retornemos à “Revolução”:

Padre: Campina Brava é o mundo e o mundo está mudando, Coronel, mudando...

Coronel: Na casca, o miolo é o de sempre... (pausa, encabulado) O sinhô também é reformadô?

No meio da fala do “Coronel”, no parêntese, está escrito: “pausa”. O autor descreve a postura do personagem, a sua reação que se seguirá, informando: “pausa”. Pode ser que o diretor ou o ator não a queira utilizar, mas é importante que frisemos a importância da pausa nos diálogos. A interrupção da fala, a expectativa que se cria na plateia durante os poucos segundos de silêncio, além de envolver a imaginação do espectador, pode, por outro lado, preparar a ação para um fato importante que se sucede ou se sucederá. A atenção e o cuidado na utilização da pausa provocam resultados positivos na interpretação e na condução da história.

Os ensaios de palco dão forma e acabamento à montagem da peça. No princípio, pode-se dispensar o uso dos acessórios de cena: um lenço, uma bandeja, a bengala, o telefone, a folha de papel, etc. Durante os ensaios, cada ator faz uso imaginário do material, representa-o com gestos como se realmente os utilizasse ou conduzisse. À medida que a montagem cria forma e acabamento, esses acessórios vão incorporando-se à atividade no palco. Também as definições do cenário, do mobiliário, dos adereços de cena, a iluminação, a sonoplastia, caminham paralelamente ao desenvolvimento do trabalho do grupo. No teatro profissional ou em grupos de teatro amador que dispõem de estrutura adequada, o arcabouço do espetáculo quase sempre é definido no início das discussões da montagem do texto. Porém, aqui, estamos preocupados com o teatro amador entregue à paixão e à ousadia dos atores, sem lenço, sem documento, sem texto, sem palco, esquecidos da Pátria, à mercê do possível e até mesmo do impossível.

A plateia mantém-se sempre atenta a tudo o que acontece a sua frente. Devemos destacar também algo muito importante e, mais uma vez, fazemos uso de a “Revolução”: no final do segundo ato, estão em cena o Coronel Nestor Bezerra e o seu empregado na fazenda, Alípio Arara, personagem simples e ingênuo. Nesta última cena do ato, o Coronel diz ao Alípio que ele, o Coronel, é o chefe da revolução. Esta revelação é o argumento que ele tem para agir e tentar recuperar o interesse de outro personagem, uma viúva, latifundiária e bonita. O terceiro ato se inicia com o Padre Bifaroni e outro personagem, o Filizola. Este Filizola é um açougueiro, comunista, e o verdadeiro chefe do movimento revolucionário em Campina Brava. No diálogo que se desenvolve, ficamos sabendo que o Coronel e o Alípio estão sumidos. A segunda cena tem a presença de outro personagem, Marieta, sobrinha do Coronel. Na terceira cena, logo a seguir, surge o Alípio. Acompanhem-na:

“(Entra Alípio alucinado. Vem do fundo. Olhar perdido. Riso largo).

Alípio (num salto) – Beleza! Beleza de revolução! O Coroné começô a pregá. Cabocrada tá apinhada em roda dele. (sobe numa cadeira) Sobe em cupim, desce de cupim e o povo atrás. Não demora e vai fazê milagre. (grita) Marieta! Felinha! O homi é iluminado.

Filizola – Desgraçado, traidor!

(Entram Ofélia e Marieta da esquerda)

Alípio (alucinado) – Revolução tá estorada!

Marieta – Desce daí que está sujando a cadeira.

Alípio – Tá estorada!

Marieta (puxando Alípio para baixo) – Desce daí!

Alípio – Marieta. Te peço como nunca te pedi nada. Ocêis carece ouvi o Coroné... (apaixonado) Ele fala e os óio borbulha de água, cabocro engasga e muié chora. Lá perto do pontião do Boaventura vaca, bezerro e cavalo chegô na cerca pra ouví o Coroné. Urubu desceu, passarinho calô, cachorrada não latiu mais. Duas ou três criança de soluço, pararo. Sô padre, Zé Arigó perto do Coroné é coroinha perto do sinhô. Começô a pô a mão na cabeça das criancinhas e elas durmia. Uma delas, de sarna, acomodô; outra, de dor de barriga, evacuô!”

