

131

cadernos de teatro

— POBRE COMÉDIA — Ronald Fucs

— TOLSTÓI E SHAKESPEARE — George Orwell

— O TAO DO CORPO — Maria Pia

— A EVOLUÇÃO ESTÉTICA DA ILUMINAÇÃO —
Hamilton F. Saraiva

— SKETCHES — Maria Clara Machado

CADERNOS DE TEATRO N.º 131

outubro, novembro e dezembro de 1992

Conselho Editorial: Maria Clara Machado, Candida Rocha Diaz Bordenave, João Bethencourt, Jorge Leão Teixeira, Ronald Fucs, Domingos Oliveira.

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO

Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES

Editor — BERNARDO JABLONSKI

Redatores — CARMINHA LYRA e RICARDO KOVOSKI

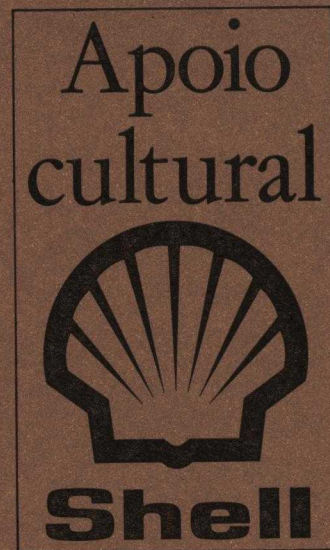
Revisor — MARIA CLARA GUEIROS

Secretárias — SILVIA FUCS e VANIA V. BORGES

Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795
Rio de Janeiro — 22.470 — Brasil

Os textos publicados nos CADERNOS DE TEATRO só poderão ser representados mediante autorização da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) Av. Almirante Barroso, 97, Rio de Janeiro.



POBRE COMÉDIA

Ronald Fucs (*)

É paradoxal que a comédia seja freqüentemente classificada de o mais difícil dos gêneros teatrais e, ao mesmo tempo, sistematicamente desprezada pelos críticos e mesmo por gente de teatro. O desprezo raramente é explícito, porque ninguém gosta de admitir que alimenta preconceitos de qualquer natureza (e este é um caso inequívoco de opinião preconcebida); mas é só perguntar a qualquer amante de Shakespeare qual é a maior peça do autor inglês, e a resposta jamais será o título de uma de suas comédias. Do mesmo modo, a grandeza de Molière não é posta em dúvida, mas quando se trata de relacionar os mestres da arte dramática, ninguém põe o francês em primeiro lugar. Pode-se até enunciar a seguinte regra: por melhor que seja a comédia de algum autor, ela nunca será considerada a melhor de suas peças, a menos que ele só tenha escrito comédias; e nesse caso, nunca será considerado o melhor dos autores (a não ser, possivelmente, por si próprio). E o mesmo se pode dizer em relação a espetáculos e a interpretações. Mais que paradoxal, isso é com freqüência injusto para com autores, diretores e atores de comédias.

Mas, em vez de criticar, tentemos compreender. O ponto de partida para o entendimento deste paradoxo está no fato de que a comédia tem uma singularidade: a reação da platéia é audível. Se todos gargalharam do começo ao fim do espetáculo, já se sabe que este foi um enorme sucesso; se o

tempo todo persistiu o silêncio, não há como duvidar do fracasso. Esse "feedback" parece constituir uma vantagem sobre os outros gêneros; mas, como veremos, pode ser também uma grande desvantagem.

Uma conseqüência direta desta situação básica é um fenômeno comum e muito irritante: o enorme efeito que costuma ter sobre as platéias o apelo aos recursos mais pobres do humor — o palavrão, por exemplo. Quem já não foi testemunha das gargalhadas provocadas pela obscenidade mais rastaquêira — se é que não gargalhou também? Fenômeno muito semelhante é o sucesso dos "cacos", que quase sempre se caracterizam pela grosseria (sim, há "cacos" sutis; mas são muito infreqüentes e não despertam mais que sorrisos). Isso é particularmente desanimador para o dramaturgo que, depois de usar todo o seu poder de criação na busca do mais fino humor, acaba sendo obrigado a admitir que o ponto alto do espetáculo foi o palavrão improvisado. Pior ainda: no dia em que há o "caco", a peça, a partir daquele momento, parece ter perdido a graça: ninguém ri de mais nada. Surge então, por sinal, um problema incômodo, bem conhecido de todo diretor: o grande sucesso dos "cacos" costuma levar os atores, se não forem devidamente orientados em contrário, a repeti-los sistematicamente, incorporando-os ao texto.

Há um consolo, sob a forma do seguinte argumento: a reação audível da platéia não é um termômetro adequado, pois não se mede em decibéis a qualidade do humor (quem chama a atenção para este aspecto logo acrescenta: igualmente, se as lágrimas constituíssem um diagnóstico justo do valor de um drama ou de uma tragédia, o crítico poderia ser substituído por um medidor de precipitação pluviométrica). Infelizmente, quem já escreveu uma comédia sabe que esse tipo de argumento não chega a ser convincente, porque a platéia só não riu satisfatoriamente no dia em que houve o "caco" — este parece ter agradado tanto que, em comparação, o resto perdeu a graça. Nos outros dias, foi boa a reação. O que torna razoável concluir que o "caco" é melhor do que a peça; e tentar salvá-la, impedindo o ator de improvisar,

* Jornalista e dramaturgo.

parece uma espécie de golpe baixo. Em prol do sucesso do espetáculo, mais lógico seria dizer: esqueça o texto, improvise o tempo todo.

Esta linha de raciocínio, evidentemente, está errada em algum lugar. Pois seu desfecho só pode ser: quanto mais palavrão, melhor. E por mais baixo que seja o gosto do público geral, ninguém vai querer assistir a uma peça anunciada assim: “Venha gargalhar com a comédia do ano! 782 palavras em uma hora e meia de espetáculo!”.

Se a dedução é lógica e a conclusão é absurda, o erro está na premissa — nesse caso, a premissa implícita de que comédia é um gênero, quando na realidade é um amplo conjunto de gêneros. Abrange a mais fina sátira e o mais grosseiro pastelão — coisas completamente diferentes. Nos gêneros “sérios” não se faz esta confusão: ninguém chamaria uma história policial de drama ou uma tragédia grega de espetáculo de “suspense”. Mas paródia, besteirol, sátira, comédia de costumes, “nonsense”, pastelão, pornochanchada — tudo isso é rotulado, de forma automática, de “comédia”. E a definição é uma só: comédia é algo que faz rir (ou que tenta fazer rir).

Os reflexos dessa confusão verbal vão longe, e o pior deles é justamente o baixo conceito da comédia. Até dramaturgos e diretores se deixam confundir, ao não perceber o essencial: os diferentes climas de comédia. A gradação vai do mais fino para o mais grosseiro (há aqui um julgamento de mérito do qual não há como escapar). E a intromissão do humor grosseiro tem sempre efeito destrutivo, ao provocar uma súbita queda do clima. Entra em ação uma espécie de lei da gravidade: para baixo, todo santo ajuda. Depois de rir do escorregão, não se ri mais do jogo de palavras sutil; depois da torta na cara ou do bêbado trocando palavras, o diálogo espirituoso perde a graça.

O que leva à formulação de um princípio básico para autores e diretores de comédias: é fundamental determinar de saída o clima preciso que a peça deve assumir — e não se desviar dele. O humor fácil, mas de nível mais baixo, é uma tentação que é essencial evitar. E não porque a piada não vá fazer efeito — este, na realidade, seria o menor

dos males — mas porque pode fazer muito efeito, e nesse caso o contraste será devastador para o restante da peça.

A tentação é grande, e nela se cai com facilidade se não há a percepção do risco. Exemplo típico: num ensaio, o ator se atrapalha e troca os nomes de dois personagens; se a reação dos outros atores, e de quem mais estiver presente, é a gargalhada, por que não incorporar a confusão à peça? Se comédia é tudo que faz rir, parece não fazer excluir do espetáculo o que faz rir muito. Mas o diretor que sabe que há climas distintos de comédia percebe que a fala espirituosa que veio logo a seguir mal foi notada — e corta a troca de nomes, não a fala espirituosa, para que esta tenha condições de ser devidamente apreciada, graças à preservação do clima adequado.

Agir assim costuma desagradar muito. O diretor passa a ser visto como um ditador arbitrário e um egocêntrico que não admite colaborações preciosas dos atores. É preciso tolerar essa má fama e ter paciência para aguardar a recompensa que virá no dia da estréia — e ainda suportar, depois, a teimosa convicção de alguns atores, de que a peça fez sucesso APESAR do corte injustificado de algumas valiosas contribuições.

Infelizmente, a compreensão desse estado de coisas está longe de ser generalizada. Ainda não se entende com clareza que o amante com uma peruca vermelha, falando em falsete para o marido, para fingir que é uma mulher, está completamente fora de lugar numa fina sátira — embora se perceba de imediato que é inadmissível um tiroteio com mortos e feridos numa intimista peça de Tchekov. Somente quando isso estiver perfeitamente claro é que a comédia poderá se subdividir em todos os seus gêneros, cada qual se tornando “puro” (ainda que sem ganhar um nome específico), com as fronteiras claramente delimitadas.

A partir daí, pode-se esperar que a má reputação de hoje se limite às formas mais grosseiras de comédia, deixando de abranger os espécimes mais artísticos. E até, quem sabe?, que os concursos de textos teatrais acabem algum dia premiando uma comédia.

TOLSTÓI E SHAKESPEARE

George Orwell

Apesar do que comumente se pensa, a grandeza de Shakespeare não é uma unanimidade mundial. No início deste século por exemplo, Leon Tolstói criticou duramente o dramaturgo inglês, a quem considerava "uma mente de segunda classe", num ensaio que na época teve grande repercussão.

Em maio de 1941 George Orwell (autor de "1984", e de "Animal Farm", entre outros livros) comentou as críticas de Tolstói no artigo que publicamos a seguir (N.T.).

Perto do fim de sua vida, Tolstói escreveu um violento ataque contra Shakespeare, pretendendo mostrar não apenas que o autor inglês não era o grande homem que se supunha ser, mas que era um escritor inteiramente sem méritos, um dos piores e mais desprezíveis escritores que o mundo jamais tinha visto. Esse ensaio causou tremenda indignação na época, mas duvido que ele tenha sido algum dia satisfatoriamente respondido. E o que é mais, sustento que, de modo geral, o ensaio é irresponsável.

Parte do que Tolstói diz é rigorosamente verdade, e parte é uma questão de opinião pessoal, que não vale a pena discutir. Não quero dizer, é claro, que não haja detalhe algum no ensaio que não se possa contestar. Tolstói se contradiz várias vezes; o fato de que ele estivesse lidando com um idioma estrangeiro faz com que ele entenda muita coisa erradamente, e acho também que não há dúvida de que seu ódio e ciúme de Shakespeare fizeram com que ele recorresse a uma certa falsificação, ou pelo menos a uma cegueira proposital.

Mas nada disto vem ao caso. De modo geral, o que Tolstói diz é justificado, à sua maneira, e na época o ensaio provavelmente serviu como uma útil correção à tola adulação de Shakespeare que estava na moda. A resposta está mais em certas coisas que o próprio Tolstói diz do que no que eu possa dizer.

O argumento principal de Tolstói é que Shakespeare é um escritor trivial, oco, sem uma filosofia coerente, sem pensamentos ou idéias dignas de nota, nenhum interesse em problemas sociais ou religiosos, nenhuma percepção de caráter ou plausibilidade e, na medida em que se pode dizer que ele tenha tido alguma atitude definível, com uma visão cínica, imoral e mundana da vida. Tolstói o acusa de improvisar suas peças sem dar a mínima importância à credibilidade, de trabalhar com fábulas fantásticas e situações impossíveis, de fazer com que todos os seus personagens falem uma linguagem florida, artificial, completamente distante da vida real. Tolstói também acusa Shakespeare de incluir tudo em suas peças — solilóquios, trechos, debaladas, discussões, piadas vulgares e assim por diante — sem parar para pensar se eles têm alguma coisa a ver com a história, e também de aceitar como norma a imoral política do poder e as injustas distinções sociais da época em que vivia. Em suma, ele acusa Shakespeare de ser um escritor apressado e desleixado, um homem de moral duvidosa e, acima de tudo, de não ser um pensador.

Ora, boa parte disso tudo pode ser contestada. Não é verdade, no sentido em que Tolstói fala, que Shakespeare seja um escritor imoral. Seu código moral pode ser diferente do de Tolstói, mas ele claramente tem um código moral, que é visível em toda a sua obra. É muito mais moralista, por exemplo, do que Chaucer ou Boccaccio. E também não é o idiota que Tolstói quer fazer dele. Em alguns momentos, por sinal, ele mostra ter uma visão muito à frente de seu tempo. A este respeito, aliás, eu gostaria de chamar a atenção para a crítica de "Tímão de Atenas" escrita por Karl Marx — que, ao contrário de Tolstói, admirava Shakespeare.

Mesmo assim, o que Tolstói diz é verdade, no todo. Shakespeare não é um pensador, e os críticos que diziam que ele era um dos grandes filósofos do mundo, estavam dizendo bobagens. Seus pensamentos são uma colcha de retalhos. Como a maioria dos ingleses, ele tinha um código de conduta mas nenhuma visão do mundo, nenhuma capacidade filosófica.

Também é verdade que Shakespeare pouco se importa com a probabilidade e raramente se preocupa em tornar coerentes os seus personagens. Como sabemos, ele geralmente roubava seus enredos de outros escritores e os transformava em peças, freqüentemente introduzindo absurdos e inconsistências que não estavam presentes no original. Vez por outra, quando ele arranjava uma boa trama — “Macbeth”, por exemplo — seus personagens são razoavelmente consistentes, mas em muitos casos eles são forçados a tomar atitudes, que são completamente implausíveis, por qualquer critério normal. Muitas de suas peças não têm mesmo aquele tipo de credibilidade de um conto de fadas. Não temos qualquer indicação de que ele mesmo tenha levado suas peças a sério, exceto como ganha-pão. Em seus sonetos, ele nunca se refere às peças como parte de sua obra literária, e só uma vez menciona, um tanto envergonhadamente, que também é um ator. Até aí, Tolstói está justificado. A afirmação de que Shakespeare era um pensador profundo, que divulgava uma filosofia coerente em peças tecnicamente perfeitas e repletas de sutis observações psicológicas, é ridícula.

Mas o que foi que Tolstói conseguiu? Com seu ataque furioso, ele deveria ter demolido Shakespeare por completo, e evidentemente ele acreditava que o tinha feito. Desde a época em que o ensaio de Tolstói foi escrito, ou pelo menos desde que ele começou a ser amplamente lido, a reputação de Shakespeare deveria aos poucos ter sido destruída. Os amantes de Shakespeare deveriam ter compreendido que seu ídolo fora derrubado, que ele não tinha méritos e que eles deveriam não sentir mais qualquer prazer com suas peças

Mas isso não aconteceu. Shakespeare foi demolido e no entanto continua de pé. Em vez de ter sido esquecido, em resultado do ataque de Tolstói, é o próprio ataque que foi praticamente esquecido. Embora Tolstói seja um escritor popular na Inglaterra, as duas traduções do seu ensaio estão fora do prelo e eu tive que procurar por toda Londres antes de encontrar uma edição, no Museu Britânico.

Ao que parece, a única coisa que Tolstói não pode explicar é a popularidade de Shakespeare. Ele

está cômico disto, e se mostra perplexo. Eu disse antes que a resposta a Tolstói está em algo que ele mesmo diz: ele se pergunta como é que esse escritor Shakespeare, mau, estúpido e imoral, é admirado em toda parte, e finalmente só encontra uma explicação: é uma espécie de conspiração mundial para fazer uma perversão da verdade, ou é uma espécie de alucinação coletiva — uma hipnose, como ele diz — que enfeitiçou todo mundo, menos Tolstói. Quanto ao início dessa conspiração ou ilusão, ele é forçado a fazê-lo remontar às maquinações de certos críticos alemães do início do século XIX. Eles começaram a contar a perversa mentira que Shakespeare é um bom escritor, e desde então ninguém teve a coragem de contradizê-los.

Não é preciso perder tempo com uma teoria destas. É *nonsense*. A grande maioria das pessoas que gostam de Shakespeare nunca foi influenciada por quaisquer críticos alemães, direta ou indiretamente. Pois a popularidade de Shakespeare é bem real, e é uma popularidade que se estende a pessoas comuns, nada livrescas. Desde o seu tempo, ele é favorito nos palcos da Inglaterra e é popular não apenas nos países de língua inglesa mas na maior parte da Europa e na Ásia. No Ceilão eu assisti uma vez uma peça sua falada numa língua da qual não conhecia uma palavra. Deve-se admitir que há algo de bom, algo de durável em Shakespeare que milhões de pessoas comuns são capazes de apreciar — mas não Tolstói.

Shakespeare sobrevive à denúncia de que ele é um pensador confuso, cujas peças são cheias de implausibilidades. Não pode ser destruído por métodos assim, da mesma forma que não se pode destruir uma flor passando um sermão nela. Tudo isto mostra a limitação de qualquer crítica que se refira somente a tema e significado. Tolstói não critica Shakespeare como poeta, mas como pensador e professor, e nestas áreas não tem dificuldade em demoli-lo. E no entanto, tudo que ele diz é irrelevante: Shakespeare permanece intocado. Não somente sua reputação, como o prazer que ele nos dá, permanecem iguais.

Evidentemente, um poeta é mais que um pensador e um professor, embora tenha de ser também

as duas coisas. Toda peça literária tem seu aspecto de propaganda, mas em qualquer livro, peça ou poema que perdura há o resíduo de alguma coisa que simplesmente não é afetada pela moral ou pelo significado — o resíduo de algo que somente podemos chamar de arte. Dentro de certos limites, maus pensamentos e má moral podem ser boa literatura. Se um grande homem como Tolstói não conseguiu demonstrar o contrário, duvido que outro possa fazê-lo.



(Extraído de *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, vol. 2., Pergum Books, 1970, England. Traduzido por Ronald Fucs).

COMO LER UMA PEÇA

II

H. C. Heffner

A ORGANIZAÇÃO DA TRAMA

A progressão das peças também pode ser afirmada em termos de *complicação*, *crise* e *desenlace*, isto é, em termos de envolvimento e resolução. Tecnicamente isso é conhecido como a organização formal da trama. A complicação ou envolvimento podem ser organizados de formas diferentes, mas freqüentemente baseiam-se no envolvimento do personagem ou personagens principais em situações cada vez mais complexas. A tolerante e sofisticada Marion Frounde, em *Biografia*, passa a se interessar por Richard Kurt, um homem intolerante e zangado, sempre querendo comprar briga e devido à sua atração por ele, ela decide lhe escrever a sua biografia. Este é um envolvimento para Marion que conduz a outras complicações. Assim que sua decisão torna-se conhecida, seu antigo namorado meio esquecido, Leander Nolan, vai a sua casa para protestar contra essa decisão. Ele teme que as revelações de Marion possam pôr em perigo a sua candidatura ao Senado. Assim, Marion se envolve mais. Leander se sente novamente muito atraído por ela e acaba se envolvendo mais. O culturista Orrin Kinnicott, homem rico e pai de Slade de quem Leander agora está noivo, assim como financiador da candidatura de Leander, decide unir-se a Leander para impedir a publicação da biografia antes que destrua a sua corrida eleitoral. Aqui estão outros envoltimentos para Marion e entre os vários personagens. Mas Kinnicott também fica enfeitado pelos encantos de Marion, e os envoltimentos tornam-se ainda mais complicados. Slade percebe o

interesse despertado em Leander por Marion, e isso complica mais a situação e as relações entre os personagens. De simples envolvimento no começo surgem outros maiores e mais intensos. Mais tarde, estes alcançam um ponto, a crise, onde não há outro envolvimento possível e algo deve explodir.

Esse momento de crise pode surgir através de uma descoberta, uma decisão de um personagem principal, uma combinação desses fatores ou através de outros recursos. Então, em tramas complexas, ocorre uma reversão. Um tipo simples de reversão freqüentemente encontrado na comédia, no melodrama e às vezes na tragédia é o do virar o feitiço contra o feiticeiro. Quando a crise ocorre, se inicia o desenrolar, mas o desenrolar, o desenlace, geralmente avança através de estágios de outras complicações esclarecedoras. Gradativamente os nós anteriores são resolvidos até se alcançar a catástrofe final, feliz ou infeliz. Assim, a complicação conduz através da crise e desenlace ao desfecho, ao final. Esse tipo de progressão é muito importante para o diretor, pois nela fixa freqüentemente grande parte do interesse, suspense e surpresa para a platéia. Após uma primeira leitura atenta da peça, é possível para o diretor ponderado fechar o livro, lembrar-se e perceber de memória o progresso da ação nesses termos.

