

TEATRO

O Teatro de Turim

SÁBATO MAGALDI

Ninguém negará que foi amplamente favorável o saldo da temporada do "Teatro Stabile della città di Torino", concluída nesta semana no Municipal. Alguns aspectos da visita merecem ser ressaltados, com particular empenho: o valor do conjunto, constituído na maioria de bons elementos; a dignidade artística dos espetáculos, trazidos à América do Sul com o mesmo carinho necessário à aceitação pela platéia de Turim; e a coerência do repertório, expressa na epígrafe "Il sentimento popolare nel teatro italiano".

Talvez porque andam especialmente escassas, por estas terras, as boas montagens, a presença do elenco italiano teve também uma função confortadora, confirmando que as iniciativas sérias da Europa se pautam pelos mesmos princípios, que uns poucos pretendem introduzir aqui. Tudo nos leva a crer que os visitantes ficaram satisfeitos com a acolhida da crítica paulista, que soube aplaudir-lhes o mérito, sem se fechar em nacionalismos provincianos. Mas a companhia deve ter estranhado o pequeno número de espectadores pagantes, numa cidade grande, em que é ponderável a porcentagem de italianos.

Pode explicar o fenómeno, em parte, a ausência de "estrelas", no "Stabile di Torino". Apenas Paola Borboni era um nome mais conhecido, entre os da velha geração. A popularidade de um Vilar ou um Barrault, da França, ou de um Gassman e um "Piccolo Teatro di Milano", da Itália, estabelecida pelas continuas referências da imprensa, não poderia ainda aproveitar ao conjunto de Turim, cujo trabalho data de três anos. Não se deve, com efeito, desprezar esse argumento. Mas não contém ele toda a verdade. Precisamos admitir que, depois da extraordinária efervescência teatral dos últimos anos, atravessamos um certo marasmo, de múltiplas causas, e não é esta a oportunidade para examiná-lo. Outra questão, provavelmente mais importante, não cabe ser omitida: as temporadas estrangeiras, em virtude do preço dos ingressos e do emprego de outra língua, dirigem-se a um público afortunado, que faz delas também um acontecimento social. Assim, algumas companhias, que em seu país de origem adotam uma política popular definida, se vêem transformadas entre nós em pretexto para encontros elegantes. Estamos informados, por exemplo, de que Jean Vilar se desinteressa de voltar ao Brasil, porque gostaria de dirigir-se a outra platéia. Com a Cia. de Turim, passou-se em Buenos Aires um episódio que, por ser caricatural, não deixa de mostrar-se ilustrativo: uma senhora perguntou se o espetáculo daquela noite lhe permitiria admirar a moda italiana, "hoje a mais bela do mundo". Não nos voltamos contra esse público. Achamos que, se ele paga um preço elevado pelo ingresso, tem direito de escolher o que lhe agrada.

Existe, assim, uma contradição fundamental entre o espírito de certas temporadas estrangeiras e os espectadores que estão financeiramente aptos a prestigiá-las. Que se há de fazer? Não julgamos que as autoridades italianas e francesas devam modificar a sua política de excursões. Essas viagens preenchem uma missão artística e cultural. A imprensa sabe acolhê-las. A gente de teatro mais esclarecida as aproveita. Os frutos não se medem pela eventualidade de haver mais quinhentos ingressos vendidos. O contacto com os melhores grupos europeus sempre enriqueceu as nossas experiências e serviu ao decantado propósito de estreitamento dos laços de amizade.

Nenhuma companhia que nos visitantes merece aplauso, como a de Turim, pelas diretrizes do repertório escolhido. O "Piccolo" de Milão ainda não havia adotado a linha orgânica em que se firmou, nos últimos anos. O Teatro Nacional Popular francês teve receio de fazer uma escolha de peças com inteira consequência. A Cia. Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault pautava-se por um ecletismo que, se em 1950 valeu como prova de extrema versatilidade do elenco, em sua segunda visita deixou visíveis os pontos fracos de sua orientação. A idéia de como os escritores italianos encaram no teatro o sentimento popular (o que, segundo esclarece Gianfranco de Bosio, diretor da companhia, não se deve confundir com teatro popular) une, de forma ampla mas sob perspectiva lucida, o repertório do "Stabile di Torino". Não podíamos ficar mais satisfeitos com o critério que norteou a temporada. Não negamos, porém, que, por motivos diversos, há elementos criticáveis em todas as apresentações do conjunto.