Primeira observação: o personagem Alípio entra do fundo, indica o texto. É importante que o grupo amador esteja sempre atento às entradas e saídas de cena. Se o personagem sai para o fundo do palco, ou para o escritório, para quarto, etc., o seu retorno tem que ser sempre por onde saiu. Este movimento, quando não é obedecido, talvez por algum fato ou situação nos bastidores da ação da história, deve dispor de uma explicação no decorrer da peça. O espectador guarda na memória o lado que o personagem saiu, e o seu retorno, quando indevido, é imediatamente percebido pela plateia. E esse movimento inexplicável confunde o público e, às vezes, é motivo de desqualificação do espetáculo.

Segunda observação: o personagem Alípio descreve minuciosamente o comportamento do Coronel na sua pregação diante dos humildes agricultores e, também, a reação que eles têm (e até mesmo os animais) diante da figura carismática do pregador. No momento em que o Alípio está descrevendo a ação de bastidores, cada espectador imagina a cena, as ações, as situações, os comportamentos de todos os personagens envolvidos na descrição. Este acompanhamento mental do público, a idealização das ocorrências que estão acontecendo atrás do palco, tudo isso é parte do encantamento do teatro. O espectador se envolve com a história e sua imaginação criativa elabora fatos e ações sugeridos nos diálogos. Portanto, é muito importante que o grupo e cada personagem de per si se

esforcem para que os relatos sejam claros e compreensíveis durante a representação. Para ilustrar o comentário, mencionamos uma ocorrência na montagem da comédia “O zebuzeiro”, do Waldir de Luna Carneiro, pelo Teatro Alfenense de Comédia (T.A.C.). A ação da peça também se passa em “Campina Brava”, e tem o Coronel Nestor Bezerra como um dos personagens. Ao longo da história, são feitas referências à fazenda do Coronel e ao gado que ele possui. Em uma das apresentações, assistia à peça uma criança, sobrinha de uma das atrizes que estava representando. No dia seguinte, essa atriz teve de levar a sua sobrinha ao teatro, durante o dia, para que ela visse os bastidores e se convencesse de que, atrás do cenário, não havia nenhuma vaquinha da fazenda do Coronel.

Cabe aqui um comentário sobre um comportamento dos atores e que é comum no teatro amador. Muitas vezes, o ator julga que a sua saída da cena não é importante e nem observada. Engano. A plateia o acompanha até o seu sumiço do palco. Logo, ao sair da cena, o ator tem que sair com toda a vida do personagem, todas as suas características, até desaparecer completamente na escuridão dos bastidores. Jamais achar que, já próximo ao desaparecimento na escuridão, possa relaxar o envolvimento, a aura que o acompanha. E ao retornar, deve deixar ser envolvido pelo personagem ainda nos bastidores, de tal maneira que, ao surgir no palco, o personagem retorne tal qual saiu dele. A displicência não pode acompanhar o ator nas suas saídas de cena, em momento algum.