A ação das peças, de algumas em particular, progride de outra forma, em termos da *idéia* expressa. Qual é a essência da idéia expressa na peça e qual é o curso de seu desenvolvimento? Toda peça, até a mais trivial, comunica algo. O que uma peça comunica, seu sentido total, pode ser bastante simples, um chavão ou provérbio, ou pode ser altamente complexo, como no caso de *Hamlet*, *Rei Lear*, *A Orestíada* e *Édipo Rei*. Quanto mais se estudar essas grandes obras, mais profundas serão seus significados. O bom diretor é aquele que consegue captar e transmitir esses significados mais profundos para uma platéia moderna. O que na primeira leitura pode parecer um significado simples e claro pode, freqüentemente, com uma análise mais aprofundada, ser visto como uma afirmação complexa e extremamente significativa a respeito da natureza do homem e do sentido da vida. Nesse sentido, portanto, uma peça pode ser considerada um argumen-

to. Ela prova suas proposições de forma que divergem daquelas dos lógicos e debatedores. Estes chegam a seus argumentos através da análise dos fatos, de tipos de provas retóricas e lógicas, de exame de hipóteses, silogismos e deduções, e processos semelhantes de raciocínio. Esses surgem em peças; mas os principais instrumentos do dramaturgo ao elaborar seus argumentos são incidentes e acontecimentos, emoções e sentimentos, a natureza ou caráter dos seres humanos, seus envolvimento com o próximo, seus desejos e aspirações e elementos como esses. Uma grande peça é como um segmento da vida, como uma experiência vivida. Muitas idéias válidas, até mesmo lições, podem ser deduzidas dela. Certas peças são organizadas especificamente para demonstrar uma tese ou ensinamento, que freqüentemente podem ser afirmados em termos de uma proposição moral.

Quando a peça é organizada de forma tão restrita em termos de tese, ela se torna essencialmente *didática*. O que prega ou ensina pode ter um fundamento moral, social ou político. Em geral, a idéia dessas peças, o seu significado, não é difícil de se descobrir. Às vezes, no entanto, as verdadeiras implicações do argumento até mesmo de peças didáticas são complexas. Superficialmente, a idéia de *The little foxes* (L. Helman), por exemplo, pode parecer relativamente simples, mas o argumento da peça gira em torno da essência do capitalismo predatório e mostra a importância de pessoas boas e bem intencionadas diante de sua impiedade. As comédias de Shaw giram em torno de diversos argumentos. *Man and superman* (Homem e super-homem) gira em torno do grande poder da Força Vital até mesmo sobre Jack Tanner, um intelectual perspicaz que tenta em vão escapar dela. Assim, como um argumento, a peça pode ser considerada um aprisionamento progressivo de Tanner nas forças que ele teme, evita e contra as quais adverte os outros. É nesse sentido que os críticos modernos afirmam que toda peça possui um tema ou tese. O uso do termo *tema* tornou-se perigoso porque leva a uma simplificação do argumento ou das idéias de uma peça. Algumas peças modernas e didáticas organizam-se tão restritamente em torno de uma única proposição ou prédica que a sua idéia pode se reduzir a uma

única afirmação ou tema. Tal redução da idéia das grandes peças simplesmente as distorce. Essas peças conduzem a idéias progressivas sobre o homem e a vida através de ações, sofrimentos, envolvimento e emoções humanas e de revelações da natureza dos caracteres humanos. Tais idéias não podem sempre se reduzir a simples chavões.

Apesar da compreensão total do significado de uma grande peça exigir estudo, suas idéias principais podem se tornar evidentes com uma reflexão após uma primeira leitura. São essas idéias principais as mais propensas a atingir uma platéia com mais intensidade. Uma captação dessas idéias e de suas interrelações dá ao diretor uma concepção unificada para a condução da peça.

Qual é a ordem ou progressão da ação quanto aos incidentes que ocorrem? Uma peça é uma história. Uma história consiste em uma seqüência de incidentes que têm um começo e uma progressão, um após o outro, no tempo. Através dessa seqüência de incidentes, os personagens mudam assim como suas vidas e uma nova condição ou destino pode abatê-los. Hamlet, num estado de choque e sofrimento, é informado do assassinato de seu pai por seu tio. Este incidente na peça surge após outros incidentes (Hamlet sendo informado do Fantasma, na sua espera por este, e na perseguição do Fantasma quando este surge). Os incidentes seguem outros incidentes em uma ordem cronológica. Em muitas peças modernas, essa ordem exata de tempo é clara e importante, em outras (em *Hamlet*, por exemplo), apesar do leitor em geral não ter dúvidas sobre a seqüência dos incidentes, o tempo preciso entre certas cenas principais não é de modo algum exato e claro. Nas peças modernas, e até mesmo em algumas mais antigas, o tempo como um determinante no ambiente dos personagens atinge uma maior importância do que em *Hamlet*. Qualquer que seja a importância do tempo na ação, a seqüência ordenada dos incidentes é significativa e precisa ser observada. Uma primeira leitura facilmente revela esses aspectos.

ANTECEDENTES E CONSEQUÊNCIAS

Qual é a relação causal dos incidentes? A relação entre os incidentes é muito mais importante do

que a de simples cronologia. A primeira é frequentemente chamada de *relação causal*. Para ser exato, é a relação entre os *antecedentes* e as *conseqüências*. O incidente do surgimento do Fantasma, em *Hamlet*, diante de Horácio e dos companheiros da guarda, na Cena I, resulta na decisão destes de contar ao jovem Hamlet. Como conseqüência daquele incidente e decisão, eles relatam a Hamlet o que viram na Cena II. Este incidente, por sua vez, torna-se o antecedente da vigília de Hamlet acompanhado de seus amigos na Cena IV. A sua guarda e encontro com o Fantasma é a conseqüência do incidente anterior. Esses incidentes, por sua vez, funcionam como antecedentes à cena em que o Fantasma revela o seu assassinato e impõe a Hamlet uma tríplice tarefa. E assim a trama progride. Os antecedentes e as conseqüências são uma forma eficiente de organizar a trama em termos de progressão e de lhe dar unidade e probabilidade, como veremos depois.

A relação antecedente-conseqüência dos incidentes de uma trama pode ser captada após uma primeira leitura atenta. Tornou-se claro, no entanto, que a seqüência de incidentes numa peça, tão intimamente ligados aos personagens, idéias e emoções têm mais sentido do que teria uma série de simples acontecimentos numa história de aventura. Nem todo incidente na seqüência de uma peça é sempre tão entrelaçado à relação antecedente-conseqüência quanto aqueles que foram observados em *Hamlet*. Observe que a abertura da Cena II rompe a seqüência com um incidente ou vários incidentes gravitando em torno de Cláudio e sua corte, e a abertura da Cena III rompe a seqüência novamente com a introdução de Polônio e sua família. Ambos, por sua vez, tornam-se antecedentes para futuros incidentes na peça. Peças inteiras, na verdade, podem se constituir apenas em tais seqüências rompidas, as quais, na primeira leitura, não parecem se relacionar de forma causal. As chamadas “peças épicas” de Bertold Brecht frequentemente têm apenas tais seqüências rompidas. Elas se entrelaçam em termos da idéia da peça, e as conseqüências tornam-se elementos de argumentação na exposição de afirmações ou idéias. Os espetá-

culos ao ar livre são frequentemente construídos dessa forma.

Através dessa discussão, torna-se evidente que as maneiras pelas quais as peças “chegam a algum lugar” não são tão simples. Questões inteligentes sobre a progressão de uma ação podem levar a revelações e interpretações mais penetrantes. (As peças também podem progredir conforme as mudanças nos personagens.) Ao pensar sobre as várias maneiras em que a ação progride numa peça, é necessário que o diretor chegue a uma conclusão acerca da evolução da história. Frequentemente isso pode ser esclarecido através de uma imagem ou metáfora. Ricardo III fornece tal afirmação simbólica da ação da peça de Shakespeare, *Ricardo III* ao comparar a sua fortuna e a de Bolingbroke com dois baldes suspensos por uma corda sobre um poço. A medida que um sobe, o outro desce. A linha da história em *Hamlet* pode ser equiparada à caça de um assassino que, ao descobrir o seu perseguidor, vira-se contra ele, e o perseguido passa a perseguir o perseguidor. O fim de suas perseguições é a morte para ambos. A peça *Ghost* (Fantasmas), de Ibsen, pode ser comparada à eliminação gradual de camada após camada de falsas ilusões, até se chegar ao núcleo terrível e duro do significado da vida para a Sra. Alving. *Boy meets girl* (Um Rapaz Conhece Uma Moça) reafirma seu plano na fórmula: “Rapaz conhece moça, rapaz perde moça, rapaz recupera moça.” Símbolos ou fórmulas semelhantes não aparecerão sempre de imediato em todas as peças, e nem sempre se deve passar muito tempo procurando por elas. O importante para o diretor é que ele observe com clareza a linha da história, a maneira como a ação progride do início ao fim. A razão pela qual isso é importante, como um tipo de esqueleto no qual se constrói um desempenho para ver a linha nítida de progressão, é que as peças são altamente complexas em seus envoltórios. É a tarefa do diretor, como intérprete, tomar cuidado para que esta complexidade não se torne confusa.

Os dramaturgos usam vários métodos, portanto, para o desenvolvimento da ação. Deve-se dizer algo mais a respeito do crescimento e das mudanças no personagem, como um desses métodos. As

mudanças no personagem podem ocorrer através de decisões fundamentais sucessivas, do sofrimento, de descobertas e através do acréscimo de novas características. Os sofrimentos e as descobertas, inclusive as auto-descobertas, transformam o Rei Lear de um monarca autocrático e insensível num pai amoroso e humano (ver *Lear's self-discovery*, A auto-descoberta de Lear, de Paul A. Jorgensen, Berkeley, Calif./University of California Press, 1967). Nora Helmer, de *Casa de bonecas*, e a maioria dos protagonistas do drama sério, mudam e se desenvolvem de forma semelhante. Um outro método que dá progressão à trama é a criação de expectativas que conduzem a conseqüências. Quando estas se organizam de forma linear, a trama é simples quanto à estrutura. Tal é a progressão da trama em *Júlio César*, da eclosão da conspiração até o assassinato de César. Observe o que começa a acontecer com a fala de Marco Antônio. As conseqüências tornam-se contrárias às expectativas, mas se fazem convincentes através de uma linha até então não enfatizada. Este tipo de reversão, como veremos depois, produz uma trama complexa. A intenção de Brutus era de libertar Roma do "Cesarismo" matando seu amigo; no final ele fixa o cesarismo em Roma, de forma contrária aos seus desejos e expectativas. Em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, dois velhos vagabundos, Vladimir e Estragon, estão aguardando e antecipando a chegada de Godot. Estão seguros de que ele virá e várias mensagens indicam que, apesar de atrasado, ele chegará. Outros métodos são usados para tornar possível a "não-chegada" de Godot e no final os dois velhos vagabundos continuam aguardando. A ação é circular ao invés de linear. Beckett diz que a vida, do nascimento à morte, consiste apenas em uma espera e freqüentemente uma espera de uma ilusão. Por mais manipuladas que sejam, e quaisquer que sejam seus rumos, as expectativas e conseqüências colaboram dando progressão à ação.

Que tipos de personagens surgem na peça? As peças são histórias constituídas de incidentes. Um *incidente* é uma ação que é causada ou provocada por um agente ou relacionada ao que ocorre ao agente. Quando o incidente ocorre a um ser humano, ele é chamado tecnicamente de *recipiente* ou

paciente, ao invés de agente. As ações humanas, que são as ações com as quais as peças se preocupam, são causadas por agentes humanos e sofridas ou experimentadas por pacientes humanos. Os tipos de ações executadas por um ser humano dependem do tipo de pessoa que é; assim, os agentes nas peças são caracterizados. A maneira pela qual um ser humano irá sofrer um incidente ou acontecimento, a sua reação, também dependerá do tipo de pessoa que é. Esse tipo de análise serve para mostrar a interrelação íntima entre o personagem e a ação no drama.

OS PERSONAGENS

Uma primeira leitura ponderada de uma peça servirá para revelar os tipos de personagens na ação. Talvez a primeira pergunta que deve ser feita sobre os personagens é quanto ao número. Quantos personagens há na peça? Quantos homens? Quantas mulheres? Em peças com elencos grandes o leitor talvez precise abrir o livro e listar os personagens. Quais deles são personagens secundários ou subordinados e quais desempenham as funções mais importantes na ação? Obviamente essas perguntas são importantes para um diretor preocupado com a montagem de uma peça. Dependendo da maneira como cada um desses personagens forem claramente caracterizados, que tipo de homem ou mulher são eles? Apesar de uma compreensão completa dos personagens precisar de uma análise mais cuidadosa, o que não é possível com apenas uma leitura, uma primeira leitura ponderada deve servir para dar uma impressão clara dos personagens principais, nos seus aspectos mais óbvios. Esses aspectos óbvios incluem sexo, idade, às vezes aparência física, status social, impulsos ou desejos principais, e as características mais importantes de suas personalidades. O diretor, assim como o ator, devem esforçar-se no sentido de ver cada personagem como um ser humano individual. Assim, após a primeira leitura, ele deverá lembrar-se cuidadosamente de tudo que puder sobre cada um.

Como os personagens se relacionam entre si? Alguns serão unidos por vínculos familiares. Outros

o serão por meio de vínculos emocionais como amor e amizade, e outros irão se relacionar em termos de antipatia ou ódio. Como muitas peças são desenvolvidas com base nos conflitos, é importante compreender claramente quais personagens se situam em que lado do conflito. Alguns personagens serão simpáticos ao leitor e à platéia; outros provocarão antipatia. O que na natureza dos personagens desperta simpatia ou antipatia? A resposta a esta pergunta servirá para revelar as características importantes de caráter. Os alinhamentos dos personagens nos diferentes lados do conflito e sua associação entre si são importantes métodos de caracterização.

Sobre quem é a peça? Apesar de poder haver um número de personagens importantes na ação da peça, a maioria das peças gravitam em torno de um ou dois personagens principais. Quando a ação se centra basicamente num personagem principal, este denomina-se o protagonista. Se tiver um rival principal, este é o antagonista. Otelo é o protagonista e Iago, o antagonista. Hamlet é o protagonista e Cláudio, o antagonista. Lear, o protagonista, tem vários antagonistas. O protagonista numa comédia de ridículo e desmascaramento, como em *Tartufo*, de Molière, não precisa necessariamente ser um personagem simpático. Apenas em comédias que tendem ao romântico ou sentimental é que o protagonista, ou personagem principal tende a ser parcial ou inteiramente simpático. Às vezes, na comédia de costumes, como nas de Philip Barry e S. N. Behrman, há níveis de simpatia para o protagonista. Este, então, nem sempre ou necessariamente é o personagem mais simpático.

Sobre quem é a peça, ou seja, em torno de quem gira a ação, é uma questão importante para o diretor, pois a resposta determina que personagem, ou personagens, serão os principais no espetáculo. Em certas peças, pode-se descobrir isso através de formas ligeiramente diferentes. Na peça *They knew what they wanted* (Eles sabiam o que queriam), de Sidney Howard, o protagonista é Tony, mas a peça pode ser encenada com uma atriz forte como Amy. Em *The petrified forest* (A floresta de pedra), de Robert E. Sherwood, o protagonista é Alan Squier, mas os papéis de Gabby e Duke Mon-

tee são tão fortes que podem se tornar os personagens principais. Em *The circle* (O círculo), de Somerset Maugham, a personagem principal Catherine, vista por um certo ângulo um tanto quanto romântico, é uma jovem esposa, enquanto que se esta peça for observada como uma comédia um tanto quanto satírica, o personagem principal é o sogro Clive Championchney. Obviamente, a mudança de ênfase sobre os personagens dessa forma mudará o significado e o efeito das peças em jogo. Às vezes, as peças se equilibram quase que de forma igual entre dois personagens principais. Este é o caso de *Romeu e Julieta*, por exemplo. Em *O círculo*, de Maugham, há realmente cinco papéis principais equilibrados quase que de forma igual e um sexto que não é de modo algum insignificante. A reflexão da peça após a leitura geralmente indicará distintamente sobre quem é a peça, se a ação se centra ou não de forma dominante num único papel.

Quais são os motivos, impulsos, desejos e decisões evidentes dos principais personagens? A reflexão após a leitura também revelará esses aspectos, apesar de certas motivações e traços sutis dos personagens poderem permanecer ocultos sem uma análise mais profunda. Um antigo método para penetrar num personagem consiste em perguntar o que ele ou ela querem? Quais são seus desejos? O que estão procurando? Às vezes os personagens são conduzidos por paixões avassaladoras, como o ódio ou a paixonite. E outros são conduzidos pela ganância, pelo desejo de poder e outros motivos compreensíveis e menos admiráveis como esses. Uma outra chave para a compreensão dos personagens, principalmente daqueles presentes em peças sérias, reside em suas decisões. Deve se lembrar no drama que o fato de não se tomar uma decisão por alguma razão, também constitui uma decisão dramática. Quais são as decisões tomadas pelos principais personagens? O que motiva essas decisões!

Talvez as questões até aqui levantadas sejam o limite do leitor em relação à análise do personagem, só pela memória, após uma leitura atenta. O objetivo do diretor e do ator desde o início é de ver cada um dos personagens como se fossem uma

personalidade viva, como um indivíduo. Esse procedimento se aplica até mesmo no caso de personagens típicos, personagens estilizados e caricaturas exageradas de personagens. A tipificação, estilização e exagero serão acrescentados nos ensaios após o personagem, como ser humano, ter sido captado. Há, obviamente, no drama, algumas exceções à afirmação geralmente verdadeira de que os dramaturgos tentam retratar todos os seus personagens de modo que sejam vistos como seres humanos vivos. Um exemplo extremo é a transformação da lua em um personagem em *Bodas de Sangue* de Garcia Lorca. Geralmente, no drama, no entanto, quando animais e objetos inanimados são personificados, eles recebem características, humores e atitudes humanas ou fazem comentários sobre isso.

DE QUE MUNDO?

Que tipo de mundo é criado pela peça? Todas as peças criam o seu próprio reino, mundo ou imagem da realidade nos quais seus personagens e ação são possíveis e críveis. Muitas peças modernas, provavelmente a maioria, tentam criar um mundo realístico de verdade externa ou objetiva comumente conhecida ou aceita. O mundo que concebem pode ser o ambiente de moradores de cortiços sórdidos, deprimidos e desprivilegiados, como em *Street Scene* (Cena de rua), de Elmer Rice. Pode ser o mundo polido e sofisticado da classe alta da sociedade inglesa, como em *O círculo*, de Maugham. Pode ser o mundo comum de típicos jovens americanos da cidade como em *Saturday's Children* (Os Filhos de Sábado), de Maxwell Anderson. Pode ser um mundo de um tempo e lugar do passado tornado convincente em termos modernos, como em *Valley Forge*, de Anderson, ou *Joana D'arc*, de Shaw. Pode ser o mundo além da vida tornado comum, como em *Outward Bound*, de Sutton Vane.

Por outro lado, o dramaturgo pode deixar o mundo real como é convencionalmente conhecido e conduzir a sua ação ao domínio da fantasia e da imaginação. Tal mundo pode ser uma recriação tratada de maneira romântica de um tempo e lugar

do passado, como em *Cyrano de Bergerac* ou *Les Romanesques*, de Rostand. Shakespeare cria mundos românticos e idealizados para cada uma de suas comédias, ao invés de empregar uma descrição do mundo real da Londres contemporânea, como Ben Johnson. O universo fantástico da peça pode ser um tipo de mundo de sonhos e pesadelos visto através de uma imaginação medíocre, como é retratado em *The Adding Machine* (A Máquina de Somar) de Elmer Rice. O mundo criado pode começar no real sólido e progredir ao domínio da memória racial subconsciente, como ocorre em *O Imperador Jones*, de O'Neill. Pode ser um mundo do nunca, do romance e deslumbramento infantil, como em *Peter Pan*, de J. M. Barrie. Pode ser o reino de uma era passada de inteligência, sofisticação e amoralidade, como no caso de *A Maneira do Mundo*, de Congreve. Como todas as peças criam seu próprio clima de aceitação, essa lista poderá ser estendida indefinidamente. Talvez seja suficiente para ilustrar o significado da probabilidade no drama.

Coleridge disse que a poesia exige uma "suspensão voluntária de descrença". O mesmo se aplica ao drama. Mas tanto o dramaturgo quanto o diretor devem ir mais além do que isso. Eles devem criar um clima de crença, uma base de aceitação. Se esta aceitação for baseada em algum aspecto do nosso mundo real e objetivo convencionalmente aceito, ela deve ser escrita na peça e incorporada à produção. A imaginação humana é surpreendentemente capaz de aceitação em muitos níveis. Frequentemente tudo o que o artista precisa fazer é introduzir algumas dicas sutis ao nível da projeção para transportar o público. Se o interesse for mantido, o público o acompanhará. Após uma primeira leitura da peça, geralmente é bastante claro o tipo de domínio de aceitação criado pelo dramaturgo. Uma compreensão total de todos os aspectos dependerá de futuras análises. Por mais claro que possa parecer um esquema geral na primeira leitura, não é de maneira alguma sempre fácil determinar os métodos e recursos para a encenação no palco. Uma grande parte da eficiência de interpretação do diretor dependerá do sucesso desse esforço.

CENÁRIOS

Quais são os cenários em que a ação da peça ocorre? Esta última questão volta a uma recomendação anterior a respeito da maneira de se ler uma peça. Sugeriu-se que para uma leitura ponderada e clara de uma peça, deve-se chegar a um padrão de cada cenário, a partir da descrição do autor para ajudar na visualização da ação da peça. Se isso tivesse sido feito, o leitor poderá agora dirigir as suas idéias aos tipos de cenários exigidos pela ação. O esforço nessa etapa não é para resolver problemas de palco, mas para imaginar o local exato da ação acompanhado de sua atmosfera e tom. Além da criação do clima de aceitação correto, os cenários são importantes de outras formas para a ação? Que detalhes essenciais não podem ser omitidos? Quantos cenários diferentes são necessários? Será que um dos cenários poderia ser eliminado sem prejudicar seriamente a ação? Será que os cenários são tão indefinidos na ação que o cenógrafo poderia utilizar um cenário não localizado e se concentrar no tom e na atmosfera? Será que a ação inteira poderia ser adaptada à encenação em arena sem cenários, permitindo aos acessórios e trajes propiciar as sugestões adequadas em relação ao ambiente? A resposta a esta última pergunta não é sempre evidente de imediato através de uma primeira leitura.