Presidiu também a escolha das peças um critério histórico, isto é, o sentimento popular deveria ser mostrado desde a civilização romana, da qual os italianos se consideram herdeiros diretos, até as mais recentes obras. É claro que não é por falta de textos que esse propósito se prejudicaria. Às vezes, contudo, outras intenções imiscuiram-se nessa linha, e apenas a desserviram. Gostariamos de ver *O soldado fanfarrão* completo, e confiamos na sua viabilidade cênica. Encenar a *Olimpia*, na estrutura original, seria também tarefa de um conjunto italiano, preocupado em oferecer um clássico seu no estrangeiro. As intenções do diretor Giovanni Poli foram, porém, de outra ordem. Interessava-lhe mostrar as semelhanças estilísticas de Plauto e de Giovan Battista Della Porta, através das "máscaras" da "atellana" e da "Commedia dell'Arte". O motivo do teatro popular latino e italiano estaria preservado, no cotejo de dois textos distantes no tempo, mas unificados pela idêntica tradição teatral. Em que pesem a curiosidade e o brilho da tese, seus fundamentos parecem-nos inaceitáveis. Tanto o original de *Miles Gloriosus* como o de *Olimpia* estão muito mais irmanados pela referência à Comédia Nova grega, de maior elaboração literária. A fim de facilitar o seu propósito, o encenador reduziu os cinco atos de ambas as peças a um só ato. Apenas uma diferença separa as duas obras, conforme expõem didaticamente os prólogos modernos: para o latino, contava o "amor-natureza", enquanto para o italiano o amor retorna, "transformado pela transcendência mística da Idade Média", e com "a melancolia na qual a Contra-Reforma veste o mundo renascentista". Diferença trazida pela perspectiva religiosa, observe-se, mas que mudaria pouco os pressupostos formais. Entretanto, a fim de comprovar o seu ponto de vista, Giovanni Poli enveredou pelas mais discutíveis arbitrariedades. Alterou a estrutura do texto plautiano, cujo primeiro ato é um dos exemplos mais admiráveis de técnica teatral: o soldado fanfarrão e o parasita dialogam, num processo exímio de apresentação dos caracteres, para só depois fazer-se o prólogo convencional. E transformou a *Olimpia* num gratuito fogo de artifício, em que o brilhantismo das invenções mímicas somente sobrecarrega, com prejuízo, a linguagem própria do texto. Pensamos menos na "Commedia dell'Arte" do que em lições de Marceau justapostas malabaristicamente a uma peça comum. Cabe acrescentar que, modificando-se os originais, podemos supor a existência de qualquer parentesco artístico, quanto mais em duas obras que nasceram da mesma linha cômica, vinda da Grécia.

A escolha dos textos modernos define, em geral, a fisionomia dos conjuntos. Agrada-nos, sem dúvida, a seriedade do "Stabile di Torino". Ao invés de entregar-se a um ecletismo estéril, o elenco faz um teatro empenhado. Todos os seus espetáculos são inteligentes, decorrem de uma visão atualizada dos problemas do palco. Cumpre observar como, nas peças recentes, valoriza-se o elemento coletivo, que importa inclusive na mobilização de grande número de intérpretes. A idéia de equipe norteia o espírito do conjunto, assim como a de coletividade está implícita nas obras.

Entre o mérito da orientação, contudo, e o resultado artístico objetivo, vai muitas vezes uma melancólica distância, e se as montagens da Cia. Italiana a superam, em grande parte, apresentam ainda aspectos insatisfatórios. Entre *La giustizia*, *Bertoldo a Corte* e *Antonello capobrigante*, a primeira peça, embora observando padrões tradicionais, é certamente a mais realizada. Dentro de uma relatividade de motivos, entre os quais sobressai a circunstância de que é peça de estréia de Giuseppe Dessì, escritor e jornalista de cinquenta anos, cresce a importância de *La giustizia*. É indubitável, porém, que, após um primeiro ato de real efeito, o segundo cai de interesse e o terceiro não consegue evitar o cansaço do espectador. Já a intencionalidade de *Bertoldo a Corte* não se resolve em termos cênicos convincentes. Não se pode, a seu propósito, esquecer a influência de Brecht. O autor Massimo Dursi vale-se, como o dramaturgo alemão, de um coro (o "coro dei rappezzati"), incumbido de tirar as ilações didáticas da história. No tocante a Brecht — é preciso lembrar — a lição política nunca prejudica a fluência narrativa dos acontecimentos, e as personagens sempre obedecem ao impulso criador espontâneo. Chen Tê, Mãe Coragem ou Galileu agem de acordo com o seu imperativo próprio, naturalmente condicionado pelo mundo à volta. Brecht