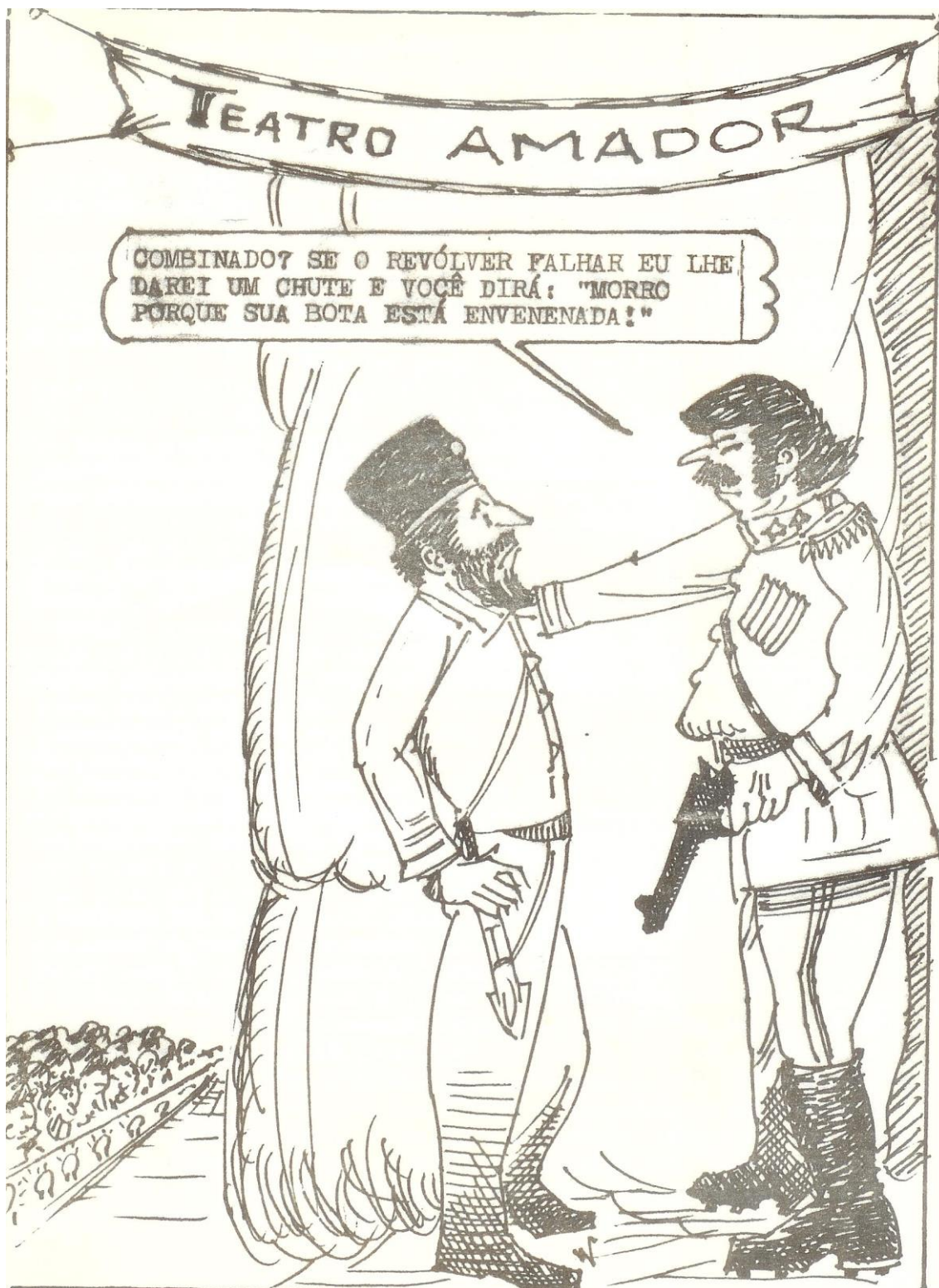
Todo o trabalho para a montagem do texto teatral é árduo, exige dedicação, abnegação, sacrifício até, despojamento e humildade do grupo. E responsabilidade, muita responsabilidade. Se o fazer teatro atende as nossas necessidades íntimas de realização pessoal e de afirmação perante a sociedade, não nos devemos esquecer nunca que, ao abrir a cortina do palco e as luzes se acenderem no tablado, temos um sério compromisso com o público. A montagem da peça se destina ao público. O cidadão que deixa a sua casa para ir ao teatro, afasta-se da televisão por algumas horas, dispensa um passeio familiar, um encontro, paramenta-se para ir ao encontro da representação da vida ao vivo, merece todo o nosso respeito e a ele devemos proporcionar a satisfação de um trabalho, talvez modesto, contudo responsável e criterioso. Porque, como já foi dito antes, o espectador adentra a porta do teatro torcendo pela vitória de todos que estarão no palco e de todos aqueles que fazem parte da realização do espetáculo. No teatro amador esta disposição da plateia envolve o grupo e as “ondas” do êxito deslizam das poltronas para o palco durante o espetáculo.

Finalizando este capítulo, duas manifestações: a primeira de Stanislavsky:

- “- Mas a plateia não é severa? perguntou alguém.
 - Não senhor! Não é implicante como vocês foram. Pelo contrário, a plateia quer, primordialmente, acreditar em tudo o que se passa no palco (14).

-
 A segunda, de Domingos de Oliveira, para profunda reflexão: “Acuso o Teatro de Esquecimento da plateia. Objetivamente sem pedir: o bom teatro é feito para divertir e comover. (...) Não se pode pedir de sã consciência que um espectador pague seu ingresso, assista à peça... não entenda e saia satisfeito... É pedir demais. É preciso resgatar os valores apolíneos do teatro em sua origem. (...) A narrativa é o continente. Não somos mais que contadores de história” (15).