RESUMO DAS QUESTÕES SOBRE AS PEÇAS

Para os jovens estudantes de direção teatral não familiarizados com peças em produção e não acostumados a lerem muitas peças, estas questões podem parecer desanimadoras e impossíveis de serem respondidas com uma primeira leitura cuidadosa. Este aluno deve reler a peça quantas vezes forem necessárias para responder essas questões e fundamentar suas respostas com argumentos adequados. O diretor e leitor experientes de peças serão capazes de responder muitas dessas questões após uma leitura atenta da peça. A única maneira pela qual o estudante inexperiente pode adquirir experiência é vendo o maior número de peças em cartaz possí-

vel e lendo uma grande quantidade de obras dramáticas, respondendo essas questões sobre a peça que lê.

Será útil como uma orientação se essas questões forem listadas na ordem em que foram discutidas, apesar de nesse caso não haver necessariamente uma ordem rígida de questionamento que deva ser aplicada a todas as peças exatamente na seqüência dada.

As questões são as seguintes:

1. Por que esta peça desperta, mantém e satisfaz o interesse?
2. Que tipo ou tipos de efeitos emocionais são produzidos pela peça?
3. O efeito total é predominantemente sério, cômico ou uma mistura dos dois? Até que ponto você pode indicar o efeito total ou predominante?
4. Quais são as grandes cenas da peça, qual é a natureza de cada uma e em que acarretam?
5. Há um conflito na peça? Qual é a sua essência? Como se desenvolve? Quais são os personagens envolvidos? Quais são os principais personagens em cada lado do conflito? O conflito gira em torno de apenas um personagem?
6. Qual é a essência da progressão da trama?
7. Qual é a questão principal na peça? Como esta é respondida?
8. Quais são as complicações na ação?
9. Onde ocorre a crise mais importante da trama?
10. Quais são as etapas na resolução após a crise?
11. Qual é o argumento da peça? Quais idéias importantes são essenciais na peça?
12. Qual é a ordem dos incidentes na peça? Qual é a sua seqüência no tempo?
13. Qual é a relação causal dos incidentes?

14. Como você descreveria toda a linha de história da ação?

15. Que tipos de personagens surgem na peça? Quem é o protagonista ou personagem principal? Há quantos personagens na peça? Qual é o sexo, idade e outras características importantes de cada um?

16. Qual é a relação dos personagens entre si?

17. Sobre quem é a peça? Há mais de um papel principal?

18. Quais são os motivos, impulsos, desejos e decisões demonstrados pelos personagens principais?

19. Que tipo de mundo é criado pela peça? Como você o descreveria?

20. Quais são os cenários em que a ação da peça ocorre? Quantos são necessários? Quais poderiam ser eliminados? Como devem ser os cenários para criar a atmosfera e tom corretos? A peça poderia ser encenada sem cenários, no estilo de arena?

Infelizmente, precisamos admitir que alguns diretores acadêmicos e de teatro amadores formam o elenco de peças e iniciam os ensaios sem mais conhecimento delas do que é indicado nessas perguntas, cujas respostas baseiam-se em uma leitura atenta. Tais diretores freqüentemente dependem de ensaios para compreenderem com mais clareza a peça e para lhes dar dicas à sua interpretação. Às vezes, eles dependem da engenhosidade e destreza como um substituto à interpretação inteligente. O aumento da compreensão durante os ensaios, a engenhosidade e a destreza são todos fatores importantes na direção de peças. O diretor que depende deles, no entanto, tende a desperdiçar o tempo de seus atores. É o tipo de direção que freqüentemente é o responsável por muitos daqueles espetáculos cujas platéias consideram um sacrifício assisti-los até o fim. O diretor é aquele que traz ao processo de encenação de uma peça uma interpretação madura e ponderada da obra, baseada em muito estudo. Tal estudo exige mais do que uma leitura atenta. Exige uma análise inteligente. Pode se fazer

tal análise apenas conhecendo-se a estrutura e a técnica do drama. Esse conhecimento é adquirido pela leitura e estudo freqüentes de peças, acompanhados por uma leitura também freqüente de livros sobre a natureza, estrutura e técnica do drama. Informar ao diretor como proceder em detalhes específicos quanto à análise mais profunda de peças após uma primeira leitura atenta e quanto à resposta das questões exigiria análises detalhadas de peça após peça — uma impossibilidade óbvia. Como duas peças nunca são exatamente iguais, tais análises precisariam abranger a grande variedade da arte dramática dos gregos ao presente e, mesmo assim, não englobariam todas as possíveis contingências.

(Extraído de *Modern Theatre Practice*, by H. C. Heffner et al.: Appleton-Century-Crofts, N.Y. 5ª ed., N.Y. Traduzido por Monica Harvey. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio)

O TAO DO CORPO

Maria Pia (*)

O homem deste fim de século caminha rumo à sua essência, resgatando verdades simples e universais como a harmonização com a vida através do respeito a todos os seres vivos e a si próprio, e o despertar de uma consciência da Unidade, para compreender que tudo está ligado, pulsando no ritmo da sincronia universal.

A dualidade cartesiana dá lugar à Unidade, ao entendimento de que não existe a energia do Bem e do Mal com seus desmembramentos, mas sim Energia Una, Toda, Total, Indivisível, porém Mutável. A constante mutação desta Energia Única gera movimento, que gera a vida, em todas as suas formas e facetas.

O Tao, na concepção chinesa é o próprio movimento da vida — “O desenho do Caos Maravilhoso e do caminho, o trajeto do nascimento, crescimento, amadurecimento, decrepitude, morte, vazio, recomeço perpétuo, alternância de Yin e Yang” (Tao te King, livro milenar de sabedoria chinesa).

O Tao do Corpo

Seguindo o trilha do pensamento da Unidade, somos levados a pensar no corpo como uma entidade composta de matéria, sentimentos, sensações e alma, que deve ser trabalhado em todos estes aspectos que o envolvem; um treinamento corporal

somente físico gera “Rambos”, corpos trabalhados somente no exterior, porém afastados de ser interno. Os treinamentos excessivamente teóricos e psicológicos por sua vez, geram mentes enormes, sem um alicerce físico que as sustentem.

O trabalho no corpo deve ampliar o potencial humano de um ser como um todo; sua forma física, sua beleza estética e interior, seu potencial criativo, orgânico, sua capacidade de amar e de iluminar-se. Em última análise, devemos aprender as leis que regem o Tao universal, as mesmas leis do Tao do Corpo, porque somos um Microcosmos que funciona igual ao Macrocosmos no qual estamos inseridos.

Deus é Musculatura

Kasuo Ohno, o velho mestre da dança Butoh japonesa diz que nosso corpo é composto de 5 musculaturas, que devem ser conscientizadas e trabalhadas. Cada musculatura tem suas regras e leis próprias, embora se interdependam.

1ª Musculatura — é o corpo físico propriamente dito, o corpo que pode ser visto, tocado, o limiar entre o nosso interior e o nosso exterior.

2ª Musculatura — é o corpo físico da pele para dentro; nossos órgãos, sangue, células, e todos os movimentos que se processam no interior físico de nosso corpo.

3ª Musculatura — é uma musculatura abstrata; é o corpo emocional, psíquico, vibratório, mental, sensível, mediúnic.

4ª Musculatura — é a energia única que contém o Tudo, a força da vida que circula em nós e que nos mantém vivos. É a musculatura Essencial.

5ª Musculatura — é a musculatura de contacto, é o outro, o mundo que nos cerca, o meio ambiente, a sociedade, a troca.

O processo de trabalho do corpo deve começar portanto pela quarta musculatura, para contactar com aquela energia essencial, divina, que reina no interior de cada um de nós. Este trabalho é chamado meditação.

Meditação

Na concepção taoísta, meditação significa “concentração perfeita em um ponto perfeito”. O ponto perfeito é o próprio alento vital, e a concentração perfeita neste ponto é talvez a grande tarefa a ser desenvolvida durante o tempo de vida que temos.

A meditação gera a nível de sentimentos e emoções, um estado de humildade e rendição a um poder superior, esvaziando nossa mente de nossas próprias idéias, gostos, afinidades, personalidade, mergulhando nosso ser no silêncio. Este esvaziamento é condição fundamental para que possamos aprender o novo, porque quando estamos cheios de algo, não há espaço para aprender nada.

Einstein dizia “eu penso 99 vezes e nada descubro; deixo de pensar, eis que a verdade se me revela. Tudo começa no silêncio e na intuição”.

A nível físico, a prática da meditação produz uma oxigenação profunda em todo o corpo, desbloqueando tensões, eliminando toxinas e ativando a circulação de energia. É uma fonte de saúde física, psicológica e anímica.

Para praticar meditação, devemos corrigir certos vícios de pensamento e imagens distorcidas que nos impedem de praticá-la.

Não podemos confundir meditação com “não pensar em nada”, ou criar a ilusão de que meditação retira todo o sofrimento humano. Conheci um mestre no Oriente que dizia a seus discípulos: “praticuem meditação diariamente e não se preocupem com seus problemas; eles estarão todos te esperando assim que você sair da meditação”. Não se trata portanto de um remédio milagroso, mas de um estado de consciência que deve ser incorporado lentamente, em nosso cotidiano.

Da mesma maneira, meditar não significa parar de pensar.

A mente pensa constantemente, esta é a sua função; com a prática da meditação, aprendemos a discriminar e separar duas energias que existem dentro de nós. A primeira é o fluxo interminável

de pensamentos, a segunda é o alento vital, algo mais sutil do que a própria respiração.

Aos poucos, aprendemos a concentrar nossa atenção, é a prática do simples e óbvio. Jesus Cristo dizia “não lutem contra o mal”, ou seja, não dar trela ao curso de nossos pensamentos, deixando-os livres, e eles nos deixarão livres também.

Einstein dizia que existem duas mentes, a inferior e a superior. A primeira é a mente intoxicada de dúvida, confusão, dever, culpa, descrença, vícios, etc. É a mente cotidiana, banal e chata. Esta camada de pensamentos é paulatinamente suavizada com a prática da meditação, para que a mente superior possa se manifestar com mais frequência dentro de nós. A mente superior é aquela que produz grandes idéias, invenções, arte, que conduz à sabedoria, e à luz.

Quando a mente banal se cala, contactamos esta frequência mais alta de pensamentos, abrindo espaço para que eles desçam ao nosso consciente.

Desta maneira, antes de começar qualquer trabalho de corpo, entre em estado de meditação, e procure se livrar de todos os pensamentos que te assolam. Eles estão em você, mas não são você, lembre disso. E deixe espaço para que as idéias superiores possam descer até o seu consciente, e guiá-lo rumo a um trabalho com mais qualidade. Isto é válido para pessoas que trabalham o corpo, e também para atores; esvazie-se antes de entrar em cena, esta é condição fundamental para a qualidade do trabalho dramático.

Exercício para meditação

Este exercício deve ser praticado diariamente, por 15 minutos.

Ele não corresponde à meditação propriamente dita, pois este é um contacto espiritual. O exercício prepara o corpo e a mente, facilitando a entrada na consciência de meditação. Se ao decorrer dos 15 minutos você percebe que se acalmou inteiramente e fisicamente, estenda este estado de tranquilidade ao seu dia a dia.

Sentado, coluna ereta, respire silenciosamente pelo nariz, colocando sua atenção no trajeto do ar em seu corpo. Sinta o ar sendo puxado das regiões viscerais na inspiração precisamente no ponto Tantien. O ar sobe num tubo energético que percorre umbigo, esterno, glote, terceiro olho, cucuruto da cabeça e desce no mesmo percurso na expiração.

Não brigue com sua mente; cada vez que você seguir um pensamento, volte a se concentrar no no trajeto do ar e no silêncio.

3ª *Musculatura — Atitude interior do guerreiro:*

As escolas chinesas de artes marciais dividem o trabalho corporal em duas etapas; a primeira é a etapa interior, que começa com meditação, e desenvolve uma atitude interior correta a nível mental, sentimental, e emocional, que possibilita o aprendizado do guerreiro. Ser um guerreiro, para o taoísmo é ser um sábio que controla suas forças internas e externas. A verdadeira postura começa pela postura do interior; o Tao Te King, ensina os dez mandamentos básicos para desenvolver esta postura interior do guerreiro.

10 mandamentos básicos para boa postura e alinhamento

1º — Ser vazio interiormente, e levar a força do “Tantien” ao cucuruto da cabeça.

O Tantien é o ponto de força que sustenta nossa estrutura física, e que deve ser forte e ativado. Situa-se a três dedos abaixo do umbigo, numa linha reta. A cada inspiração, pressione o Tantien para dentro de você, repetidamente. Este exercício deve ser feito sempre que você estiver sem energia.

O ar é bombeado do ponto Tantien, e sobe passando pelo umbigo que deve estar todo aberto como um sol; se alguma parte do umbigo estiver fechada, ou colada, é sinal de que você está sentado em sua cintura. Abra o umbigo todo, para isso você terá que subir seu corpo para cima, e se descolar na cintura. Sinta uma força que lhe puxa para cima a partir do Tantien, e outra que crava seus pés no chão, dando apoio para a subida.

2º — “Encolher ligeiramente o peito, esticando as costas por trás. O cucuruto da cabeça deve estar paralelo ao céu.” Sinta as costas; normalmente a tensão faz dois montes em torno da coluna vertebral. Inspire e mande ar para os montes das costas, apague-os, cresça por trás. Deixe o pescoço ereto; o cucuruto quer o céu.

3º — Afrouxar a cintura — gire repetidamente seu corpo de um lado para outro, sem travar o movimento. Sinta que seu corpo pode dobrar e girar.

4º — Distinguir cheio de vazio — esta é uma lei muito importante a ser observada em nosso cotidiano. É a transferência total do peso do corpo de um pé para o outro a cada passo. Observe seu caminhar, e transfira seu peso todo a cada passo. Não deixe parte do seu peso na perna de trás quando o movimento de impulso é com a perna da frente.

5º — “Baixar os ombros, deixar cair os cotovelos”.

Quando o ponto Tantien não é forte o suficiente, a tensão sobe para os ombros e pescoço. Inconscientemente, tentamos manter a postura ereta colocando força na área superior do corpo, quando na verdade, o movimento é exatamente oposto. Os chineses dizem que “o corpo é ferro sob algodão”. A parte inferior, região visceral deve ser o alicerce de ferro, e da cintura para cima devemos ser leves e fluidos como o algodão.

6º — “Em lugar de força muscular, usar sabedoria para comandar os movimentos.” Esta frase é bastante abstrata, mas fala de uma atitude interna que devemos desenvolver em nós. Esta atitude começa na apreensão das regras corporais, e na vigilância cotidiana desta postura harmônica. Não adianta ficar ereto somente quando fazemos exercícios. Esta consciência deve ser constante em nosso cotidiano para que haja uma mudança real em nossas atitudes corporais. Jesus Cristo dizia “orai e vigiai” em referência a esta atitude interior de “serenidade com atenção”, a atitude do guerreiro marcial, do sábio, do homem consciente.

7º — “Ligar alto e baixo” — os pés movem-se junto com as mãos e os olhos, a parte de cima do

corpo move-se junto com a de baixo. A tensão social, o pensamento facetado, a separação corpórea-mente-espírito nos levou a ter atitudes corporais também divididas. É necessário imprimir fisicamente este conceito da Unidade, para estarmos inteiros também no corpo. Muitas vezes olhamos só com os olhos para uma direção, enquanto que nossos joelhos e pernas vão na direção oposta, nossa mente divaga em outra situação que não é aquela que estamos vivendo, e assim nos tornamos um circo louco de impulsos desconexos.

Estar aqui e agora totalmente, com todas as partes do ser e do corpo. Se olho para o lado, todo meu ser olha para o lado, e assim por diante. Procurar levar todo o corpo em cada ação física que desempenhamos.

8º — “Unir interior a exterior — abertura e fechamento dos pés e mãos correspondem à abertura e fechamento do espírito.”

Corpos fechados correspondem a espíritos fechados. Quando existe o trabalho interior de fluir com a vida, ser maleável e aberto interiormente, automaticamente esta atitude começa a se imprimir no corpo físico, de dentro para fora.

9º — “Ligar movimentos sem interrupção” — novamente uma atitude de fluidez, não viver “aos trancos e barrancos”, mas soltar-se e transformar-se de acordo com as situações que a vida nos apresentar; ser macio.

10º — “Manter a calma interna durante o movimento.”

Ao praticar exercícios físicos devemos ser capazes de reter o calor interno que o exercício provoca, acalmando os batimentos cardíacos para que não ocorra *stress* muscular.

A 1ª e 2ª Musculaturas

Neste ponto do processo estamos aptos para o trabalho físico propriamente dito, na 1ª e 2ª musculaturas. Estas são musculaturas de repetição, que devem ser exercitadas diariamente, com constância e disciplina. Se queremos um abdômen forte, não

podemos apenas mentalizar os músculos abdominais, pretendendo que estes se enrijeçam. Falamos de um trabalho físico, repetitivo, disciplinado, que envolve suor. Não pretendo me estender nas práticas físicas, pois estas são experiências na ação, e não de leitura. Aconselho aos atores que exercitem seu físico diariamente, incorporando as atitudes internas que tratamos neste artigo.

A 5ª musculatura — O corpo dramático

A 5ª musculatura fala de sincronia, comunicação, do outro, aquilo que está fora de nós, mas passa a ser um desmembramento nosso quando existe o elo da comunicação. Comunicar é vibrar igual, no momento presente. O chão que pisamos é nossa quinta musculatura, assim como a roupa que vestimos. Outra pessoa passa a ser parte de nós quando existe uma troca entre dois “Eus” que se afinam e reconhecem no outro os mesmos sentimentos que existem no próprio “Eu”.

Esta musculatura de sincronia é fundamental para o drama, ofício do ator; a platéia é a quinta musculatura do ator. É comum ver atores em cena “fazendo força” para prender a atenção, na ilusão de que a platéia é algo fora dele. Geralmente esta “força” não possui o carisma de reter a atenção sobre o ator.

Quando o “Eu” do ator está totalmente entregue ao personagem, com seu físico, mente, emoções e alma, não existe força.

A verdade flui naturalmente de cada gesto, de cada olhar, e comunica algo, vibra com o “Eu” coletivo da platéia. O ator deve ser um camaleão integral, e realmente “entrar na pele” do personagem, em corpo, mente e espírito.

Para realizar esta tarefa, o ator deve começar por esvaziar-se, buscando a neutralidade. Retire seu próprio personagem na vida, utilizando o estado meditativo, e a postura interior do guerreiro. Feita esta primeira “faxina”, aproxime-se do eu do personagem sem julgamentos nem preconceitos. Entre nele pelas primeiras duas musculaturas, o seu físico. Ande como o personagem, olhe como ele, sintá

a sua temperatura interna, as batidas de seu coração, seus gestos, a forma como ele ocupa o espaço, seu "timing", sua voz.

Quando o físico do personagem estiver entranhando em seu físico, aproxime-se de sua mente, emoções e sentimentos e assumam-os todos, sem julgamento.

Seja outra pessoa nas ações mais banais e cotidianas. Pague uma conta no banco como ele a pagaria, ande de ônibus como ele andaria, vá ao banheiro como ele iria. Vai chegar o momento que esta fusão se dá sem o uso de força, aquele momento em que o ator já não precisa mais se vencer, nem aos outros de que é o personagem. Quando esta naturalidade flui das ações mais simples, o trabalho está pronto.

As grandes verdades da existência são simples, sem sofisticação de qualquer espécie.

Quando o ator é simples, é porque existe um ser inteiro, íntegro e total, no momento presente, desempenhando cada ação. Nestes momentos, algo belo e de grande qualidade acontece em cena.



A EVOLUÇÃO ESTÉTICA DA ILUMINAÇÃO: UMA INTRODUÇÃO

I

Hamilton F. Saraiva (*)

Fiat lux! Faça-se a luz! E a luz se fez. Assim se inicia a Gênese Bíblica e, se o Criador pediu a luz em primeiro lugar, é porque sabia que, sem a luz, nada existe para o nosso sistema decodificador da visão, os olhos. Não existe obra plástica de arte sem que haja a participação da luz. Não haveria pintura, dança, teatro, escultura, desenho, arquitetura, ou seria inútil haver sem que houvesse uma fonte luminosa a permitir uma contemplação. Talvez só a música independa da luz para a sua fruição, mas que tristeza seria ouvi-la na escuridão eterna. Por isso mesmo, fez-se a luz e, com ela, inicia-se a especulação estética que o ser humano iria desenvolver mais tarde, quando Deus criou Adão e Eva e “viu que era bom”.