Uma das mais belas cenas de "Antonello Capobrigante" é a que vemos acima: a bacanal rústica em que as prostitutas fazem de indefesos cordeirinhos e os bandidos de lobos devoradores. O cenário é de Mischa Scandella e a direção de Gianfranco de Bosio. O texto de Vicenzo Padula, escrito em meados do século dezenove foi modernizado por Ghigo De Chiara.

é quem extrai, depois, as implicações do entrecho, quando as suas criaturas, conduzidas pelo impulso da sobrevivência e vistas em si, poderiam às vezes ser consideradas apenas testemunhos negativos. O didatismo explica e corrige os possíveis descaminhos da contradição e indisciplinada afirmação das personagens. No caso de *Bertoldo a Corte*, o desenvolvim do psicológico do protagonista e o comentário coral tornam-se quase pleonásticos. O elevado sentimento ético de que o autor dotou o herói circunscreveu-lhe o âmbito, fechou-o numa abstração intelectualista, e a peça ganharia muito se o público acompanhasse o mecanismo de seus permanentes achados inventivos. Como está o texto, as mais espontâneas elaborações de Bertoldo transformam-se em pesada sobrecarga cerebral, em que dificilmente se consegue acreditar. A peça, feita a martelo, perde a necessária comunicabilidade com a platéia, bastando-se num preciosismo interno, que é o contrário daquilo que pretenderia ser. Quanto a *Antonello capobrigante*, não sentimos que se processou a fusão entre o espírito do melodrama e o gosto moderno. A peça de Ghigo De Chiara permaneceu informe, sem esclarecer suficientemente as intenções junto ao espectador. Apenas o fundamento comemorativo da Unidade italiana, que pouco diz aos brasileiros, justifica a montagem.

A entrada de *L'uomo, la bestia e la virtù* no repertório não chega a constituir uma concessão na linha do conjunto, mas indica um evidente desejo de armar-se com um autor mais conhecido na América do Sul. O motivo popular da "beffa", presente em Plauto e Della Porta, estabelecia a coerência do programa. Não se trata do melhor Pirandello, embora se veja a marca da fábrica. O espetáculo, talvez preparado especialmente para a excursão, não revela o apuro dos outros. O padrão do elenco é garantia sempre para um nível meritório.

Depois da admirável despedida com *Moscheta* — uma das apresentações mais perfeitas a que assistimos no teatro — não podemos sofrer uma dúvida: por que a companhia, que se permitira incompreensivelmente alterar dois clássicos, se manteve aqui irredutível na utilização do dialeto paduano? A simples passagem para o italiano não seria muito menos grave do que a modificação da estrutura do *Miles gloriosus* e da *Olimpia*? Por certo, os encenadores são diferentes (Gianfranco de Bosio é o diretor do texto de Ruzante), mas deve prevalecer um princípio único no programa da companhia. Com a montagem no original, pôde-se manter a beleza das entonações e o frescor da língua. O público teve razão, porém, de sentir-se um pouco logrado — não entendeu grande parte do que se dizia em cena.

Por esses motivos, o espetáculo mais irrestritamente aplaudido foi o recital de Paola Borboni. Justifica-se, de certa forma, essa preferência, apesar de ter afastado muita gente do Municipal a desconfiança com os monólogos: os textos são na maioria inteligentes e espirituosos, e a atriz deu uma impressionante lição de virtuosismo. No computo final, é decisivo sempre o acabamento artístico.

As reservas à temporada do "Stabile di Torino" não são poucas, como se vê. Partem, contudo, de um elevado apreço aos espetáculos, e de um enorme respeito pela orientação do conjunto. As críticas visam alertar as autoridades italianas para a conveniência de enviarem à América do Sul companhias formadas no mesmo espírito do Teatro de Turim. E colaborar para que, na próxima visita do elenco — ansiosamente desejada pelo público e pela imprensa — seu prestígio se consolide ainda mais.