- 1 - Maria Clara Machado – “A aventura do teatro” - pág. 11.
- 2 - Francisco Fernandes – “Cartilhas de teatro IV” - pág. 126.
- 3 - Constantin Stanislavsky – “A preparação do ator” – 12ª edição - pág. 63.
- 4 - Eugênio Kusnet – “Ator e método” – 3ª edição - pág. 35.
- 5 - Jornal “O Estado de São Paulo” - Cultura, de 26.12.1998, pág. D4
- 6 - Constantin Stanislavsky – “A construção da personagem” - 9ª edição - pág. 91.
- 7 - Idem, pág. 91.
- 8 - Idem, pág. 92.
- 9 - Idem, pág. 103.
- 10 - Artigo de Sérgio Brito: “Palavra tem volume, cor, temperatura e sabor” - Jornal “O Estado de São Paulo” – Especial Domingo - de 30.04.1995, pág. D5.
- 11 - Constantin Stanislavsky – “A construção da personagem” – 9ª edição - pág. 132.
- 12 - Renata Pallottini – “Construção do personagem” - pág. 73.
- 13 - Constantin Stanislavsky – “A construção da personagem” – 9ª edição - pág. 231.
- 14 - Constantin Stanislavsky – “A preparação do ator” – 12ª edição - pág. 58.
- 15 - Artigo de Domingos de Oliveira: “17 modos de falar do teatro em que creio” - “Revista de teatro” – Sociedade Brasileira de autores teatrais (SBAT) – nº 495/496, março/1996, págs. 24 e 25.



Waldir de Luna Carneiro: "TAC – Revista do Teatro Alfenense de Comédia", nº 6, 2º trimestre/1982

“BATIDAS DE MOLIÈRE” (1)

O dia da estreia se aproxima. Nos ensaios, os últimos retoques das cenas, a repetição exaustiva dos gestos, das falas, das movimentações.

O palco se veste para o esperado dia. A rotunda tingida. Ou o cenário de madeira. Ou painéis fixos no chão. De acordo com a concepção do grupo e às necessidades da peça, faz-se o cenário. E, óbvio, dentro das possibilidades do nosso amadorismo e das condições estruturais do teatro.

E a iluminação? Muitas vezes, ansiosa agonia. Tudo porque a rede elétrica do teatro, ou do clube, ou do salão, não suporta tanta carga elétrica e é preciso adaptar e, quase sempre, sacrificar o plano criativo. Para auxiliar na montagem da iluminação, e para que possa ainda ser utilizado em alguma apresentação em outro local ou cidade, o grupo poderá montar sua própria iluminação: uma barra de metalon de, aproximadamente, 1,50m que é fácil até mesmo para transportar num carro de passeio. Esta barra deverá ser encaixada sobre um tripé. Este tripé, se possível, deve ser elaborado à parte para facilitar sua condução. Em seguida, outra barra de metalon com a mesma medida da primeira e mais estreita. Nesta, faz-se perfurações de 5 em 5cm. A montagem: apoia-se a primeira barra sobre o tripé. Depois, a segunda barra, mais estreita, encaixa-se na primeira onde é presa com parafuso em uma das perfurações. Temos, desta maneira, uma torre de, aproximadamente, 3 metros que poderá ser manobrada quanto à altura com base nos furos do metalon. Outro passo: ao longo da barra, utilizando-se as perfurações, são parafusados os refletores que podem ser de 60 watts. Os refletores são ligados por intermédio de tomadas que, por sua vez, ligam-se a um fio condutor que irá direto para a tomada de força. Este fio condutor, sendo longo, poderá ser útil quando a tomada de força estiver distante do palco. Com este procedimento, o grupo poderá fazer quantas torres for necessário, e utilizá-las de acordo com a capacidade do local. Além disso, nas perfurações do metalon, o grupo poderá parafusar diversos refletores. Ao término da temporada, depois de tudo desmontado, é prático para guardar.

Agora, chegam os móveis. Aqui e acolá, ajustam-se os acessórios. Se há sonoplastia, o entendimento do assunto termina a instalação. Nos camarins, repousam os vestuários dos personagens. Defronte de um espelho, o material para a maquiagem. O dia da estreia é sempre tenso, extenuante, trabalhoso e, quase sempre, há sempre algo para ser resolvido na última hora.