Também nos ocorre a figura do indisciplinado Prometeu, sacando à vigilância de Zeus o facho luminoso que seria utilizado por todos os seres humanos no futuro, *quando desejassem* e não só com a determinação estabelecida para dia e noite, *quando os deuses permitissem*. Prometeu foi punido exemplarmente por seu atrevimento, sendo atado às rochas do Monte Cáucaso, onde uma águia, filha de Tífon e Equidna, deveria devorar-lhe eternamente o fígado. Minerva, a deusa da sabedoria, fora a única divindade do Olimpo que admirara o gênio de Prometeu e o ajudara em sua obra. Assim, os atenienses associavam nas mesmas hon-

(*) Diretor, dramaturgo, arte-educador e professor de iluminação da USP.

ras, por ocasião da festa solene das lâmpadas (*Lampadadromias*), Prometeu, que furtara o fogo celeste e Vulcano, o senhor engenhoso dos fogos da Terrae Minerva, que dera o azeite de oliveira para alimentar os fogos.¹

A iluminação teatral, inicialmente, foi escravizada ao que existia e a realização do espetáculo era consumada à luz natural do dia, mesmo porque os fatos apresentados sucediam-se sem muita definição temporal.

Quando a luz artificial começou a ser utilizada nas casas de espetáculos, iniciou-se também a possibilidade de citar-se no texto as rubricas referentes a mudanças de dia e noite, ou nas “falas” das personagens, como, por exemplo, se encontra no texto de *Jorge Dandin*, de Molière. Há uma seqüência enorme de erros e enganos, nessa comédia, e todos eles propiciados pela escuridão da noite, que só poderia acontecer, antes da luz artificial e, mesmo com a luz de velas e candeeiros dessa época, através de uma teatralidade muito grande, carregada de convenções. Vejamos este diálogo:

“Clitandro — A noite vai avançada. (...)

Não enxergo o caminho.

Lubino — Diabo de noite estúpida; não precisava ser tão escura assim”.²

Brecht, em seu poema sobre a iluminação, marca essa teatralidade dentro dos seus conceitos estéticos, ao dizer:

“(...) o dramaturgo isabelino legou-nos versos sobre a charneca adormecida e nenhum encarregado de luzes se lhe equipara, nem a própria charneca”.³

Esta é a afirmação do dramaturgo alemão, enfatizando a poesia de Shakespeare como criadora de uma “iluminação cenográfica”, sendo exclusiva-

¹ P. Commelin. *Nova Mitologia Grega e Romana*, Rio de Janeiro, F. Briguiet & Cia., 1947. ps.119-20.

² Molière, *Jorge Dandin*, trad. Maria José de Carvalho, São Paulo, Papyrus. 1965, p. 135.

³ Bertolt Brecht, *Estudos sobre Teatro*, Lisboa, Portugalíia. s.d., p. 322.

mente fruto da teatralidade, tal como os simbolistas desejavam.⁴

Mesmo quando não havia luz artificial e também quando a mesma existia e era apenas usada para iluminar a cena, com a finalidade única de podermos ver e desfrutar do espetáculo, já existia uma preocupação estética da iluminação. Tanto os teatros gregos, como os romanos, eram construídos tendo o eixo da cena na direção leste-oeste, o que facilitava ter o sol por trás da platéia ou ligeiramente oblíquo à direita. Este eixo propiciava um jogo de luz e sombra que esculpia agradavelmente as figuras com as suas máscaras, seus mantos e altura aumentada pelos coturnos.

Lembremos que, no século XVII, as salas de espetáculos eram quase sempre galerias utilizadas temporariamente para teatro, com sua iluminação comum e permanente, se bem que se acrescentavam, ao local de cena, algumas velas complementares. A moldura de cena era pouco marcada e a cortina de boca só aparece em 1630, no *Hotel de Borgonha*, propiciando uma separação constante entre palco e platéia. Mais para o fim do século XVIII, com grande melhoria da técnica, inicia-se alguma variação de luz para certos momentos da peça, suspendendo-se os lustres ou baixando-os, aumentando ou diminuindo a intensidade e angulação dos raios luminosos.

As indagações dos que participavam do Teatro (autores, artistas e público), a partir das primeiras formas teatrais, até o século XVIII, não requeriam respostas muito rebuscadas em torno da iluminação e isto determinava, naturalmente, que o texto não fizesse referências ao assunto, que o ator representasse mais preocupado com a sua *performance* do que com a luz e que o público apenas se divertisse, independentemente do assunto tratado.

O arquiteto Patte, em 1782, indicava em seu livro *Essai sur L'Architecture Théâtrale*.

⁴ Os simbolistas não mais desejavam as cenografias carregadas dos naturalistas. Havia uma preferência pela sugestão, uma simplificação cenográfica pelo uso de volumes e planos, coloridos e ressaltados pela iluminação.

“Ilumine os objetos cênicos de alto para baixo como se fosse a luz solar, que parecerá mais natural”.⁵

Nesse estudo, que antecipava as idéias de Antoine em um século, Patte continuava a emitir conceitos pré-naturalistas:

“(…) consiga inundar a cena de muitas luzes para lhe dar uma espécie de vida, mesmo que em detrimento da perspectiva. Tanto para aumentar a ilusão por esse meio, quanto para dirigir a luz, de preferência sobre certas partes da cena, como privar outras de luz, ou enfraquecer a vivacidade das cores para produzir uma suavidade e ser capaz de seduzir suavemente os olhos do espectador ou arrancando-o de seu lugar, transportando-o ao cenário com efeitos claro/escuro. Essa oposição de luz e sombra é o encanto do palco dos grandes mestres.”⁶

Vemos ser enunciada aqui, também pela primeira vez, a teoria moderna de “modelar pela luz” que Appia, Craig e Copeau iriam retomar duzentos anos depois.

A LUZ ELÉTRICA

Durante o século XIX, a intensidade das luzes aumenta progressivamente e isso provoca modificações pictoriais na cenografia. A luz elétrica obriga a várias reformulações, inclusive criando a cenografia arquitetural e construída não mais pintada, pois esta última traz em si a sua luz e necessita ser iluminada por igual.

Uma das características criativas da iluminação elétrica reside na variação de intensidade, cor e direção, o que beneficia os volumes, que são o atributo da cenografia mais moderna. O arquiteto Patte sugeriu a retirada dos lustres da platéia, por

⁵ Citado por Pierre Sonrel, *Traité de Scénographic*, Paris, Librairie Théâtrale, 1944, p. 113.

⁶ Id., *ibidem*, p. 113.

ser “favorável ao recolhimento e à concentração que o público deve ter”⁷, uma pretensão fortemente ilusionista. Também na estética de Boulet (no livro *Essai sur L'art de Construire les Théâtres*, de 1801), voltada ao ilusionismo, já estava claramente expressa a vontade de retirar as luzes da platéia:

“Na Itália não existe esse tipo de luz permanente sobre o público, como acontece na França.”⁸

Boulet afirmava que isso prejudica o que se passa no palco, mesmo quando já se tentavam variações representativas das diferentes horas do dia.⁹

“(...) os lustres destroem todos os efeitos de noite, de amanhecer e todas as tentativas de iluminação, prescritas pela ilusão.”¹⁰

A variação de luz, com interesse estético, assim como o uso das cores, com a finalidade explícita de distinguir um tipo de espetáculo de outro (por exemplo, a comédia do drama), surgem imediatamente com a possibilidade de se diminuir a intensidade da luz e variar o uso das cores, propiciada pela técnica.

A iluminação a gás não permitia o total escurecimento, mas, em comparação com a sua luminosidade à plena força, a sua redução no bico de *bünsen* criava a ilusão de escuro total, que era logo ajudada pelo baixar do pano de boca para o trabalho dos maquinistas, na mudança da cenografia, enquanto o público se esparramava pelos vastos, luxuosos e bem iluminados *foyers*.

No final do século XIX, inicia-se a preocupação de representar a realidade da vida como ela é. O Naturalismo faz exigências de verossimilhança nunca antes solicitadas e, com Antoine na Fran-

⁷ Citado por Pierre Sonreal, *Op. cit.*, p. 113.

⁸ Citado por Pierre Sonrel, *Op. Cit.*, p. 114.

⁹ Voltarei ao assunto referente à retirada de luzes da platéia, quando estiver tratando sobre o Naturalismo.

¹⁰ Pierre Sonrel, *Op. Cit.*, p. 115.

ça e depois Stanislavski na Rússia, criou-se a estética Naturalista, pretendendo-se de tal forma a semelhança com o real que, quando se tratava de “peça de época”, essa exigência se transformava numa verdadeira mania arqueológica, levada a extremos absurdos.

Alfred Kolbe, competente engenheiro chefe de iluminação, francês, assim se manifesta sobre a grande virada da iluminação com a eletricidade:

“A primeira iluminação cênica elétrica foi colocada em serviço há 80 anos. Aquela época e nas décadas seguintes, os aparelhos de iluminação e as mesas de controle eram instalados sobretudo para iluminar apenas o espaço cênico. Atualmente, os problemas que se colocam quanto à iluminação são de outra ordem. A iluminação deve criar o ambiente e o estado de espírito, utilizando-se de efeitos de cores diferentes e graus de luminosidade e pode ainda criar um cenário ótimo, graças a projeções fixas ou móveis.”¹¹

Kolbe também entende, como nós e muitos outros, que não foi apenas a mudança de luz a gás para a eletricidade que trouxe grandes transformações estéticas, mas justamente patenteia que as modificações aconteceram em virtude da eletricidade aparecer em cena no momento em que surgiam as novas idéias estéticas da virada do século XIX.

A iluminação, que era considerada apenas um meio de clarear o palco, agora, com as pesquisas científicas e descobertas modernas, vem a ser um dos fatores essenciais da *mise-en-scene*, um dos elementos principais do espetáculo. Não se reconhecer e não se dar valor a esse fato seria defasar o teatro e acreditar em um ideal inalterável, visando à margem da técnica mundial. Nesta fase realista da iluminação, não havia nenhuma expectativa de

¹¹ Alfred Kolbe, “La Nouvel Éclairage Scénique et sa Signification Pour le Théâtre D'Aujourd' Hui”. In: Denis Bablet (Org.) e outros. *Le Lieu Théâtral Dans La Société Moderne*, Paris, CNRS, 1963, p. 193.

a luz elétrica vir a ser um meio de expressão dramática. Nesse momento, a luz era, como todos os outros elementos do espetáculo (representação do ator, cenário e figurino), mais um meio para aumentar a reprodução fiel da natureza. A iluminação naturalista propiciava condições para simular que o espectador estava diante de uma janela aberta para o universo fictício da cena. Antoine se recusava a usar a iluminação para outros fins que não a verossimilhança. Em sua famosa carta a Sarcey, a propósito dos *Meininger*, ele escreveu, em 1898:

“Seus efeitos de iluminação, bem sucedidos, são mais freqüentemente regulados por uma simplicidade épica. Assim, um belo e forte raio de sol poente vem clarear um belíssimo rosto de ancião morto na sua poltrona, após ter atravessado um vitral, no momento exato do homem simples expirar, unicamente para formar o quadro”.¹²

Antoine não percebeu que este efeito não era tão somente um requisito naturalista, mas que podia representar um dos primeiros exemplos de uma iluminação cênica dramática e ativa, que caberia perfeitamente numa peça expressionista, trinta anos mais tarde.

Em 1903, Antoine¹³ proclamou que a iluminação era a vida do teatro, era a grande *fée* (fada) do cenário, a alma de uma encenação. Na sua febre naturalista, ele eliminou a ribalta, que era uma “luz anti-natural”. Appia, Gémier e Vilar também desejavam a retirada da ribalta, mas para eles a finalidade era outra: eles queriam aproximar a

¹² Citado p/ Denis Bablet, “La Lumière au Théâtre”, in *Théâtre Populaire*, Paris, CNRS (38), 2º trimestre, 1960, p. 24.

¹³ Antoine e Stanislavski, o primeiro na França (*Teatro Livre*) e o segundo na Rússia (*Teatro de Arte de Moscou*), este juntamente com Dantchenko, e outros nomes em outros países foram influenciados por Emile Zola que, por sua vez, havia sido impressionado pela obra de Claude Bernard (*Introdução à Medicina Experimental*), em 1864, teoria que Zola expõe na sua *Novela Experimental*, em 1889.

platéia do palco, eliminando aquela barreira incômoda de luz.

Charles Nutler, seguindo a idéia de que se deveria reproduzir fielmente a natureza, já dizia na década de 1880:

“A luz elétrica se presta aos efeitos mais diversos. Não somente ela produz uma claridade que nenhum outro foco luminoso pode igualar em intensidade, mas também ela vem em ajuda ao cenógrafo para a imitação dos fenômenos naturais ou a realização de efeitos feéricos. Ela colore a água de uma fonte que ela torna luminosa; ela projeta sobre os muros de uma igreja os reflexos de um vitral atravessado pelo sol; ela produz relâmpagos; ela atravessa um prisma e reproduz um verdadeiro arco-íris. O espectador, habituado agora à perfeição científica de todos seus diversos efeitos, sorrirá, sem dúvida, quando lhe mostrarem um arco-íris projetado numa tela transparente que já mencionamos, em 1748, no material da ópera.”¹⁴

NATURALISMO

Na Alemanha, o Naturalismo foi introduzido pelo poeta Arno Holz e quem o desenvolveu no teatro foi Otto Brahm (1856-1912), com o *Teatro Livre (Freie Bühne)*. Brahm (com o qual trabalhou como ator durante dez anos, de 1894 a 1904, Max Reinhardt, notabilizando-se em papéis de velhos), inicia a sua trajetória no teatro naturalista e caminha lentamente para o teatro impressionista.

“Na sua preocupação de descobrir o interior do drama, Brahm servia-se de outro efeito, nitidamente exterior: gostava extraordinariamente da meia luz (...) Foi sempre muito fácil tratar o drama naturalista, quer de modo realista, quer impressionista. Para esta última corrente foi-se

¹⁴ Citado por Denis Bablet, *Op. Cit.*, p. 25.

dirigindo e aproximando lentamente Otto Brahm. Durante a sua atividade de encenador renunciou a todo trabalho em volta da mesa e o começo dos ensaios de cada peça residiu na distribuição de papéis no próprio palco. Otto Brahm nunca chegou a qualquer ensaio com a marcação feita. A marcação ia surgindo em conjunto e com a colaboração de todos os participantes do espetáculo. Quando se produzia, por assim dizer, o nascimento da marcação cênica natural, justificada pelo próprio conteúdo do drama e pela sua própria situação, então era ela que engendrava as entoações, os diversos matizes, etc. Só a partir daquele momento começava o estudo dos papéis pelos atores.

Esse método de trabalho conduzia, de forma absolutamente natural e inevitável, do naturalismo ao impressionismo, ou ao realismo psicológico¹⁵.

Na Inglaterra, vamos encontrar na figura de Henry Irving (1839-1905) o encenador que também tendia ao impressionismo e que valorizava muito o trabalho dos técnicos, tendo a seu serviço uma grande quantidade (cento e cinquenta) desses trabalhadores do palco. Ainda na Inglaterra, trabalhando no *Teatro Independente* (de 1881 a 1897), Jacob Thomas Grein (1862-1935) desenvolveu a estética naturalista, dando grande atenção à iluminação como reprodutora da natureza.

A luz naturalista, como diz Denis Bablet, não acrescenta nada de ativo ou em favor do drama e não intervém na ação. A luz é passiva e tem apenas a função descritiva. Esconder o material de iluminação e apagar a platéia, além da eliminação da ribalta, são procedimentos naturalistas para intensificar a ilusão. Manter a platéia às escuras, durante a representação, foi uma inovação importante importada da Alemanha para o *Teatro Livre*, de Antoine, na França, conseguir melhor realismo. Foi Wagner, com as suas experiências em *Bayreuth*,

¹⁵ G. N. Boiadzhiev e outros, *História do Teatro Europeu*, Lisboa, Prelo, 1960, p. 805-6.

em 1876, quem iniciou a prática de apagar a platéia durante a apresentação no palco¹⁶. A idéia, como já citamos anteriormente, não era nova e Leone de'Sommi, no início do século XVI e Angelo Ingegneri, ao final desse mesmo século, assim como Boulet, em 1801, já tratavam desse mesmo assunto.

Jacó Guinsburg diz que "(...) Leone de'Sommi evidencia um senso de iluminação cenográfica que, embora limitado quanto aos recursos técnicos, pouco fica a dever às premissas básicas da moderna encenação"¹⁷. Salienta ainda J. Guinsburg a maneira como Leone de'Sommi concebeu a relação palco-platéia no espaço teatral. Leone sugeriu "manter o auditório no escuro, numa época em que se costumava em geral iluminá-lo". Este cuidado iria propiciar ao espectador a fruição da representação cênica com a nova visão que considerava o espetáculo como fenômeno teatral. Guinsburg faz, também, uma análise sobre a resultante estética das observações de Leone, afirmando que:

"(...) o mundo da ação e da ficção teatrais, isto é, o da ilusão cênica de conjunto, parece colocar-se para Leone de'Sommi não apenas como um 'faz-de-conta' da realidade mas também como uma realidade do 'faz-de-conta'. Ele como que pede a entrega total do espectador ao jogo do teatro"¹⁸.

As observações de Leone a respeito de iluminação aparecem claramente expostas em alguns

¹⁶ Hunton D. Sellman e Merrill Lessley, dois professores de iluminação da Universidade de San Diego (USA), afirmam que Sir Irving, na Inglaterra, entre 1878 e 1898, é que teria iniciado a prática de reduzir a luz da platéia, tão logo se abrisse a cortina (Hunton D. Sellman e Merrill Lesley, *Essentials of Lighting*, New Jersey, USA, Prentice Hall Inc., 1982, p. 15).

¹⁷ Jacó Guinsburg, Leone de'Sommi Teatro do Renascimento Italiano, in *Folha de São Paulo*, Folhetim nº 623, S. Paulo, p. G6. Leone de'Sommi (Leone Ebrèo de'Somi; 1521 ou 1527 — 1586 ou 1592), nascido em Mântua, na Itália, escreveu *Quatro Dialoghi in Materia di Rappresentazioni Sceniche* (1565 ou 1566).

¹⁸ Jacó Guinsburg, *Op. Cit.* p. G7.

trechos do livro de sua autoria *Quatro Dialoghi*, que colhi no mesmo artigo de Jacó Guinsburg:

“Santino — Chama a minha atenção, Messer Verídico, que sobre esta vossa cena existam muitíssimas luminárias, ocultas e à vista; no entanto, na sala, não há arranjos para colocar mais do que doze tochas ali, de pé; não consigo imaginar a causa, pois nesta sala, tão grande, já cheguei a contar em muitas ocasiões duzentas e cinqüenta tochas.

Verídico — como sabeis, é coisa natural que o homem, encontrando-se no escuro, veja melhor algo que reluz a ao longe do que faria estando no seu lugar iluminado, porque a vista vai mais unida ao objeto, sem vaguear, ou segundo o parecer dos peripatéticos, o objeto vem apresentar-se unidamente ao olho. Por isso instalo pouquíssimas luminárias na sala ao mesmo tempo que tento tornar o palco resplandescente; e mesmo estas poucas, disponho-as detrás dos ouvintes, a fim de que a interposição de tais luzes não ofusque a visão dos espectadores e por cima delas abro também, como vedes, os espiráculos, de modo que não possam com a fumaça causar dano em parte alguma.

Santino — Colocando, portanto, um pequeno número de luminárias na sala vós prevenis contra a fumaça e fazeis, de certa forma, a cena parecer mais clara.

Massimiano — Além desta, o fato tem ainda outra utilidade: poupa ao senhor duque cinqüenta ducados, que se costuma pôr a mais nesta sala.

Verídico — Eu não havia pensado nisso, nem sua excelência cogita de tal economia; mas no fim de contas, todo bem é bom.”¹⁹

Portanto, Wagner retomou antigas sugestões e teve o mérito de executá-las.

Após o apagamento da platéia, surgem as “cúpulas” de Mariano Fortuny (numa retomada de

Sabbattini), que eram uma espécie de ciclorama e davam a sensação de céus infinitos, ao fundo de cena.

O Naturalismo não trouxe somente a preocupação da reprodução exata da natureza, mas também a sugestão de transformar a encenação no conjunto de elementos diversos agrupados num só direcionamento estético.

Quando Antoine propôs a sua teoria, surgiu logo uma angustiante pergunta: como fazer do espetáculo essa unidade estética que respondesse aos seus anseios? O teatro não é como as outras artes, pois a encenação é composta de muitos elementos diferentes, tais como a iluminação, os cenários, os figurinos, o trabalho dos atores, o som e ainda outros. Como então poder-se-ia realizar essa unidade orgânica, de tal forma criativa e original e com que se conseguisse dar ao teatro a garantia de ser considerado como obra de arte? Então, é nesse momento que surge a figura do encenador, um regente dessa orquestra de diversos instrumentos e que determina os laços de ligação entre cenários, personagens, luzes, gestos, etc.

Como cita Jean-Jacques Roubine, ao teatro se negava a condição de obra de arte e isso acontecia não só por intelectuais, entre eles Maeterlinck, em 1890, como também por gente de teatro com gostos estéticos dos mais exigentes, no caso, “o próprio Antoine, Lugné-Poë, Craig, Copeau, Artaud e muitos outros”.²⁰

(cont. no próximo número)

²⁰ Jean-Jacques Roubine, *A Linguagem da Encenação Teatral. 1880-1980*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982, p. 40.

ÍNDICE DE ARTIGOS PUBLICADOS

Cadernos de Teatro publica nessa edição a lista dos principais artigos publicados do nº 100 ao 130, no intuito de facilitar o acesso de estudantes e pesquisadores ao material publicado em nossa revista. Outros índices foram publicados anteriormente nos números 78 e 104. Desta vez, dentro do possível, os artigos foram enquadrados nas seguintes categorias:

Análise e Crítica Teatral; Autores; Cenário e Espaço Cênico; Corpo e Expressão Corporal; Direção; Figurinos e Adereços; História do Teatro; Interpretação/Atores; Jogos Dramáticos e Exercícios; Luz; Shakespeare; Artigos sobre O Tablado; Teoria Teatral; Textos para Estudo; Voz, Dicção e Respiração e Diversos.

ANÁLISE E CRÍTICA TEATRAL

O Declínio da Crítica na Imprensa Brasileira — *Yan Michalski* — C.T. 100.

Nós, os Antiquários — *Flora Sussekind* — C.T. 100.

1984: Muito Teatro para um Balanço Bastante Pequeno — *Yan Michalski* — C.T. 103.

A Temporada Paulista de 1984 — *Sabato Magaldi* — C.T. 103.

1984: Dos Cento e Vinte, Vi Vinte — *Domingos Oliveira* — C.T. 103.

A Profissão de um Crítico — *Helen Gardner* — C.T. 104.

O Declínio da Imprensa Arrastou o da Crítica — *Henrique Oscar* — C.T. 107.

O Credo do Crítico — *H. Clurman* — C.T. 119.
Crítica Teatral: Hamletmachine, de H. Muller — *John Gill et al.* — C.T. 123.

Será que os Críticos têm Alguma Utilidade? — *Charles Marowitz et al.* — C. T. 123.

Crítica Teatral: Mrs. Klein, de N. Wright — *Lyn Gardner et al.* — C.T. 124.

Crítica Teatral: Uma Vida no Teatro, de D. Mamet — *Milton Schulman et al.* — C.T. 125.

Crítica Teatral: Hamlet, dir. de Ingmar Bergman — *V. Radin et al.* — C.T. 126.

Crítica Teatral: Romeu e Julieta, dir. de Alby James — *Michael Ratcliffe et al.* — C.T. 127.

A Temporada de 1991: Dramas (e Comédias da Recessão) — *Bernardo Jablonski* — C. T. 128.

Crítica Teatral: Artist Descending a Staircase, de Tom Stoppard — *Michael Ratcliffe et al.* — C.T. 128.

Crítica Teatral: O Jardim das Cerejeiras, de A. Tchecov, dir. de Sam Mendes — *Hugo Williams et al.* — C.T. 129.

AUTORES

Depoimentos — *Maria Clara Machado* — C.T. 106.

Marx, sobre o Teatro — *Groucho Marx* — C.T. 113.

A Utopia de Organizar o Caos: Entrevista com Maurício Kartun — C.T. 114.

Beckett e o Absurdo — *Celia Berretini* — C.T. 115.

O Teatro de Pina Bausch — *Raimund Hoghe* — C.T. 116.

Sobre Maurice Maeterlinck — *Fátima Saadi* — C.T. 119.

Beckett: a Prospecção do Mínimo — *Fátima Saadi* — C.T. 121.

O Teatro Segundo Jarry — *Charles Marowitz* — C.T. 122.

Goethe — *T. Cole e H. K. Chinoy* — C.T. 124.

1989: Centenário de Jean Cocteau — *L'Avant Scene* — C.T. 126.

A Arte é um Delito: Entrevista com Tadeusz Kantor — *I. Maslinka* — C.T. 127.

A Arte é um Tipo de Exibicionismo: Entrevista com Tadeusz Kantor — *Barbara Sawa* — C.T. 128.

CENÁRIO E ESPAÇO CÊNICO

A Evolução do Espaço Cênico — *Lidia Kosovski* — C.T. 105.

A Visão Cênica Teatral — *Lidia Kosovski* — C.T. 106.

O que Sabemos a Respeito de Palco Isabelino — *Richard Southern* — C.T. 107.

Os Teatros no Rio de Janeiro (Séculos XVIII e XIX) — *Rogério Penido* — C.T. 109.

Joseph Svoboda: Técnico e Artista — *Denis Bablet* — C.T. 116.

O Proscênio e a Crítica — *Robert Brustein* — C.T. 119.

O Espaço Cênico — *E. Wilson* — C.T. 124.

Cenografia Pós-Moderna — *Arnold Aronson* — C.T. 130.

CORPO E EXPRESSÃO CORPORAL

Relaxamento: Um Diálogo com o Corpo — *Andréia Fernandes* — C.T. 107.

O Ator e o Corpo — *Litz Pisk* — C.T. 122.

DIREÇÃO

O Assassinato do Diretor — *Jean Vilar* — C.T. 107.

Notas Sobre O Médico à Força — *Maria Clara Machado* — C.T. 108.

O que Representar — *T. Griffiths* — C.T. 110.

Direção: Noções Básicas — *T. Griffiths* — C.T. 110/111.

Interpretação do Texto — *H. Nelms* — C.T. 114.

Strehler entrevista Strehler — C.T. 116/118. *Brecht* — C.T. 119.

Brecht como Diretor — *Carl Weber* — C.T. 120.

O Diretor e o Dramaturgo — *Peter Holland* — C.T. 121.

O Diretor e o Ator — *H. C. Heffner* — C.T. 121/122.

Ensaio Abertos — *Richard Schechner* — C.T. 129.

FIGURINOS E ADEREÇOS

Notas Sobre o Médico à Força — *Anna Lety-
cia* — C.T. 108.

Desenvolvimento do Vestuário nos Séculos X a XV — *Betty Coimbra* — C.T. 119.

Tire as Mãos da Máscara! — *Dario Fo* — C.T. 125.

Considerações sobre o Figurino em uma Montagem Teatral — *Adriana Leite* — C.T. 128.

A Indumentária no Século XIX — *Adriana Leite* — C.T. 129.

HISTÓRIA DO TEATRO

História do Teatro — *Raymundo M. Junior* — C.T. 103.

Notas para um trabalho de Pesquisa: o Século XVII — *Arquivos dos Cadernos de Teatro* — C.T. 108.

Teatro Grego — *R. F. Clarke* e *A. Boll* — C.T. 111.

A Comédia Dell'Arte — *Arquivos dos Cadernos de Teatro* — C.T. 117.

Um Resumo Histórico do Teatro — *E. Wilson* — C.T. 120.

Histórias do Teatro — *Peter Hay* — C.T. 128.

INTERPRETAÇÃO — ATORES

Cálice, Cavalos, Fogo e Menino — *Rubens Correa* — C.T. 100.

Chekov Sobre a Arte de Representar — *M. Chekov* — C.T. 105.

Escuta, meu Amigo... A Palavra dos Atores — *Eric Portman et al.* — C.T. 106.

Reflexões do Ator — *Louis Jouvet* — C.T. 108.
 As Respostas de M. Chekov ao Questionário da Academia de Artes Russa — C.T. 109.
 Esboço de um Curso Elementar de Representação — *Group Theatre* — C.T. 110.
 Sobre a Representação no Cinema — *John Garfield* — C.T. 111.
 Aos Atores — *Domingos Oliveira* — C.T. 118.
 O Respeito pela Arte de Interpretar — *Uta Hagen* — C.T. 120.
 Estilos de Atuação — Teatro Grego — *L. J. Dezseran* — C.T. 123.
 Regras para Atores — *J. W. von Goethe* — C.T. 124.
 Sarah Bernhardt — *T. Cole e H. K. Chinoy* — C.T. 124.
 A Evolução do Ator — *Sarah Bernhardt* — C.T. 124.
 A Formação do Ator Americano — *Glenn Loney* — C.T. 126.
 Stanislavski — *T. Cole e H. K. Chinoy* — C.T. 126.
 A Evolução de Meu Sistema — *K. S. Stanislavski* — C.T. 126.
 Minha Vida na Arte — *K. S. Stanislavski* — C.T. 126.
 Sobre Eleonora Duse — *T. Cole e H. K. Chinoy* — C.T. 129.
 Sobre a Arte de Representar — *Eleonora Duse* — C.T. 129.
 Sobre Jean-Louis Barrault — *T. Cole e H. K. Chinoy* — C.T. 129.
 Pantomima — *Jean-Louis Barrault* — C.T. 129.
 Regras de Representação — *Jean-Louis Barrault* — C.T. 129.
 Sobre R. Boleslavsky — *T. Cole e H. K. Chinoy* — C.T. 130.
 Vivendo o Papel — *R. Boleslavsky* — C. T. 130.
 Como Ler uma Peça — *H. C. Heffner* — C.T. 130.

JOGOS DRAMÁTICOS E EXERCÍCIOS

Jogos Dramáticos — *C. Antonetti* — C.T. 105.
 Jogos Dramáticos — *M. Chekov* — C.T. 117.

Exercícios: Pesquisando nos Ensaio — *Louis Dezseran* — C.T. 120.

Os Diferentes Tipos de Comédia — *L. Dezseran* — C.T. 125.

LUZ

A História da Iluminação — *J. Rosenthal e L. Vertenbaken* — C.T. 102.

Iluminação — *T. R. Griffiths* — C.T. 113.

SHAKESPEARE

Sobre Shakespeare e seu Teatro — *Eugênio Gomes et al.* — C.T. 107.

A Linguagem de Shakespeare — *Peter Brook* — C.T. 107.

Otelo: uma Tragédia Construída sobre uma Estrutura Cômica — *Bárbara Heliodora* — C.T. 112.

Os Criminosos na Obra Shakesperiana — *Eurico Ferri* — C.T. 115.

Desimpostando Shakespeare — *Fernando Amaral* — C. T. 123.

ARTIGOS SOBRE O TABLADO

Depoimentos — *Maria Clara Machado* — C.T. 106.

Crise — *Bernardo Jablonski* — C.T. 124.

Tablado 40 Anos — *Bernardo Jablonski* — C.T. 127.

Algumas Considerações sobre O Tablado e a Crítica Teatral — *Maria Clara Machado* — C.T. 130.

O Silêncio dos Prepotentes — *Bernardo Jablonski* — C.T. 130.

TEORIA TEATRAL

Sobre o Teatro: o Meu e o dos Outros — *E. Ionesco* — C.T. 100.

Duas ou Três Coisas que Eu Sei Dele (o Teatro) — *Domingos Oliveira* — C.T. 100.

A Experiência Teatral — *E. Ionesco* — C.T. 102.
 Psicanálise e Teatro — *P. Weissman* — C.T. 104.
 O Teatro e a Semana de Arte Moderna —
Henrique Oscar — C.T. 104.
 Arte Nuevo de Hacer Comedias en Este Tiem-
 po — *Lope de la Vega* — C.T. 105.
 A Palavra Clássica e o Olhar Contemporâneo
 — *Ângela Leite Lopes e Fátima Saadi* — C.T. 105.
 Do Fim da Comédia — *Paulo Vieira* — C.T. 108.
 Teatro, Humor e Amor — *José Octavio Naves*
 — C.T. 108.
 Festival de Teatro de Avignon de 1985: Idéias
 e Repetições — *Ângela Leite Lopes e Fátima Saadi*
 — C.T. 108.
 O Teatro do Futuro — *M. Chekov* — C.T. 109.
 A Mística do Mamulengo — *Paulo Vieira* —
 C.T. 109.
 O Pouco que Conheço de Moral Aprendi nos
 Campos de Futebol e no Palco — *A. Camus* —
 C.T. 109.
 O Teatro do Grand-Guignol — *F. Deak* —
 C.T. 112.
 Violência — *Martin Esslin* — C.T. 113.
 O Lugar da Linguagem — *Matthew Maguire*
 — C.T. 114.
 O Pós-Moderno e o Teatro Brasileiro nos
 Anos 80 — *Mauro Santa Cecília* — C.T. 118.
 Costurando para Zoca (O Dramaturg) —
Edelcio Mostaço — C.T. 118.
 A Consciência Culpada do Profissional de Tea-
 tro — *Zigmunt Hubner* — C.T. 121.
 Atores e Antropólogos: Observadores do Mun-
 do — *Maria Cláudia P. Coelho* — C.T. 124.
 16 Modos de Definir o Teatro em que Creio
 — *Domingos Oliveira* — C.T. 126.
 Teatro de Rua — *D. Stewart et al.* — C.T. 125.
 A Morte do Dinossauro — *Domingos Oliveira*
 — C.T. 125.
 Uma História de Stanislavski Através da Tra-
 dução — *Jean Benedetti* — C.T. 127.
 O Dramaturg — *Jan Kott* — C.T. 128.
 O Teatro de Vanguarda — *Roland Barthes* —
 C.T. 130.

TEXTOS PARA ESTUDO

Encantamentos — *Domingos Oliveira* — C.T.
 106.
 Suicídio (Nava) — *Luís Fernando Veríssimo* —
 C.T. 108.
 Curriculum Vitae — *Rubem Fonseca* — C.T.
 111.
 Aula de Inglês — *Rubem Braga* — C.T. 124.
 Advogados — *Irmãos Marx* — C.T. 126.
 Poema da Torre Sem Degraus — *Carlos*
Drummond de Andrade — C.T. 128.
 Trecho de Galileu Galilei — *B. Brecht* —
 C.T. 129.

VOZ, DICÇÃO E RESPIRAÇÃO

Introdução à Arte de Dizer — *Osmar Rodri-
 gues Cruz* — C.T. 114.

DIVERSOS

Efeitos Sonoros — *T. Griffiths* — C.T. 111.
 Os Atores são Gente — *Ian Salnsbury* — C.T.
 110.
 Antecedentes do Teatro Infantil no Brasil —
Dudu Sandroni — C.T. 120.
 O Mundo (Des)Encantado da Figuração —
Michael Murray — C.T. 122.
 Reflexões de um Ex-figurante — *Ian Holm* —
 C.T. 122.

TEXTO PARA ESTUDO

ÁRVORE

Millor Fernandes

Já que estamos no verão, esse radioso tempo de verbo, olhemos um pouco mais as árvores, tanto mais velhas quanto mais amigas, vencedoras da idade e das procelas, como escrevia o poeta que instituiu o serviço militar obrigatório (Olavo Bilac). Muita coisa boa vem da árvore; o tronco, por exemplo, dá belos entroncamentos ferroviários, alguns caras troncados, além de mesas de madeira e, conseqüentemente, vinhos de mesa; a copa fornece principalmente as mordomias; a raiz, quadrada, dá pau no vestibular; e o caule, quando você pergunta que diabo é isso?, obriga o professor indignado a reagir "Caule a boca, seu imbecil! "Cada árvore tem a sua história, como a macieira, por exemplo, embaixo da qual se deu a primeira transada e embaixo da qual se verifica também a existência da gravidade. Vocês talvez acreditem que a gravidade poderia ser observada embaixo de qualquer outra árvore: mas quando Sir Newton tentou isso embaixo de uma jaqueira, foi parar numa UTI em estado de séria gravidade, e concluiu apenas que a

lei (inclusive a da gravidade) é dura, mesmo quando a jaca é mole.

As árvores mais simpáticas que eu conheço são o salgueiro ou chorão, que produz esplêndidos *hai-kais* (aqueles versinhos tradicionais japoneses — De cada 2, um tem chorão!), a árvore de Natal, que nasce pronta, no dia 24 de dezembro, e dá lampinhas coloridas, o carvalho, muito utilizado em eufemismos pornográficos e a papoula, que dá uma nota preta (cultivada por policiais e traficantes), além de melodiosos boleros: "A papoula, lindíssima papoula..."

Mas a árvore mais importante de todas é mesmo a genealógica. Que, nada tendo de lógica, é a que possui as raízes mais profundas. E também a que dá mais galhos.



A CLAUDINHA ESTÁ LÁ FORA ¹

Bernardo Jablonski

(*Edith Maria e Arlindo Carlos — casados — dormem no quarto. Arlindo ouve um barulho na sala, senta-se na cama e acende o abajour).*)

ARLINDO — Edith!

EDITH. — Hummm.

ARLINDO — Edith!

EDITH — Hummm.

ARLINDO — Edith, acorda!

EDITH — (*entremunhada*) Também te amo.

ARLINDO — EDITH!

EDITH — Agora não, amanhã a gente faz...

ARLINDO — Eu não estou falando disso, Edith. Na sala!

EDITH — Tá tudo fechado.

ARLINDO — Edith, sua filha, Edith!

EDITH — Que tem a Claudinha? (*perdendo o sono*).

ARLINDO — Tá na sala com aquele sujeito.

EDITH — Arlindo... Isso são horas?

ARLINDO — Eu é que pergunto. Você sabe que horas são prá nossa filha estar sozinha na sala com aquele malandro?

EDITH — Que malandro, Arlindo? O rapaz é estudioso, faz faculdade e tudo. Deixe de ser preconceituoso.

ARLINDO — Pois não parece. Quem tem o que fazer não fica na casa dos outros até essas horas.

EDITH — E o que você quer que eu faça?

ARLINDO — Que você tome uma atitude de acordo com a situação.

EDITH — E que atitude é essa?

ARLINDO — Vai lá na sala dizer prá ele que já é hora de rapaz de família ir prá casa, que a Claudinha tem aula amanhã e já devia estar dormindo. Enfim, que ele volte outro dia... mais cedo.

EDITH — Muito bem. Já que você sabe direitinho o que deve dizer, vai lá, fala com ele, e pronto. Tá bom, meu bem? Boa noite.

ARLINDO — Boa noite, droga nenhuma! Você é muito engraçadinha. Quer jogar em cima de mim uma responsabilidade que é sua.

EDITH — Minha?

ARLINDO — Lógico, você é a mãe!

EDITH — E daí?

ARLINDO — Como e daí? Você se esqueceu de suas responsabilidades, de seu papel de mãe?

EDITH — Não me consta que o papel de mãe seja o de ser inconveniente!

ARLINDO — Ah, você chama zelar a moral de sua filha de ser inconveniente?

EDITH — Olha aqui, eu zelo muito bem pela minha filha. Mas dentro dos meus limites. Além do mais eu não vejo nada demais no que ela está fazendo.

ARLINDO — NÃO?!

EDITH — Não.

ARLINDO — Pois eu vejo muita coisa e não vou permitir essa pouca vergonha (*levanta-se da cama e calça o chinelo*).

EDITH — Por falar em pouca vergonha, a que horas o senhor chegou que eu não vi?

ARLINDO — (*enrola a fala de modo ininteligível, enquanto calça o outro pé*). Eu chemm aum muin dres...

EDITH — O quê?

ARLINDO — Isso não vem ao caso agora, Edith!

EDITH — Isso é a única coisa que vem ao caso agora!

ARLINDO — Você está querendo distorcer o assunto.

EDITH — Quem está querendo distorcer o assunto é você com essa estória do namoro da Claudinha.

ARLINDO — Você fala do namoro da Claudinha como se fosse uma coisa sem importância!

EDITH — Eu confio na Claudinha e na educação que eu dei a ela!

ARLINDO — Educação, educação, que educação o caralho!

EDITH — Eu não admito que você fale comigo nesse tom!

ARLINDO — (*caminhando até a cadeira para apanhar o roupão*) Então não dê motivo.

(¹) Baseado numa improvisação criada por Felipe Camargo e Cecília Rangel.

EDITH — Você é o sujeito mais egoísta que eu já vi. Para se livrar de uma acusação qualquer você não vê a quem vai atingir.

ARLINDO — Eu não tenho do que ser acusado. Além do mais, Edith Maria, você acha que se eu tivesse culpa no cartório eu ia te acordar? Mas tu é burra, hein?

EDITH — Pois eu tenho muita coisa para reclamar.

ARLINDO — Quem é você para reclamar alguma coisa? Está pensando que é uma grande mulher, é? Vem aqui se olhar no espelho, vem!

EDITH — Olha, fala baixo comigo porque você não está falando com uma de suas amantes, não.

ARLINDO — Eu não preciso falar alto porque... Éi, que amantes, Edith, que amantes?

EDITH — Você pensa que eu sou alguma idiota?

ARLINDO — Sim!

EDITH — Que eu não percebo as coisas?

ARLINDO — Ora, que besteira! Se eu soubesse que ia ser essa PEN-TE-LHA-ÇÃO, eu não tinha te acordado! E quer saber de uma coisa? *(Caminha resolutamente até a porta, faz menção de que vai abri-la, mas pára no meio do gesto. Hesita. Olha para a mulher. Edith começa a cantarolar algo, debochada. Arlindo ajeita o chapéu. Decididamente... não sabe o que fazer. Começa a tossir alto propositadamente).*

EDITH — Está passando mal, queridinho?

ARLINDO — Edith, psiu! *(cola o ouvido na porta)* Eles estão ouvindo música. E é lenta!

EDITH — Era só o que faltava eles ouvirem rock da pesada a essa hora da noite! Imagina, você tem cada idéia...

ARLINDO — Você percebe a inversão de valores? Hein, percebe? EDITH — Que inversão?

ARLINDO — O rock te incomoda, agora o resto não te incomoda nada, né?

EDITH — Não! Pagode! Pagode também incomoda, ainda mais a essa hora! Quer que eu te diga outras coisas que incomodam?

ARLINDO — Aliás você me lembrou um negócio que eu estou prá ter falar tem um tempão. Você já reparou como você anda amarga, cáustica? Sarcástica? Você não era assim!

EDITH — É...?

ARLINDO — É... Onde está aquela Ditinha meiga, carinhosa, dócil, que me recebia com um sorriso nos lábios? Aquela Ditinha que era uma verdadeira gueixa?

EDITH — A rotina comeu, meu filho. A emancipação feminina comeu. Os tempos modernos comeram. A industrialização comeu.

ARLINDO — Ah, tava faltando... tava faltando o tema da emancipação. Você não é mais capaz de dar um peido sem apelar pra sua emancipação!