Nas horas que antecedem às “batidas de Molière” alguns lembretes que não devem ser esquecidos e devem ser respeitados: os atores devem estar nos camarins bem antes do início do espetáculo para um breve relaxamento das tensões. Esse comportamento deve repetir-se sempre que houver algum espetáculo. Não se deve aceitar argumentações de que alguém vai chegar minutos antes do início porque está bem no seu desempenho, a maquiagem é simples, etc. Apresentar-se com antecedência transmite segurança ao elenco. Imaginemos a situação em que alguém que só aparece minutos antes do início da peça: a tensão e a preocupação se ampliam. Afinal, ele virá hoje ou não? Será que aconteceu algo? Não podemos esquecer-nos que o maquilador também é parte da responsabilidade do espetáculo e ele tem o seu trabalho a desempenhar.

O respeito aos acessórios de cena e dos personagens: todo material que é utilizado no palco ou pelos personagens deve ser respeitado, até mesmo a mais insignificante agulha. Ninguém deve aproveitar o momento de descontração ou espera para manusear o livro que está na mesa do contra-regra; brincar com algum objeto de uso durante o espetáculo. Cada objeto deve merecer de todos o maior respeito e carinho – afinal todos são parte de um mesmo trabalho. Antes de entrar em cena, toda a atenção às instruções do contrarregra. Ao sair do palco, ter o cuidado de entregar-lhe o material utilizado. A mesa do contra-regra ou onde ficarão os acessórios também é um lugar de respeito. Uma séria advertência: horas antes de qualquer representação, em hipótese alguma, o ator deve ingerir bebida alcoólica. Aquele que infringir este regulamento deverá ser, tão logo se encerre a temporada, sumariamente expulso do grupo. E esquecido.

À medida que o espetáculo se desenrola, manter absoluto silêncio nos camarins e nos bastidores, atento às ações no palco, voltado para a manutenção da vida do personagem. A existência do personagem não está somente no palco. Ela também acompanha o ator nos bastidores e nos camarins. Até o final da encenação, cada um é responsável pelo seu personagem e dos demais.

Já dissemos: o palco é um lugar sagrado, de muito respeito. Já foi dito que a plateia é o nosso fim. Portanto, todo o nosso trabalho tem que ter a marca da seriedade e da responsabilidade. Diz Eugênio Kusnet: “Em teatro a ação cênica frequentemente sofre interrupções: intervalos entre os atos ou quadros, saídas do ator de cena, grandes pausas em que o ator, embora presente em cena, fica aparentemente inativo. (...) Mas o mínimo que se deve exigir de todo e qualquer ator é que, antes de entrar novamente em cena, ele recorra à ação anterior (o ‘ontem’) e posterior (‘o amanhã’) do

personagem, (...) Infelizmente nem todos os atores correspondem a essa exigência mínima. São capazes de contar uma piada exatamente no momento de entrar para fazer uma cena trágica. Há atores que para demonstrar aos colegas sua ‘técnica’ ficam de costas para a plateia, fazendo caretas cômicas procurando provocar riso nos seus colegas, para logo em seguida encarar a platéia com suas ‘máscaras trágicas” (2). E da mesma maneira que Laurence Olivier observa: “as pessoas da platéia devem ser respeitadas, nunca subestimadas” (3), também Kusnet adverte: “Basta um instante para que o espectador mesmo sem perceber os seus truques ‘tão engraçados’ sinta que alguma coisa interrompeu a sua tensão de espectador, que se formou um vácuo no seu contato com a cena” (4).

As “batidas de Molière” anunciam o início do espetáculo. As luzes do teatro se apagam. O espectador se acomoda na poltrona, atento, ansioso. O palco se ilumina. “O teatro pega a paixão dos homens viva e a leva para o palco. A verdadeira cena, em qualquer peça, é a casa do homem e seu verdadeiro tema é o poder. Pode parecer que o teatro mais limitado, que trata de relações pessoais e de intrigas de amor, não trata de poder mas o poder está invariavelmente embutido nele” (5). O ator surge, integral, vivo, vibrante. Poderoso também. Diante de cada espectador, o ator detém o poder de mexer com as emoções humanas, conduzir cada um no labirinto da imaginação, da cultura, da fantasia. Imbuído desse poder, o ator conduz e perpetua o ritual mágico e milenar do teatro.