EDITH — Não seja grosseiro!

ARLINDO — Você devia é dar graças a Deus por viver no tempo em que vive! Lembra daquele documentário que a gente viu na TV? Na África mais de trinta milhões de mulheres sem clítoris...

EDITH — CLITÓRIS!

ARLINDO — As muçulmanas que não podem sair sozinhas e as mulheres das classes pobres do mundo inteiro que não têm direito ao próprio gozo. E lá na Índia que cortam o nariz das infieis? Ou naquele lugar lá que eu esqueci o nome onde os maridos podem encher as mulheres de porrada à vontade? Hein?

EDITH — Em primeiro lugar, fui eu que trouxe aquele vídeo que uma amiga minha emprestou. Em segundo lugar, não estou te entendendo: virou defensor das mulheres e quer que tua filha fique presa!

ARLINDO — Devia dar graças a Deus! Todo dia antes de dormir, dizer assim, ó: Ó senhor, que bom que vivo no Rio de Janeiro no século XX, e tenho um marido que não me espanca, me dá mesada, se preocupa comigo e ainda por cima agüenta a minha ingratidão!

EDITH — Antes você tivesse razão!

ARLINDO — Vocês são assim mesmas, quanto mais têm, mais ficam insatisfeitas! Se não tivessem nada, iam ser muito mais felizes. Pergunta prá minha avó se ela enchia o saco do vovô, pergunta? Ela ficava feliz só de servir cafezinho pro vovô!

EDITH — Me desculpa, mas tua avó... vou te contar!

ARLINDO — Contar o quê? Conta!

EDITH — Ah, desde que eu te conheci que ela era arteriosclerótica. Ela já nasceu assim... Coitada, Deus que me perdoe!

ARLINDO — Tá vendo, você também, fica sem argumento e apela prá ofensas pessoais.

EDITH — Eu não vou discutir isso com você agora! Não vou mesmo!

ARLINDO — É um favor que você me faz.

EDITH — Eu vou é dormir, melhor que ficar perdendo tempo me aborrecendo com tuas preocupações bestas!

ARLINDO — Olha, eu não sei como você consegue dormir tanto!

EDITH — Eu durmo muito? Há anos que eu não consigo dormir porque você não deixa! E se ainda fosse por um bom motivo...

ARLINDO — Que é que você quer dizer com isso?

EDITH — Nada, nada, nada...

ARLINDO — Olha aqui, eu cumpro muito bem as minhas obrigações conjugais.

EDITH — Um pouquinho rápido, não?

ARLINDO — Tu que é uma lesma lerda! (*caminha até a porta e espia pelo buraco da fechadura*)

EDITH — Você as cumpre como quem bate ponto na repartição! Eu não tenho coragem de interromper a minha filha, porque no fundo eu gostaria de estar fazendo a mesma coisa que ela. Ela deve aproveitar enquanto pode.

ARLINDO — Ela está aproveitando demais!

EDITH — E pare de olhar que isso é violação da intimidade!

ARLINDO — Violação é o que eu estou vendo.

EDITH — (*pulando sobressaltada da cama*) O que é que você está vendo?

ARLINDO — E eu lá posso ver alguma coisa, com a sala com a luz quase apagada?

EDITH — (*tomando o lugar de Arlindo no buraco da fechadura*) Como você é exagerado! Não dá prá ver nada porque eles estão do outro lado da sala no sofá atrás da cristaleira. Criatura maledicente, Deus me livre! (*torna a olhar pela fechadura, meio preocupada*).

ARLINDO — Pior que amanhã eu tenho que acordar cedo! (*mudando de tática, partindo para um tom meloso*) Ditinha, eu trabalhei até tarde hoje... Você não quer pegar um copo de leite pro seu lindo?

EDITH — (*percebendo as intenções de Arlindo, finge acreditar*) Ah, quer um copinho de leite bem quentinho, com suquinha, quer?

ARLINDO — Sim.

EDITH — Um copinho “dotoso”, té? té? té?

ARLINDO — (*melosíssimo*) té, té...

EDITH — Vai apanhar você!

ARLINDO — (*recompondo-se*) Imprestável!

EDITH — Pensa que eu sou bo-ba? Você quer é que eu passe pela sala. Mas eu é que não vou fazer esse papel ridículo!

ARLINDO — Ridículo é permitir que aquele gatão-halterofilista coma a nossa filha dentro da minha casa!

EDITH — Ai, que horror! como é maledicente! Que grossura! criatura concupiscente!

ARLINDO — Olha aqui: Não me venha com palavras difíceis, hein?

Fica jogando na minha cara que sabe falar difícil!

EDITH — Você está morrendo de ciúmes da sua filhinha adolescente!

ARLINDO — Eu estou protegendo ela, isso sim.

EDITH — Você está protegendo seu ego.

ARLINDO — Olha aqui: a sua “psicologia” ainda não lhe deu condições de sustentar seus luxos.

EDITH — Eu já te disse mais de dez mil vezes que não é “psicologia”, (*falando com o rosto quase colado ao dele*) É Psi, psi, psicologia!

ARLINDO — (*berrando*) Para de cuspir, só sabe falar cuspendo!

EDITH — Uma vez engenheiro, sempre engenheiro! Além do mais é a minha psicologia que paga as minhas roupas e põe gasolina no meu carro.

ARLINDO — Não é a gasolina, é a álcool!!! Por isso que a merda desse carro vive enguiçando! Além do mais fui eu que dei o carro!

EDITH — Prá mostrar status pros seus amigos.

ARLINDO — Eu nunca conheci ninguém mais injusto que você! Não é possível que você não reconheça nada do meu sacrifício! Vou mandar fazer um poster daquela frase do Imperador Luís XV...

EDITH — Imperador Luís XV? (*irônica*) O do cigarro?

ARLINDO — XV, XIV, XVI, sei lá... não importa, o que importa é a frase!

EDITH — O problema não é o número, é só a questão do título, eles eram reis e não imperadores.

ARLINDO — Vai me deixar dizer a frase ou não vai?

EDITH — Por favor, prá que mais eu estaria casada com você? Além do mais é tão raro você guardar uma frase, que nessas horas, é preciso reforçar.

ARLINDO — Pô, tu me encheu tanto o saco, que até já perdi o tesão de dizer a frase...

EDITH — Desculpe... Ó, tô quietinha, juro, pode falar.

ARLINDO — (*solene*) Quando eu faço uma nomeação, em geral, crio dez descontentes e um ingrato!

EDITH — Sei... Deixa eu ver se estou entendendo... Já entendi! Claro, para você eu não passo de uma empregada que pode ser nomeada prum cargo melhor, ou não?

ARLINDO — Como? Que isso?

EDITH — Aos seus olhos, eu não passo de uma doméstica ingrata!

ARLINDO — Gente, que loucura! É inacreditável. Por que você tem que interpretar tudo o que eu falo? Eu só quis dizer que você é ingrata, só isso! Se eu não fosse um homem educado, eu mandava tu enfiar a tua psicanálise você sabe aonde!

EDITH — Eu não tenho culpa de *ver* as coisas, como elas são. Você é um livro aberto, meu filho.

ARLINDO — Você não sabe de nada!

EDITH — Sei sim. Sei o suficiente para saber que o relacionamento deles é muito mais verdadeiro que o nosso. Pelo menos

eles não vivem em um mundo hipócrita que pode levar uma menina curiosa a um casamento sem sentido.

ARLINDO — Eu não gosto das coisas ditas pela metade!

EDITH — Mas que metade, Arlindo Carlos? Que metade? Você pode ser cara de pau mas não é de todo imbecil!

ARLINDO — Você está querendo dizer — sem levar em conta essa história de menina curiosa e casamento sem sentido — você está querendo dizer que acha bom que a nossa querida Claudinha tenha um relacionamento mais íntimo com aquele; aquele...

EDITH — (*debochando*) Aquelle... Você se lembra por que nós casamos?

ARLINDO — (*paternalista e solene*) Porque nós nos amávamos, Edith...

EDITH — Não, foi tesão recolhido, mesmo!

ARLINDO — Ainda por cima você tem memória de anta!

EDITH — Tesão recolhido, sim senhor! Por causa da repressão que o papai botava na gente. Foi a única maneira possível e permitida de transarmos. E que decepção!

ARLINDO — Pô, tu tem uma memória de lascar! Você era de um romantismo que chegava às raias da loucura! Você tinha toda a coleção daquele troço “Amar é...”, não lembra não? Cada dia, tu tinha uma nova prá me contar. Às vezes botava no meu bolso para eu ler quando chegasse em casa. Pode, coisa mais paraíba que essa? Agora vem com esse papo da liberada. Uma vez eu me

esqueci uma das nossas datas, e eu quase apanhei. Sim, porque a gente tinha data prá tudo: um mês de namoro, dois meses do primeiro beijo, quinze dias do primeiro cinema, três meses do primeiro chupão! É mole ou quer mais?

EDITH — Em primeiro lugar, daonde você tira essas expressões? Eu odeio vulgaridade, meu Deus, e você me vem com esse infame “É mole, ou quer mais?” Ai, como isso é vulgar. Noutro dia você falou: Quer moleza, senta no pudim! Juro por Deus! Agora, a melhor foi a de anteontem no almoço, quando estava aquele seu amigo aqui, o Nestor, você se virou prá ele e disse: rapadura é doce, mas não é mole, não! E repetiu: rapadura é doce, mas não é mole, não!

ARLINDO — Escuta, eu não sei conversar assim não. Você pula de um assunto pro outro de qualquer maneira. Se bem que tem um tema comum: sempre falando mal de mim. Ai, meu Deus, quase uma hora da manhã!

EDITH — Tá acordado porque quer.

ARLINDO — Eu vou lá dentro na marra e mando o carinha se mandar! O que será que eles tanto conversam? Ah, se é que estão conversando!

EDITH — Eu por mim já estava dormindo há muito tempo!

ARLINDO — Até parece. Quer ver, quer ter outra prova de que tu tem memória de anta? De noite, você sempre — SEMPRE — quis discutir a nossa relação, de madrugada! A gente podia ter passado o dia inteiro junto

sem fazer porra nenhuma, mas aí, lá pela meia noite, meia noite e pouco, pronto, lá vinha você discutir a relação, questionar, reclamar, chorar. Meu Deus, por que não de manhã? Qual a dificuldade em se resolver um problema... um problema assim afetivo num horário normal? Não, não pode! Tinha que ser bem tarde, comigo morrendo de sono, senão não tinha graça!

EDITH — Ah, ah, ah, TODA vez que a gente falava da gente, não era hora!

ARLINDO — Se bem que é preciso reconhecer, que a culpa aí não é só sua. Todos os meus amigos reclamam a mesma coisa. Deve ser um troço genético, de hormônio feminino, sei lá. Discutir a relação de madrugada, quando os maridos que acordam cedo no dia seguinte já estão cansados e de saco cheio. Me diz, o que é que vocês ganham com isso, não, honestamente: eu juro que eu não conto prá ninguém!

EDITH — Eu não sei se prefiro você vulgar ou com esse senso de humor da pior qualidade.

ARLINDO — Reclama, minha filha, reclama! Um dia você ainda vai sentir minha falta, vai sentir saudades.

EDITH — Ah, sei, diz que eu ainda “vou chorar lágrimas de sangue”, diz! Minha mãe me dizia isso quando eu era criança. Só que na época, tinha um certo impacto...

ARLINDO — Se você anda tão insatisfeita assim...

EDITH — Vai, completa a frase, o pensamento, vai...

ARLINDO — Vai você provocando, vai. Vai.

EDITH — (*arremedando*) “Tu vai ver o que é bom prá tosse. Passarinho que come pedra sabe o tamanho do cú que tem”. Que mais? Taí, esqueci. É o pessoal da firma que fala assim? Teu chefe? O bóí? As secretárias nos momentos de descontração e intimidade? Assim para descontrair o ambiente? “É mole ou quer mais? É ruim, hein! (*grita*) Ah!

ARLINDO — Que foi?

EDITH — Já ia me esquecendo daquela pérola vernacular que proferiste na frente da Claudinha no Jogo do Brasil quando o Zico fez gol.

ARLINDO — O Careca!

EDITH — O tal fez o gol e você falou: “É pouca pica? É pouca pica?”.

ARLINDO — Pô, eu estava emocionado com o jogo, nem reparei que a Claudinha estava na sala!

EDITH — Ela não estava na sala, ela estava do seu lado no sofá vendo o jogo.

ARLINDO — Por falar nisso...

EDITH — Nisso o quê?

ARLINDO — Vou te fazer uma pergunta...

EDITH — ãh?

ARLINDO — Você tem conversado com a Claudinha?

EDITH — Tenho, é claro.

ARLINDO — Não, eu digo sobre aquilo.

EDITH — Aquilo?

ARLINDO — Aquilo...

EDITH — Aquilo o quê? Catapora, Aids, vestibular, pica, o quê?

ARLINDO — Depois eu que sou grosso, hein?

EDITH — De tanto viver com os lobos, a gente aprende a uivar.

ARLINDO — Tem falado ou não? Eu digo, a... educação sexual.

EDITH — Educação sexual?

ARLINDO — É, o que que ela já sabe, o que que você contou prá ela? Você já explicou tudo... Esse negócio de sexo e tudo?

EDITH — (*pouco à vontade*) Não, eu estava esperando justo a gente conversar sobre isso para poder saber exatamente o que é que a gente deve ou não deve, né?

ARLINDO — Pode parar, já vi que você não falou nada com ela!

EDITH — Mas a gente nunca conversou sobre isso, quer dizer, nós dois.

ARLINDO — Já conversou sim, ô anta de tênis! Já conversou sim! Você na sua auto-suficiência exemplar, falou que ia falar com ela!

EDITH — E você se omitindo, como sempre!

ARLINDO — Escuta, por acaso você sabe de alguma coisa sobre a Claudinha que eu não sabia? Não vai me dizer...

EDITH — Não vou te dizer nada porque eu não sei de nada! E se soubesse também não sei se iria dizer!

ARLINDO — Aonde você quer chegar?

EDITH — Ai, meu Deus! A Claudinha não transaria aqui em casa, eu conheço muito bem a minha filha. Mas se ela fizer isso lá fora, e se for com amor, eu não tenho nada contra!

ARLINDO — (*arrematando*) E se for com amor, té, té, té... té, té, té... Você enlouqueceu

mesmo, hein! Pirou geral! Isso é coisa dessas lacanagens que você anda se metendo... Será possível que você não enxerga que ela só tem dezessete anos?

EDITH — Ela é muito mais esperta que eu, quando eu tinha vinte e sete!

ARLINDO — É que parte dela foi feita com meu código genético. E quer saber de uma coisa? Acabou, fim de papo, encheu minha paciência, chega uma hora em que a gente tem que mostrar quem é que tem pau e manda na casa.

EDITH — Huummmm...

ARLINDO — Pode debochar à vontade, que eu não vou permitir que MINHA filha fique perdida para o resto da vida!

EDITH — É? E o que você vai fazer?

ARLINDO — *(decidido, indo em direção à porta)* EU VOU ASSUMIR! *(abre a porta, fala alto para fora)* Cláudia Maria, venha cá imediatamente! A sua mãe quer falar com você!

*(apagam-se as luzes,
envergonhadas)*

— F I M —



SKETCHES

Maria Clara Machado

- 1º — *Colônia de Férias*
- 2º — *A Praia*
- 3º — *Fofocas*
- 4º — *A Fuga*

COLÔNIA DE FÉRIAS

1ª CENA

A Partida

Palco vazio com 12 cadeiras em diagonal como se fosse um ônibus. Os personagens devem tomar os nomes dos próprios atores agora indicados por números.

Chega a nº 1 acompanhada da mãe; a mãe leva um enorme embrulho. A 1 leva uma mochila.

1 — Prá que isso, mãe? Eu te disse que não precisava fazer o bolo.

MÃE 1 — Mas é seu aniversário, filhinha!

1 — Só será no último dia das férias e até lá o bolo fica podre... já era...

MÃE 1 — Não faz mal, vocês comem antes.

1 — Tá bem, tá bem. Oi! *(vendo chegarem 2 e 3 com as mães).*

2 — Você não disse que não vinha?

1 — *(puxando 2 para um canto)* Quando soube que o 6 vinha, não resisti. Ele já chegou?

2 — Acho que não *(procura)*.

MÃE 2 — Olhe aqui, 2, não se esqueça de tomar sua homeopatia de uma em uma hora, hem?

2 — E eu vou me lembrar, mãe?

MÃE 2 — E a sua prisão de ventre, meu bem?

2 — Que se dane!

(Chega 4 com a mãe e muitas malas).

1, 2 e 3 — Nossa, olhem a bagagem da 4. Parece que vai ficar um ano fora.

(todas riem).

4 — Mamãe está pensando que vou ficar a vida toda na colônia. Diz que é para me produzir toda hora e mostrar pras minhas amigas que sou a melhor e mais bonita...

MÃE 4 — Não é nada disso. É apenas precaução. Vocês sujam muita roupa nas férias.

3 — Mãe, compra chicletes e chocolate para mim, sim?

MÃE 3 — E seus dentes, querida?

3 — Compra logo, mãe... Vai, anda... *(mãe hesita mas vai. Chega o bonitinho 6 com a mãe).*

MÃE 6 — Já tomou seu remédio, filho?

6 — Já, mãe. Pode ir embora. Não precisa esperar o ônibus sair.

1 — Oi 6, tudo legal? Você resolveu vir?

(1 e 6 conversam num canto. Chegam 7, 8, 9, 10, 11 e 12 com as mães e bagagens. As mães quase falam ao mesmo tempo.)

MÃE 7 — Não se esqueça de escovar os dentes todos os dias, e de limpar bem atrás da orelha.

MÃE 8 — Escreva para seu pai senão ele vai ficar muito triste.

MÃE 9 — Não abuse de banho de rio, nem do sol. Soube que um garoto teve insolação e quase morreu numa dessas excursões. Não admito que você abuse.

MÃE 3 — *(voltando com os chocolates)* Olha o chocolate e os chicletes. Mas não abuse, hem? Sabe que não faz bem aos dentes comer doce demais.

MÃE 10 — Espero que este chofer não corra demais. As estradas estão muito perigosas.

MÃE 9 — Não esqueça do seu xarope para a asma, hem 9?

9 — Chega, mãe, já sei tudo.

3 — Olha só como a 1 paquera o 6.

5 — Quero só ver quem vai ganhar no fim...

3 — Você está no páreo?

5 — O que é que você acha?

MÃE 12 — Botei seu suéter novo na mochila, que você tinha esquecido.

12 — Mas é verão, mãe. Não precisava.

MÃE 12 — Precisava sim. Nestes lugares pode esfriar muito à noite.

MÃE 11 — Divirtam-se queridinhas! Aproveitem bem as férias.

Chega o chofer — Podem ir entrando no ônibus.

(Beijos enquanto as mães continuam a falar ao mesmo tempo).

MÃE 2 — Muito juízo, hem 2.

1 — Será que este rio de lá tem piranhas?

(As meninas começam a rir.)

2 — Se não tem, vai ter agora. (Todas riem).

MÃE 1 — Não tem graça nenhuma...

(Todas entram no ônibus. O ônibus começa a andar, representado pelo movimento dos passageiros, mas são as mães que se afastam dando adeus e todas falando ao mesmo tempo suas recomendações até sumirem na coxia. Ouve-se ainda por último a mãe 11 gritando — divirtam-se.

Escurece, as bagagens são retiradas para não atrapalhar a coreografia feita com as cadeiras do ônibus. Depois todos se sentam. Todas as meninas querem se sentar perto do 6.)

1 — Eu sentei primeiro...

2 — Deixa eu sentar com você...

1 — Sentei primeiro, já disse.

(O 6 finge que não sabe que é por causa dele).

8 — Que nível!

(A 1 e a 2 querem paquerar o 6.)

4 — Ah, é isto? Veremos quem vence... Espera só chegarmos lá.

(Finalmente a 1 ganha e a 2 arranja outro lugar. Começam a fazer mímica de ônibus em movimento.)

CHOFER — Segurem, que vem buraco! (Todos dão ao mesmo tempo um solavanco.)

5 — Ele está correndo demais...

12 — Assim também chegamos lá antes da hora...

11 — Deixa ele correr...

6 — Aai...

1 — O que foi, 6, você está branco...

6 — Eu enjôo...

2 — Abre a janela...

(6 faz mímica de abrir a janela e faz mímica de vomitar.)

TODAS — Oh!

4 — Que nojo, ventou vômito pra cima de mim...

1 — Que nível! Não vê que o garoto está se sentindo mal?

3 — Por que veio?

4 — O ônibus está correndo demais...

6 — (desamparado) Onde está o meu fofo? (pega o fofo e se abraça. Todas cantam desanimadas o mesmo canto da viagem).

2ª CENA

A Chegada

(Todos com suas mochilas envolvem Hermengarda, monitora, uma alemã forte, que dá as ordens.)

MONITORA — Silêncio! Meus queridos amiguinhos isto aqui é uma colônia de férias.

TODOS — Ah, é, é?...

MONITORA — (não entendendo a ironia). O que disseram os meninos?

TODOS — Nada não...

MONITORA — (ingênua) Estão felizes?

TODOS — Muito!

MONITORA — Só podemos ser felizes aqui, durante este mês de férias, se seguirmos corretamente o regulamento da colônia, que todos já receberam.

5 — Eu não recebi.

3 — Eu também não.

MONITORA — Como assim?! Mas foi enviado para todos no mês passado.