- 1 - “Pancadas ritmadas dadas no chão do palco pelo contrarregra com a finalidade de avisar o público do início da representação. Posteriormente, o som da campainha elétrica ou o apagar das luzes da plateia fez com as batidas de Molière caíssem em desuso...” – Definição de Luiz Paulo de Vasconcelos – “Dicionário de teatro” – 3ª edição – pág. 29.
- 2 - Eugênio Kusnet – “Ator e método” – 3ª edição - págs. 23 e 25.
- 3 - Laurence Olivier – “Ser ator” – 2ª edição – pág. 19.
- 4 - Eugênio Kusnet – “Ator e método” – 3ª edição – pág. 25.
- 5 - Artigo de Antônio Callado: “Palácios desmoronam diante das paixões” - Jornal “Folha de São Paulo” – Ilustrada - 30.05.1992, pág. 4-10.



Waldir de Luna Carneiro: "TAC – Revista do Teatro Alfenense de Comédia", nº 5, março/1982

O ATOR

Nas mãos, o texto. O ator o estuda, analisa o seu personagem, imagina-o, cria uma nova personalidade. No palco, enfeixa sobre si as atenções de um público atento a todos os pormenores que se sucedem diante dos olhos. Sob a luz dos refletores, o ator é um pequeno deus a criar um mundo fictício para seres dominados pela emoção. A realidade cênica não é unicamente uma responsabilidade para o ator profissional. Também o ator do teatro amador precisa ter consciência dela, da responsabilidade.

O ator amador é um ponto de referência para todos aqueles que vão ao teatro. Da seriedade do seu trabalho surge o aplauso e um fluxo cada vez maior de novos espectadores. A representação mal feita, irresponsável, pode até fazer ouvir palmas na sala, porém, dificilmente, fará retornar o espectador insatisfeito e, mais catastrófico, afugentará aqueles que, até por curiosidade, gostariam de vivenciar uma representação ao vivo. O ator tem compromisso com a sociedade e esse comprometimento, além de corresponder às expectativas do público, deve ser uma oportunidade de crescimento cultural e político dos indivíduos. Jamais subir ao palco para o engodo dramático e nem a gargalhada boçal. Há sempre uma mensagem do autor, e o ator é o responsável pelo encaminhamento dela. Há sempre a oportunidade para a beleza da criação artística e expansão da imaginação humana – ações que enriquecem o espírito e a mente dos homens – e elas devem ser objeto de beleza, emoção.

Mesmo diante das limitações estruturais, da escassez de conhecimento e informação, o ator do teatro amador deve perseguir a própria evolução que se estenderá ao público. João Bethencourt diz que “O talento do ator consiste na combinação de três dons ou faculdades distintas: a observação, a imaginação e a coordenação física” (1) que podem ser desenvolvidos com estudo e exercícios. Logo em seguida, João Bethencourt explica cada um desses dons ou faculdades: “A observação implica num olho observador e analítico para todas as formas e sinais de comportamento, trajes e atitudes, e para todas as formas e sinais de manifestação de pensamento e emoção em si mesmos e nas outras pessoas. A imaginação implica num excelente dom de imaginar e de memorizar, que permita ao ator explorar – baseado no texto – todo o seu estoque de observações, e de representar detalhes de aparências e de manifestações emotivas como alegria, surpresa, tristeza, ódio, aplicando-os as mais diversas caracterizações. Uma coordenação física pela qual a intensidade destas realizações internas possa ser aplicada à voz, ao rosto, ao corpo” (2). A

importância da observação também é destacada por Stanislavsky: “O ator deve ser observador não só em cena, mas também na vida real” (3). Laurence Olivier explica minuciosamente como deve ser esta observação: “Os comentários que ouço nas lojas e nas ruas, eu guardo. É preciso observar sem descanso: um jeito de andar, de mancar, de correr; a maneira como determinada cabeça se inclina para escutar; um dedo no nariz quando seu dono pensa que não há ninguém olhando; alguém alisando os bigodes; os olhos que nunca olham para você; o nariz que funga muito depois de curada a gripe” (4). Também é preciso dizer que observação não é levar para o palco a imitação do que foi visto. Todos os detalhes que percebemos servem de apoio para o estudo e formação do nosso personagem, no entanto, não devemos nunca incorrer na tentação de imitar alguém, que é um ato contrário ao espírito criativo e às potencialidades da nossa imaginação.

Mesmo diante dos poucos recursos artísticos que possamos dispor, mesmo assim, devemos sempre pautar-nos no objetivo de corresponder às expectativas da plateia e às necessidades do nosso personagem. Eugênio Kusnet explica: “Podemos dizer que ‘os maus atores não nos convencem da realidade do que representam e os bons convencem’. Por conseguinte, o objetivo do ator que pretende fazer ‘bom teatro’ é ‘conseguir essa capacidade de convencer o espectador da realidade do que se imaginou’ para realização do espetáculo, o que, no fundo, sempre redundará na transmissão da idéia do autor ao espectador” (5). Para o desenvolvimento do seu trabalho e ampliar os recursos que a atividade teatral proporciona, ao ator é necessário uma formação cultural que pode ser adquirida com leituras as mais variadas possíveis; acumular uma bagagem cultural que irá facilitar seu entendimento de cada personagem, e construir uma técnica interpretativa que transforme o irreal em realidade e envolva o espectador. O enriquecimento cultural nos ajuda a pautar nosso trabalho com clareza, discernimento e segurança. Sobre este assunto, dois atores do nosso teatro reforçam a necessidade da formação cultural do artista profissional, que também estendemos aos anônimos atores amadores. Diz Fernanda Montenegro: “O ator tem que se informar, que se envolver com seu país, que se empenhar em decifrar a tradição musical, literária, pictórica que o cerca. E precisa, sobretudo, ter a mente aberta para o mundo. É muito mais por aí que alguém se envolve em um ofício dionisíaco, do que por qualquer outro caminho” (6). Antonio Fagundes, quando fala do seu trabalho na televisão, confirma a mesma preocupação: “(...) Agora também é preciso exercitar o gosto e até a inteligência, com informação. O ator tem de ler todas as obras importantes do teatro para saber um pouco de dramaturgia. Tem de entender um pouco de sociologia e política para saber exatamente o que aquele personagem representa no momento em que está indo para o ar. Ele tem de saber como se relacionar com a vida e isso leva tempo” (7).

O teatro amador não pode ser visto apenas como um passatempo descompromissado. Podemos aceitá-lo na sua simplicidade e falhas, mas não podemos admiti-lo estagnado, sem expectativa evolutiva. O ator amador não está isento da responsabilidade de aperfeiçoamento e evolução. A troca de ideias e informações, a busca do conhecimento, e crescimento cultural e artístico devem fazer parte do compromisso de todos que integram a atividade amadora. Não se esquecer nunca de que o teatro amador é a manutenção da tradição teatral, principalmente nos recantos distantes deste país. Lembrar-se sempre que é no teatro que se forma, quase sempre, o autor. E é no teatro que a sociedade encontra o calor vibrante das suas mensagens. Stanislavsky lamenta que, “infelizmente, a nossa arte é, muitas vezes, explorada com finalidades pessoais. Você o faz para exibir sua beleza; outros, para alcançar popularidade ou sucesso exterior, ou para fazer carreira” (8), contudo o ator amador deve ser consciente que a humildade, a modéstia valorizam o trabalho do artista e que sua responsabilidade está acima dos seus próprios interesses. “Nunca pensar que somos ‘perfeitos’ num papel, nem que já atingimos o ‘máximo’” (9), adverte Paulo Autran.

O ator amador deve desenvolver em si e em todos que estão na mesma tarefa, a responsabilidade para o êxito do espetáculo; aprofundar o espírito de grupo; cultivar a paciência e a abnegação; interessar-se pelo desenvolvimento pessoal em todos os aspectos; reverenciar a platéia, respeitando-a com um trabalho honesto e sério. Fazer teatro amador é uma atividade séria, muito séria. Os responsáveis pela arte e a cultura em nosso país ou em nossa comunidade podem desprezar o teatro amador. Ao ator amador compete enfrentar a ignorância e sustentar os ideais e as necessidades culturais do meio em que está inserido. Pode ser tudo um sonho, uma irrealidade. E daí? Pelo menos no coração do ator baterá o sabor da vida. E o público agradece.