5 — Mas eu não recebi.

3 — Nem eu.

MONITORA — (gritando) Imeldes!

(Aparece a secretária assustada.)

MONITORA — Você enviou o regulamento para todos?

IMELDES — Enviei, sim senhora.

MONITORA — Como é que a 5 e a 3 não receberam?

IMELDES — Só se mudaram de endereço. Porque eu coloquei tudo no correio.

MONITORA — Imeldes, você tem certeza que botou tudo no correio?

3 e 5 — Nós não mudamos de endereço.

IMELDES — (quase chorando) Então a culpa é do correio.

MONITORA — Imeldes, você precisa prestar mais atenção ao seu trabalho. Uma boa secretária de uma colônia de férias tem que ser perfeita. Você poderá até ser despedida. Perder o emprego, entende?

(5 e 3 depois de mexerem nas mochilas descobrem as cartas.)

5 — Desculpe, dona Hermengarda, achei a carta. Estava dentro do meu caderno de desenho.

3 — Também achei, dona Hermengarda. Estava no meu bolso.

TODOS — I-mel-des!... I-mel-des...! I-mel-des!... I-mel-des!... (*Imeldes fica muito encabulada*).

HERMENGARDA — Pode ir, Imeldes. Você trabalhou bem. Bem, agora vamos sortear os quartos. Meninos deste lado. Meninas deste lado.

(*Os atores se colocam. A monitora com uma cesta faz cada um tirar um número. Começa então uma grande confusão.*)

1 — Qual é o seu?

3 — O meu é 5 e o seu?

1 — O meu é 7.

3 — Quero ficar com você.

1 — Quem é 7?

4 — O meu é 5.

3 — Quer trocar comigo?

4 — Não sei ainda quem vai ficar no 7.

4 — (*gritando*) Quem vai ficar no 7?

7 — Eu tirei o 7.

4 — Você? Tá bem, 1, então eu dou o 5 para você e fico com o 7.

1 — Quem mais tirou o quarto 5?

10 — Eu tirei.

1 — Quer trocar com a 9 que tirou o quarto 8?

10 — Não sei ainda. Quem está no meu quarto?

4 — O meu é 6.

10 — Está bem, então ficamos juntas. Quem mais tirou o quarto 8?

2 — Eu quero o quarto 5.

7 — Eu tenho o 5 mas não troco.

2 — Dou metade de meu chocolate.

7 — Só a metade não quero. Quero tudo.

2 — Está bem. Então dou tudo. (*As duas trocam chocolates pelo número do quarto.*)

9 — Eu dou o meu biquíni (*mostra*) para quem quiser trocar o quarto 7 pelo 5.

6 — (*um menino*) O quarto 5 vai ser quente, hem?

11 — (*outro menino*) Vamos logo para o nosso.

6 — Ainda bem que somos poucos. (*Saem os meninos*).

12 — Eu troco. Mas deixa primeiro eu ver o biquíni. Tá bem, vou para o quarto 7. Quem está no 7?

4 — Eu!

12 — Você? Nem morta! Toma aqui o seu biquíni e me devolve o meu número. Com a 4 não fico nem morta. Ela é muito baixo astral.

9 — Agora é tarde. Já trocamos, você não pode voltar atrás.

12 — Que baixaria! Quem quer trocar comigo? Dou 3 fotos de um herói do rock da moda para quem quiser trocar comigo.

7 — Eu aceito.

12 — Mas olha que é para ficar com a 4 no quarto.

7 — Os (grupos da moda) valem... Me dá...

(*Todas falam ao mesmo tempo procurando trocar de quarto. Finalmente chega Hermengarda.*)

HERMENGARDA — Vamos meninas. Vocês precisam se instalar logo. O almoço é ao meio-dia...

(*Todas saem continuando a discutir e a trocar de quarto.*)

3ª CENA

Quarto dos Meninos

11 — Aquelas garotas do 5 são umas prosas.

6 — Precisamos pregar uma peça nelas.

13 — Eu tive uma idéia.

6 — Diga logo.

13 — E se a gente amarrar todos os pijamas delas?

11 — E se elas não dormem de pijama?

6 — Vamos perguntar à Imeldes.

TODOS — (*gritando ao mesmo tempo*) Imeldes!

IMELDES — Não precisa gritar. Já estou aqui.

6 — Imeldes diga uma coisa: como é que as meninas dormem?

IMELDES — (*abobalhada, deita no chão*) Assim.

1 — Não, sua boba. Queremos saber se elas dormem de pijama.

IMELDES — Ah! (*desconfiada*) Por que vocês querem saber?

14 — Não é da sua conta.

IMELDES — Então, não digo.

15 — E se a gente te der uma fotografia dos (heróis do rock da moda)?

IMELDES — (*dá de ombros*) Não me interessa.

6 — Do Roberto Carlos?

IMELDES — (*dá de ombros*) Não me interessa.

15 — Então o que te interessa?

IMELDES — (*baixando a cabeça*) Uma fotografia dele (*aponta o 6*).

6 — Claro, Imeldinha, vou te dar uma foto minha. Melhor ainda. (*Pega uma máquina com*

flash) Vou até tirar uma agorinha mesmo com você. Tá bem?

(Imeldes sorri.)

15 — Mas primeiro você tem que nos dizer se elas dormem mesmo de pijama.

14 — As do quarto 5.

IMELDES — Para que vocês querem saber?

6 — Não tiro mais a foto.

IMELDES — Dormem sim. Todas dormem de pijama. Só às vezes é que a 1 dorme de baby-doll.

MENINOS — Baby-doll? Uh! Uh! Uh!

13 — Pode ir embora agora.

(Imeldes não se mexe.)

6 — Vai embora, Imeldes.

IMELDES — Quero a foto. Vocês prometeram.

13 — É mesmo. Vamos, fica aí perto do 6 que eu tiro.

(O 6 se abraça com a Imeldes e o 13 tira a foto. Escurece. Os meninos fazem mímica de andar pelo palco pé ante pé.)

13 — Elas não voltam tão cedo...

6 — A visita ao tal museu vai demorar horas.

14 — Mas vamos logo.

(Entram no quarto 5 e fazem mímica de amarrar todos os pijamas, ou amarram mesmo.)

13 — Vou levar também o chocolate da 3. Aquela chata me esnobou ontem...

(Saem. Escurece. As meninas do quarto 5 entram no quarto para dormir.)

1 — Estou sem sono.

2 — Eu também.

3 — Vamos ouvir um som.

4 — A Hermengarda proibiu no quarto.

1 — Então vamos conversar.

5 — Baixinho para ninguém ouvir.

1 — Você viu o jeito do 6?

2 — Ele está paquerando descaradamente a 8.

1 — Não entendo como ela pode resistir.

3 — Dizem que ela tem namorado fixo lá no Rio.

1 — Eu sei, é o Ronaldo. Mas o Ronaldo é um bolha e o 6 é fofo mesmo.

2 — Você está a fim dele?

1 — Estar, eu estou, mas ele não quer nada comigo.

5 — Estou me sentindo tão romântica e o burro do Flávio nem olha pra mim.

1 — Eu também... Estou romântica como nunca estive.

5 — Eles não dão bola.

3 — Quem sabe a gente pega um sapo e põe na cama dele. Ele é muito medroso.

1 — Melhor uma cobra.

3 — E quem tem coragem de pegar uma cobra?

TODAS — (juntas) Ninguém. (Caem na gargalhada).

HERMENGARDA — (chegando) Meninas, o silêncio é de ouro. Todas para a cama já, já, e em silêncio. Já passam das 10 horas e todos precisam dormir.

TODAS — Está bem, dona Hermengarda.

(Hermengarda sai. Cada uma pega o seu pijama e começa a vestir. Quando dão com os nós começam a berrar.)

1 — Foram eles.

3 — O meu também.

1 — Eles nos pagam.

HERMENGARDA — (voltando) Silêncio, já disse...

TODAS — (juntas, depois que a luz se apagou) Eles nos pagam!

HERMENGARDA — Silêncio!

(Ouvem-se gargalhadas que devem vir do quarto dos meninos.)

4ª CENA

A Dispensa

(Seis meninas reunidas conversam baixinho. Passa Imeldes com um molho de chaves e finge que abre uma porta. As meninas olham atentas. Imeldes volta com um cesto cheio de coisas.)

1 — O que você leva aí, Imeldes.

IMELDES — Por que vocês querem saber?

TODAS — Curiosidade.

IMELDES — É a sobremesa de hoje: tangerina, chocolate e refrigerantes...

TODAS — Chocolate!?

IMELDES — E daí?

3 — Dá pra gente unzinho... dá...

IMELDES — Tão malucas. E depois dona Hermengarda me mata antes de me despedir.

4 — Imeldes, você não quer brincar de João Bobo?

IMELDES — Como é esse jogo?

5 — É ótimo!

IMELDES — Então deixa eu levar isso para a cozinha e já volto.

(Sai Imeldes. As meninas cochilam de novo em voz baixa. Volta Imeldes, sempre com as chaves na cintura.)

6 — O jogo é assim: uma fica na roda bem dura e as outras empurraram ela para todos os lados. É ótimo!

1 — Primeiro vou eu.

(Fazem o jogo e Imeldes ri muito.)

IMELDES — É legal.

4 — Agora vai você, Imeldes.

(Imeldes vai e é rodada até cair de cansaço. As meninas aproveitaram a bagunça para tirar a chave dela.)

3 — Gostou, Imeldes?

IMELDES — É meio bruto, mas é gostoso!

6 — Pessoal, não está na hora do cineminha?

IMELDES — Eu também tenho que acabar de pôr a mesa. Obrigada pelo jogo.

2 — Obrigada pela *(sacode as chaves)!!! (Todas riem.)*

1 — Agora é só atacar.

(Pegam uma chave e fingem que abrem uma porta.)

5 — Esta dispensa é o paraíso. *(Fingem que comem e guardam chocolate nos bolsos.)*

2 — Gente, olha só o que eu achei!

5 — Oba! Biscoito de chocolate, deixa eu pegar um.

1 — Olha! Ali embaixo tem refrigerante!

4 — Pega o abridor e abre que eu estou com sede.

6 — Humm... Batata frita!

3 — Eu também quero.

2 — Pega aquele biscoito de presunto pra mim.

5 — Ah! Eu também quero, deixa eu pegar um?

1 — Vocês querem um biscoito de polvilho?

4 — Eu quero!

(Depois de comerem bastante.)

6 — Gente, me espera rapidamente, que eu vou ao banheiro.

3 — Vai logo, porque senão quando você voltar não vai ter mais nada.

(6 se dirige à porta.)

6 — Xi... Gente, a chave ficou de fora. E agora?

2 — Sua burra, você não faz nada direito, e agora por causa de você, nós não vamos poder sair!

6 — Mas foi sem querer...

2 — É mas se você fosse mais cuidadosa nada disso teria acontecido!

5 — Agora não adianta discutir, vamos arrumar logo um jeito de sair daqui porque eu estou morrendo de vontade de fazer pipi...

TODAS — Eu também.

1 — Vamos tentar empurrar a porta.

(Todas se precipitam sobre a porta e começam a empurrá-la, mas não adianta.)

4 — E agora, gente? A porta não se moveu um milímetro, e eu não agüento mais, quero ir ao banheiro!

6 — Também, né, não foi você que acabou com o guaraná?

4 — Não, eu não bebi nada. Mas... eu comi um saco inteiro de biscoito de chocolate.

(6 começa a rir nervosa.)

3 — 6, pára de fazer gracinhas, porque se eu rir eu faço nas calças!

2 — Não! Por favor, nas calças não! Vai molhar o meu sapato novo! Pega esse saco de biscoito e qualquer coisa você faz nele.

TODAS — Me dá um também!

3 — Ui! Vi passar um rato.

2 — Vamos fugir!

6 — A porta não abre.

1 — E a culpa é sua que deixou a chave por fora, sua burra.

2 — E agora?

3 — Vi o rato de novo.

1 — E agora?

6 — Agora é rezar para que a Imeldes volte.

4 — Minha Nossa Senhora, fazei com que a Imeldes apareça logo.

mos pedir socorro antes que o rato volte com seus irmãozinhos...

TODAS — *(gritando)* Imeldes! Socorro Imeldes!

(Imeldes vem chegando.)

IMELDES — O que é que vocês estão fazendo aí?

1 — Estamos brincando de esconder.

IMELDES — Na dispensa?

TODAS — Éééé!!!

IMELDES — Deixaram a chave do lado de fora. Estão presas, não é?

TODAS — Estamos sim. Abre logo, Imeldes.

IMELDES — Vou chamar dona Hermengarda para abrir.

4 — Pelo amor de Deus, Imeldes, abre essa porta logo que aqui tem rato.

IMELDES — Quem mandou vocês roubarem minhas chaves? Depois eu é que vou ter que pagar o pato.

1 — Se você abrir nós te damos um retrato do (grupo da moda).

IMELDES — Pra que eu quero isso? Tenho coisa melhor.

2 — Então o que é que você quer?

IMELDES — Quero chamar dona Hermengarda.

3 — Se você não abrir vai ver que você nos deu a chave.

IMELDES — Mentira.

4 — Mas dona Hermengarda não vai gostar nada.

IMELDES — Isso é mesmo. Então vou abrir. *(Abre e todas saem correndo.)*

5 — Vou buscar o retrato do (grupo da moda) para você.

IMELDES — Eu, hem. Tenho coisa muito melhor. *(Tira do bolso o retrato dela abraçada no 6.)*

TODAS — O 6... com a Imeldes?

IMELDES — Estamos namorando...

TODAS — Não... Que sacanagem... O 6 com a Imeldes.

(As meninas saem de um lado e Imeldes toda prosa beija o retrato e sai por outro.)

5ª CENA

A Maratona

(Dos dois lados do palco chegam as duas turmas, uma de verde e outra de vermelho. No meio, em duas cadeiras, Imeldes com lápis e papel e dona Hermengarda com um apito.)

HERMENGARDA — Primeira prova: cabo de guerra.

(Começa o jogo com a torcida gritando. Um lado vence.)

HERMENGARDA — 10 pontos para os verdes *(todos voltam aos lugares)*.

HERMENGARDA — Segunda prova: corrida de colher. *(Pode-se representar quantos jogos o diretor quiser)*. Corrida de saco, etc.

HERMENGARDA — Bem, venceu o grupo verde por 30 pontos a 10 pontos.

Quero acrescentar que foram dias muito agradáveis que passa-

mos com vocês e esperamos vê-los no próximo ano. Agora peguem suas mochilas que o ônibus já está esperando.

(Todos saem de cena e depois ouve-se o barulho do ônibus se aproximando. Durante os intervalos entre os textos pode tocar uma música marcial e passar no proscênio o professor de ginástica correndo garbosamente seguido pelos alunos, alguns mal conseguindo correr.)

PROFESSOR — Um dois... um dois... mens sana incorpore sano... Coragem alunos... coragem... *(podem fazer aeróbica, alongamento, espécies diferentes de ginástica)*.

A PRAIA

10 PERSONAGENS

Alice, Beatriz, Carmem, Paulo, Virgílio, Maria Lúcia, Celina, Mônica, Patrícia, Vendedor ou Vendedores.

(Chegam três moças de biquíni: Alice, Beatriz e Carmem.)

ALICE: O sol hoje está o maior barato!

BEATRIZ: Trouxe meu creme?

CARMEM: Trouxe o meu.

BEATRIZ: Esqueci o meu. Me empresta?

CARMEM: Não. Vá descolar em outro lugar.

BEATRIZ: Egoísta.

ALICE: Chega de papo, Carmem. Eu te empresto. Olha só quem vem ali...

(As três olham para fora de cena.)

BEATRIZ: Dois gatos.

CARMEM: É o tal Paulo? Chocante!

ALICE: Eu não disse?

BEATRIZ: Quem é o outro?

ALICE: Primo do Paulo.

CARMEM: Onde é que você descolou esses gatos?

ALICES O Paulo, eu conheci na casa da Lurdinha. O outro, nunca vi, podes crer.

(As três continuam a passar creme enquanto falam.)

BEATRIZ: De camiseta e short?! Branco como um defunto. Mas é uma gracinha...

CARMEM: Precisa duns toques... Gatão!

ALICE: Vai virar bife com todo esse sol.

CARMEM: Trouxeram barraca, veja você.

ALICE: O Paulo ainda não me viu.

CARMEM: A barraca está longe à beça. Faz alguma coisa, Alice.

ALICE: Dá um tempo, né? Deixa eu acabar o creme.

CARMEM: É bom oferecer creme para o gatinho branco.

(Elas continuam a olhar para fora enquanto estendem as toalhas. Vêm chegando Maria Lúcia, Mônica, Patrícia e Celina. Todas de biquíni, menos Celina que usa uma camisola.)

PATRÍCIA: Oi!

TODAS: Oi! Oi! Oi!

MÔNICA: O que é que vocês olham tanto?

MARIA LÚCIA: Ah! Já vi... Não é mesmo para desperdiçar...

PATRÍCIA: *(puxando Celina que vem um pouco atrás, tímida)* Está é Celina, minha prima.

TODAS: Oi.

PATRÍCIA: Tira esta camisa, Celina. Você precisa apanhar uma cor.

(Celina tira a camisa e está de maiô inteiro, meio ultrapassado.)

PATRÍCIA: Onde é que você foi descolar isto, no museu?

(Todas riem).

CELINA: Isto o quê?

PATRÍCIA: Esta... esta roupa de freira.

(Risos).

CELINA: Não gosto, pronto.

MÔNICA: Não gosta de quê? De nossas tangas, divinas, maravilhosas?

CELINA: É.

ALICE: Então por que vem à praia?

CELINA: Porque gosto.

MARIA LÚCIA: Não parece.

BEATRIZ: Eu, hem?

ALICE: Ei, gente. Ele foi pegar onda *(Tempo. Todas acompanham com os olhos)*.

TODAS MENOS CELINA: É um gato!

(Todas ficam lânguidas seguindo os passos de Paulo, que não aparece).

BEATRIZ: Vamos dar uma vultinha, Alice?

ALICE: Espera, deixa ele voltar.

BEATRIZ: Agora!

(As duas saem de cena, vão interceptar Paulo. Todas as que ficaram, acompanham o jogo interessadíssimas).

CARMEM: Lá vai ele. Elas estão chegando. Encontraram. É mesmo

um pão! Parece que Alice está convidando ele. Ele está olhando para cá. *(Todas dão adeuzinhos e sorrisos).*

CARMEM: Ela está falando de nós. Foram até a barraca dele. O outro se levanta *(desanimada)* Alice sentou. Beatriz está indicando nosso grupo. Ele olhou. O outro também. Estão conversando.

MARIA LÚCIA: O que estarão falando, santo Deus?

MÔNICA: Não estou conseguindo entender...

(Chega um vendedor.)

VENDEDOR: Ocês querem comprar?

PATRÍCIA: O que é isto?

VENDEDOR: É uma máquina que eu inventei prá apanhar as coisas dos cachorros na praia.

TODAS: Cocô de cachorro? Que idéia!

VENDEDOR: Cachorro também é filho de Deus, ora.

CARMEM: E a gente tem cachorro, tem?

VENDEDOR: Mas olha um aqui... *(Indica um cocô de cachorro. Todas pulam com nojo).*

MARIA LÚCIA: Sai daí, garoto, não vê que estamos muito ocupadas?

MÔNICA: Sai da frente, garoto!

CARMEM: Que saco!

PATRÍCIA: Tem cada uma, na praia!

VENDEDOR: *(se afastando)* Olha a máquina de limpar praia. Guarde o cocô do seu cachorro e ponha na lata de lixo. Para seu conforto, olha a máquina de limpar a praia. Um dólar ou 50.000 cruzeiros.

MÔNICA: Ela está se deitando na toalha.

CARMEM: Porra, Alice não podia fazer isso com a gente!

PATRÍCIA: Se levantaram!

MARIA LÚCIA: Estão fechando a barraca.

PATRÍCIA: Estão vindo prá cá.

(Todas fazem pose. Fingem que estão dormindo nas toalhas. Volta o vendedor).

VENDEDOR: Só um dólar.

PATRÍCIA: Sai daí, garoto. Já disse que não queremos. Descola outro para chatear...

(garoto sai).

CARMEM: O branquinho também vem. É um gato!

MÔNICA: Pena tanta roupa.

(Silêncio, elas fingem que estão dormindo. Chegam Beatriz, Alice, Paulo e Virgílio carregando toalhas e barraca).

ALICE: Pessoal! *(Todas fingem que estão vendo pela primeira vez)*. Este é o Paulo.

TODAS: Oi! Oi! Oi!

ALICE: E este é o Virgílio. É da PUC. Estuda Letras.

(Silêncio enorme. Virgílio tira um livro e começa a ler.)

PAULO: Que tal um mergulho?

TODAS: *(Menos Celina e Virgílio)* Legal!... O mar está jóia!

(Elas se levantam, se ajeitam e vão para fora de cena.)

IRGÍLIO: Você não vai?

CELINA: Detesto praia.

IRGÍLIO: Eu gosto. Mas estou muito branco.

CELINA: É

IRGÍLIO: Você importa que eu leia?

CELINA: Não.

(Volta Mônica e puxa Virgílio)
Vem também. A água está legal.

VIRGÍLIO: Agora não. Estou com frio.

MÔNICA: Frio? Eu hem?!

(Sai Mônica. Virgílio continua lendo).

CELINA: O que é que você está lendo?

VIRGÍLIO: Poesia.