De uma apostila elaborada pelo Homero Faria, as observações finais: “não ter medo do palco; não saber o que fazer ou onde colocar as mãos; ter movimentos desajeitados em cena (balançar, arrastar); quebrar a cena (desconcentrar-se); ter medo de tocar os outros; não saber aceitar direção; ser dependente do cenário, figurino e adereços; não ouvir os outros atores; vaguear os olhos; não ter humildade; mexer em objetos de cena que não pertencem a sua personagem; estar fora de cena, perturbando os que ainda estão nela ou se preparando para entrar” (10).

- 1 - Artigo de João Bethencourt: “Um ensaio que interessa a dramaturgos” - “Revista de Teatro” - (SBAT) – Rio de Janeiro (RJ) – nº 502 – dez/1997, pág. 17.
- 2 - idem.
- 3 - Constantin Stanislavsky – “A preparação do ator” – 12ª edição - pág. 117.
- 4 - Laurence Olivier – “Ser ator” – 2ª edição - pág. 20.
- 5 - Eugênio Kusnet – “Ator e método” – 3ª edição - pág. 5.
- 6 - Artigo de Fernanda Montenegro: “É preciso juntar de novo palavra e corpo” - Jornal “O Estado de São Paulo” – Especial Domingo - 30.04.1995, pág. D3.
- 7 - Antonio Fagundes, em entrevista a Norma Couri – Jornal “O Estado de São Paulo” – Caderno 2 - 23.01.1999, pág. D11.
- 8 - Constantin Stanislavsky – “A preparação do ator” – 12ª edição - pág. 58.
- 9 - Artigo de Paulo Autran: “Regras do jogo incluem jeito e um pouco de sorte” - Jornal “O Estado de São Paulo” – Especial Domingo – 30.04.1995, pág. D3.
- 10 - Homero Faria – ator e diretor de teatro (Lavras - MG).

BIBLIOGRAFIA E LEITURAS

- “Duas comédias e um drama histórico” – Ministério da Cultura – Fundação de Artes Cênicas – 1988 – Rio de Janeiro (RJ).
- “História e efemérides do teatro brasileiro – Procópio” – Edição da Casa dos Artistas – Rio de Janeiro (RJ) – 1979.
- Boal, Augusto – “200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro” – Editora Civilização Brasileira S.A. – Rio de Janeiro (RJ) – 1979.
- Fernandes, Francisco – “Cartilhas de teatro IV” – Serviço Nacional de Teatro – Ministério da Educação e Cultura – Rio de Janeiro (RJ) – 1973.
- Heliadora, Barbara – “Falando de Shakespeare” – Editora Perspectiva S.A. – São Paulo (SP) – 1997.
- Kusnet, Eugênio – “Ator e método” – Instituto Nacional de Artes Cênicas – Coleção Ensaios – Rio de Janeiro (RJ) – 1975.
- Machado, Maria Clara – “A aventura do teatro” – Livraria José Olympio Editora S.A. – Rio de Janeiro (RJ) – 1985.
- Neves, João das – “A análise do texto teatral” – Inacen – Rio de Janeiro (RJ) – 1987.
- Olivier, Laurence – “Ser ator” - Editora Globo – Rio de Janeiro (RJ) – 1987.
- Pallottini, Renata – “Construção do personagem” – Editora Ática S.A. – São Paulo (SP) – 1989.
- Stanislavsky, Constantin – “A preparação do ator” – Editora Civilização Brasileira S.A. – Rio de Janeiro (RJ) – 1995.
- Stanislavsky, Constantin – “A construção da personagem” – Civilização Brasileira – Rio de Janeiro (RJ) – 1998.
- Vasconcellos, Luiz Paulo – “Dicionário de teatro” – L&PM Editores S.A. – Porto Alegre (RS) – 1987.

Leituras (livros que não foram citados)

- Artaud, Antonin – “O teatro e seu duplo” – Editora Max Limonard Ltda. – São Paulo (SP).
- Courtney, Richard – “Jogo, teatro & pensamento” – Editora Perspectiva S.A. – São Paulo (SP).
- Dominguez, José Antonio – “Teatro e educação – uma pesquisa” – Serviço Nacional de Teatro – Rio de Janeiro (RJ) – 1978.
- Lopes, Joana – “Pega teatro” – Papyrus Editora – Campinas (SP) – 1989.