CELINA: Adoro.

VIRGÍLIO: Fernando Pessoa.

CELINA: Gosto muito.

VIRGÍLIO: Então, escuta essa:

Vai alta no céu a lua da

[Primavera

Penso em ti e dentro de mim

[estou

Corre pelos vagos campos até

[mim uma brisa ligeira.

Penso em ti, murmuro o teu

[nome; e não sou eu: sou feliz.

Amanhã virás, andarás comigo

[a colher flores pelo campo,

E eu andarei contigo pelos

[campos ver-te colher flores.

Eu já vejo amanhã a colher

[flores comigo nos campos...

CELINA: Gostei.

VIRGÍLIO: Quer que eu leia mais?

CELINA: Não aqui.

VIRGÍLIO: É.

CELINA: Vamos tentar a água?

VIRGÍLIO: Vamos.

(Virgílio vai tirando a camiseta e sai contente com Celina. Voltam as outras. Espantadas, acompanham Celina e Virgílio com os olhos. Estão despeitadíssimas).

FOFOCAS

PERSONAGENS

1 — Maria; 2 — Lurdinha; 3 — Eliana; 4 — Patrícia; 5 — Helena; 6 — Carmem; 7 — Sílvia; 8 — Vânia.

(8 cadeiras de frente para a platéia. O telefone é feito por mímica. Enquanto uma fala, as outras ficam fora do foco e em silêncio.)

...v — (Atendendo) Alô! Oi Patrícia. O quê?... Não... Não... não é possível! (Faz caras de alegria e fingida decepção) Não! Mas a Vânia é tão santinha... Que escândalo! Tá... tá... tá... Claro que não vou fofocar. Detesto essas coisas... Beijo. (Desliga e fica pensando por uns momentos). Mas a Vânia! Fingida. (Liga rápido; atende a número 2).

2 — Alô! Ôi, Maria.

1 — Tenho uma ótima para te contar. Sabe a Vânia, a santinha?

2 — Sei. Sei... e daí?

1 — Menina, eu soube de uma...

2 — Conta logo Maria, você já está me deixando nervosa.

1 — Imagine que a Patrícia me contou que viu a Vânia no cinema, com um homem muito mais velho do que ela. De mãos dadas!

2 — O quê? De mãos dadas? Deve ser o pai.

1 — Ela não tem pai. O pai morreu, saca?

2 — Mas não foi o pai da Helena que morreu?

1 — Bafo. Foi o da Vânia sim. Safadinha, hem? E bancando a santa de pau oco.

2 — Mas ela não está namorando aquele sebo do Fernando?

1 — Está. Justamente por isto é que fico mais espantada. Ele já era. Tá ferrado mesmo.

2 — Merece. Surfa mal paca. Quero só ver a cara dele. Hoje quando souber no colégio. Mas a Vânia, hem?

1 — Nem pensar!...

2 — Mas você vai dedurar?

1 — Eu hem? Mas essas coisas ocorrem... Então tchau, Lurdinha.

2 — Tchau. (Desliga e pensa um pouco) Essa não... Foi ligar para Eliana. Ela é irmã do Fernando. Deve saber (Liga).

3 — Alô!

2 — Eliana?

3 — Tudo bem, Lurdinha?

2 — Tudo jóia. Como vai o Fernando?

3 — Meu irmão?

2 — Quem podia ser?

3 — Ora, podia ser o Fernando Sabóia.

2 — Aquele emplastro? Não. É o seu irmão mesmo.

3 — Deve ir bem, por quê?

2 — Continua o namoro dele com a Vânia?

3 — Acho que sim. Ontem mesmo estavam agarradinhos na praia.

2 — Ah é? É um espanto!

3 — Por quê?

2 — Nada não.

3 — Fala, ora. O que é que há? Que papo furado é esse?

2 — Pergunta à Patrícia.

3 — Caramba! Tu tá esquisita hem?

2 — Não gosto de fuxicos, mas é bom você telefonar para a Patrícia. (*Desliga e fica feliz*) Quero só ver.

3 — Lurdinha tá tão estranha. Vou ligar para a Patrícia. (*Liga*)

4 — Alô?

3 — Patrícia? Eliana.

4 — Oi, Eliana.

3 — Que papo é este da Vânia com o Fernando?

4 — Com o Fernando?

3 — É.

4 — Ele não é seu irmão? Pergunte a ele.

3 — A Lurdinha me disse para perguntar a você.

4 — Bem. Já que você já sacou... Mas promete que não vai contar nada ao Fernando?

3 — Prometo.

4 — A Vânia tava beijando um cara mais velho no cinema outro dia.

3 — Não! É bafo.

4 — Não é não. Eu vi.

3 — Meu irmão tá ferrado.

4 — Tá mesmo.

3 — Nunca pensei. A Vânia, hem? Com aquela cara de freira do Colégio Sion, hem?

4 — Eu nunca fui com a cara dela.

3 — Aquele visual de santinha nunca me enganou também.

4 — Nem a mim.

3 — Bem, Patrícia, então tchau.

4 — Tchau, Eliana. Não fica espalhando não, viu Eliana. De-testo fofocas...

3 — Tchau! (*desliga*)

3 — Será que a Helena já sabe? (*liga depressa*)

5 — Alô?

3 — Aqui é a Eliana.

5 — Oi, Eliana.

3 — Tenho uma ótima para te contar.

5 — Conta.

3 — Promete não espalhar?

5 — Prometo.

3 — Sabe a Vânia?

5 — Sei... Sei claro!

3 — Sabe o que eu soube?

5 — Claro que não sei, ora, você ainda não contou.

3 — Promete mesmo não espalhar?

5 — Prometo. Desembucha logo, Eliana. Estou verde de curiosidade.

3 — A Lurdinha me contou que a Maria contou prá ela que a Patrícia viu a Vânia agarrada com um velho no cinema. Depois telefonei prá Patrícia e ela me confirmou tudo.

5 — O quê? A Vânia, namorada do Fernando?

3 — Ela mesma.

5 — ...

3 — Alô... alô... você está aí, Helena?

5 — Estou... estou muda de espanto! A Vânia?

3 — Ela mesma. A fingidinha...

5 — Mas ela não é namorada do irmão da Eliana?

4 — Jura que não conta nada prá ninguém?

5 — Juro. Mas estou de boca aberta.

4 — Fecha a boca e tchau. (*desliga*).

5 — A Vânia com um velhinho. É demais. Aos beijos... (*liga rápido para Carmem.*)

6 — Alô.

5 — Aqui é a Helena.

6 — Oi! Por que você não foi à praia ontem?

5 — Não muda de assunto, Carmem. Tenho uma ótima para te contar.

6 — Que assunto?

5 — A Vânia vai se casar com um velho.

6 — O quê?

5 — Pode cair da cadeira.

6 — Mas eu estou em pé.

5 — Então cai de bunda.

6 — Não brinca. O que foi?

5 — É isto mesmo. A Eliana me telefonou e disse que a Lurdinha ouviu da Maria que ouviu da Patrícia que ouviu da... não, foi a própria Patrícia que confirmou que recebeu a participação...

6 — Participação de quê? De quê? Desembucha logo, Helena!

5 — Que a Vânia ia se casar com um sujeitinho velho caqué-tico e milionário.

6 — Não... não pode ser... E o Fernando?

5 — Dizem que ele mata o velho... também duvido... Bobo como ele é, não mata nem uma mosca, muito menos um velho milionário...

6 — Ainda por cima surfa mal paca.

5 — A galera vai delirar quando souber...

6 — Estou de boca aberta.

5 — Então fecha a boca, porque é verdade. E até logo. Tô atrasada prá caramba. Tenho que ir a um dentista que minha mãe inventou. Tchau.

6 — Vou contar tudo prá Silvinha. Ela que se diz tão amiga da Vânia. Quero só ver.

7 — (*atendendº*) Ôi, Carmem. Tudo bem?

6 — Tudo maravilhoso.

7 — Pois prá mim não. Você soube que minha avó morreu ontem?

6 — Oh... Meus pêsames.

7 — Estava muito velhinha.

6 — Coitada.

7 — O que é que você ia contar?

6 — *(animando-se)* Por falar em velha, sabe da última?

7 — Morreu mais alguma avó?

6 — Sabe a Vânia?

7 — Também perdeu a avó?

6 — Nada disso. A avó dela está espertinha. Mas eu soube que ela vai se casar com um velho milionário.

7 — O quê?

8 — É isto aí. E o pior é que soube também que o Fernando, namorado dela disse que mata o velho.

7 — Mata?

6 — Deve ser de ciúmes.

7 — Que horror! Quem te contou?

6 — Toda a turma já sabe.

7 — Mas a Vânia? Ontem mesmo ela estava na casa da Maria Lúcia com o Fernando.

6 — Tudo hipocrisia. Toda a turma e toda a cidade só comenta isto.

(De repente todas falam ao mesmo tempo suas falas, menos Sílvia que fica pensativa. Silêncio.)

7 — Vou ligar para Vânia.

8 — Oi, Sílvia. Tudo bem?

7 — Então que história é essa que estão espalhando por aí que você vai se casar com um velho milionário...

8 — Não me consta que o Fernando seja velho ou milionário,

nem me consta que eu vou me casar...

7 — Pois é, mas a Carmem me contou que soube pela Helena, que a Eliana disse que...

8 — Isto está me cheirando a Patrícia...

7 — O quê?

8 — Ela me olhou com uma cara outro dia no cinema, que vi logo que ia dar galho.

7 — O quê?

8 — Eu estava outro dia no cinema com meu pai que chegou da França.

7 — Mas você tem pai?

8 — Tenho, ora. Só que não gosto de falar nele. Ele é separado de minha mãe e vive na França.

7 — Ahhhh, então o velho...

8 — Velho coisa nenhuma; meu pai está bem enxuto e estávamos mesmo de mãos dadas... Puxa que fofoqueiras vocês são ...

A FUGA

Helena — (Chefe)

Jorge — (Chefe)

Maria Lúcia — (Lugar Tenente)

Gabí — (Medrosa)

Lúcia — (Medrosa)

Joana — (Quieta)

Mariana — (Brigona)

Renata

Juliana

Paulo

(Uma casa vazia só com um telefone. O bando chega, menos Paulo e Juliana.)

HELENA — É aqui?

GABÍ — De quem é essa casa? casa?

JORGE — É do meu pai. Está desalugada.

JOANA — E se descobrem?

HELENA — Como vão descobrir?

GABÍ — E se chamam a polícia?

JORGE — Claro que vão chamar a polícia, mas nunca vão pensar que viemos para uma casa vazia.

RENATA — E quando é que a gente vai viajar?

MARIA LÚCIA — Calma, Renata. Primeiro a gente se instala aqui.

JOANA — Minha mãe vai ficar muito nervosa.

HELENA — E não é isso que a gente quer? Quando eles ficarem bem velhos a gente telefona e exige respeito.

JOANA — Vou telefonar agora.

JORGE — Vai coisa nenhuma. Primeiro o susto. Depois a gente apresenta nossas reivindicações.

GABÍ — Não quero não.

RENATA — Nem eu. Quero a minha mãe.

HELENA — Olha aqui, menina covarde. Se você pegar neste telefone vai se ver comigo.

JULIANA — Cadê Juliana e o Paulo?

HELENA — Devem estar chegando. Olha na janela, anda Gabi.

(Gabi volta.)

GABÍ — Lá vem eles.

(Entram Juliana e Paulo cheios de compras de supermercado.)

JULIANA — Legal esta casa.

PAULO — Compramos tudo.

MARIANA — Trouxe o meu Toddy?

PAULO — Não. Nescou.

MARIANA — Mas eu pedi Toddy.

PAULO — E daí ?

MARIANA — Você é um chato.
PAULO — Leite, Nescau, pão, chocolate.

MARIANA — Me dá um.

HELENA — Agora não. Temos que economizar.

GABÍ — (*Gorda*) Quando é o almoço?

HELENA — Calma, Gabí. Primeiro vamos nos instalar. Vamos ver a casa.

GABÍ — Tô com uma fome!

(*Saem Helena, Jorge, Maria Lúcia, Mariana, Juliana e Paulo*)

LÚCIA — Não sei o que estou fazendo aqui.

GABÍ — Nem eu.

RENATA — Vamos fugir?

LÚCIA — Helena me mata.

GABÍ — Será que isto vai dar certo?

LÚCIA — Se os pais da gente caírem, dá.

RENATA — Meu pai não vai cair e ainda vai me dar uma surra.

GABÍ — O que é que vocês vão pedir?

LÚCIA — Vou exigir que papai se case de novo com mamãe.

RENATA — Mas isto não vale, nós combinamos. Isto é assunto deles. A gente não pode se meter.

GABÍ — Eu vou exigir da minha mãe que ela fique mais em casa.

RENATA — Mas por que é que ela tanto sai?

GABÍ — Cabelo, unha, jogo, amigas.

RENATA — Mas ela não está separada do teu pai, está?

GABÍ — Não, isto não. Mas é pior. Está separada da gente. Vive na rua.

LÚCIA — À minha, vou exigir que pare de me pôr de castigo quando não estudo. Afinal, não sou mais uma criancinha.

RENATA — Meu pai, que pare de tanto viajar e depois pare também de fingir que é um pai bom.

LÚCIA — O que ele faz?

RENATA — Quando chega de viagem começa a beber, a ler jornal e ainda diz que ama a família acima de tudo.

LÚCIA — E vocês, que fazem?

RENATA — A gente vê logo que é bafo porque ele só pensa em ganhar dinheiro. Bebe, bebe, bebe e dorme. Mamãe diz que ele está cansado e assim ele nunca conversou com a gente. Ignora nossa existência. E compra a gente com dinheiro. Por isso é que pude dar mais para o bolo.

LÚCIA — Valeu!... O meu, para dizer a verdade, prefere ler jornal a conversar com a gente.

(*Voltam os outros.*)

HELENA — A casa está toda depredada.

JORGE — O único lugar bom é este aqui.

MARIA LÚCIA — Acho melhor a gente se arrumar aqui mesmo.

MARIANA — Cadê o rádio, Jorge?

JORGE — Tá aqui na mochila. Será que dizem alguma coisa?

MARIANA — Liga. Tá na hora das notícias.

(*Ouve-se música depois a voz do repórter.*)

REPÓRTER — (*alto-falante*) E de novo o caso do desaparecimento de 10 crianças de um dos bairros mais elegantes da cidade. Depois

dos comerciais. “Se você se sente presa, incomodada, use Sempre Livre. E agora ouviremos o apelo de Dona Lúcia, mãe de uma das crianças.”

MARIANA — É mamãe!

VOZ — Estou desesperada. Minha filhinha querida sumiu de casa desde ontem. Não agüento mais. Minha filhinha adorada foi raptada, garanto!

MARIANA — Agora sou filhinha adorada! Nunca deu a menor bola para mim. Vivía na rua. Seus clientes eram muito mais importantes.

TODOS — Psiu!!

REPÓRTER — Vai falar o Dr. Souza Aguiar, pai da menina Helena.

PAI — Se é dinheiro que querem estes raptadores, pago o que quiserem. Quero minha filhinha de volta.

HELENA — Ué, hoje não é dia de jogo? O que é que ele está fazendo no rádio?

JORGE — Desliga isto. (*Desligam.*)

JULIANA — E agora, gente?

PAULO — Deixa eles sofrerem um pouco.

JOANA — Minha mãe, garanto que ainda nem reparou. Está ocupada demais com o novo namorado.

MARIANA — Os meus vão ter que ver comigo. Me prendem tanto em casa que não vou a uma festa!

JULIANA — A minha mãe vai largar meu pai, não é? Pois então vou largar ele também.

MARIA LÚCIA — Tô com fome.

HELENA — Vamos comer.

(Aparece um aluno com uma tabuleta ou o alto-falante anuncia: três dias depois, todos estão caídos pelos cantos meio desgredados.)

MARIA LÚCIA — Tô com fome.

RENATA — Eu também.

HELENA — Pára de ter fome, Maria Lúcia.

GABÍ — Quero ir para casa!

RENATA — Quero minha mãe.

HELENA — Covardes!

JORGE — É preciso agüentar mais um pouco.

MARIANA — E você vai arrumar mais comida, vai?

JORGE — Claro que vou.

MARIANA — Com que dinheiro?

HELENA — Acabou tudo. Também vocês comem demais.

JULIANA — E você, não?

GABÍ — Não quero mais fugir não. Quero meu pai!

JOANA — Estou me sentindo mal. Tô com dor de barriga.

PAULO — Essa casa é uma droga. Não sei quem teve essa idéia!

JOANA — Quero voltar para a minha casa. Quero meu pai, quero minha mãe.

HELENA — Mas sua mãe não é uma chata?

JOANA — É chata sim, mas eu quero ela!

GABÍ — Estou toda torta. Não agüento mais dormir neste chão. Quero minha cama.

MARIA LÚCIA — Tô com fome.

JOANA — Droga! Droga! Droga!

JORGE — Então vamos telefonar para nossos pais e fazer as reivindicações.

JULIANA — Não quero reivindicar nada, quero minha mãe!

HELENA — Vou ligar o rádio.
(Toca alguma música da moda.)

JORGE — Vamos dançar. *(Dois tentam dançar.)*

MARIANA — Dançar coisa nenhuma! Quero minha mãe.

(Todos gritam em cima da música.)

TODOS — Quero minha mãe!!
Quero meu pai! Quero minha casa!

— F I M —

Aldomar, Conrado — *O Vôo dos Pássaros Selvagens*, nº 98.
 Araújo, Alcione — *A Caravana da Ilusão*, nº 100/1.
 Beckett, S. — *A catástrofe*, nº 102; *Coisas e Loisas*, nº 115; *Todos os que Caem*, nº 121.
 Bethencourt, João — *Planejamento Familiar — A Solução Brasileira*, nº 109.
 Bradford, B. — *Ensaio*, nº 126.
 Brecht, Bertolt — *A Expulsão do Demônio* nº 109; *A Mulher Judia*, nº 119.
 Buzzati D. — *Sketches*, nº 122.
 Caragiale, I. L. — *Uma Carta Perdida*, nº 87.
 Chekov, A. — *Sobre os Males do Fumo*, nº 128.
 Cocteau, J. — *A Voz Humana e o Mentiroso*, nº 126.
 Collier, J. — *Poção*, nº 114.
 Coutinho, Paulo Cesar — *A Lira dos Vinte Anos*, nº 103.
 Dostoiévski — *O Grande Inquisidor*, nº 114.
 Durrenmat, F. — *Diálogo Noturno de um Homem Vil*, nº 97.
 Fonseca, R. — *H. M. S. Cormorant em Paranaguá*, nº 128.
 Ghelderode — *Os Velhos*, nº 98.
 Gibson W. — *Dois na Gangorra*, nº 123.
 Gogol — *O Matrimônio*, nº 112.
 Guerdon, D. — *A Lavanderia*, nº 110/111.
 Homero — *A Odisséia*, nº 116.
 Inge, W. — *Tarde Chuvosa*, nº 117.
 Kafka, F. — *O Guarda do Túmulo*, nº 97.
 Kaiser, G. — *Proscrição do Guerreiro*, nº 97.
 Kartun, M. — *A Casa dos Velhos*, nº 114.
 Linhares, Ricardo — *O Dia em que John Lennon Morreu*, nº 102.
 Lorde, A — *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume*, nº 112.
 Maeterlinck M. — *Interior*, nº 119.
 Marivaux — *O Jogo do Amor e do Aca-so*, nº 127.
 Marx, Groucho — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113; *Lição de Etiqueta*, nº 116.
 Molière — *Médico à Força*, nº 108.
 Musset A. de — *Fantasio*, nº 104.
 Navarro, Antonio R. — *O Ser Sepulto*, nº 114.

Nunes, Anamaria — *Geração Trianon*, nº 117.
 O'Casey, S. — *Uma Libra em Dinheiro Vivo*, nº 124.
 Oliveira, Domingos — *O Triunfo da Razão*, nº 99; *Era uma vez nos anos 50*, nº 105.
 Patrick, Robert — *Renda de Amor*, nº 113.
 Pinter, H. — *Seleção de Sketches*, nº 120.
 Plauto — *Os Menecmos*, nº 111.
 Renard, J. — *Pega-Fogo*, nº 109.
 Santiago, Thiago — *O Auto do Rei*, nº 106.
 Sayão, W. — *Uma Casa Brasileira com Certeza*, nº 129.
 Shakespeare, W. — *Macbeth*, nº 115.
 Tardieu Jean — *Uma Peça por Outra*, nº 118.
 Valentim, Karl — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113; *O Pé da Árvore de Natal*, nº 118.
 Vian, B. — *Cinemassacre e Olhar Cruzado*, nº 130.
 Vicente, J. — *Hoje é Dia de Rock*, nº 119.
 Wagner, Felipe — *Eternamente Nunca*, nº 106.
 Williams, Tennessee — *Algo que não é Falado*, nº 99; *Essa Propriedade Está Condenada*, nº 104.
 Wilde, Oscar — *Salomé*, nº 103.
 Wilder, T. — *Infância*, nº 121.
 Wojtyla, K. — *A Loja do Ourives*, nº 125.

ERRATA

No número anterior (C. T. 130), a tradução da peça *Olhar Cruzado* coube a Guel Arraes. No primeiro artigo, escrito por Maria Clara Machado, no 4º parágrafo, onde se lê “não merecem ser publicadas”, leia-se “não mereceram ser publicadas”; neste mesmo artigo, na 1ª linha do último parágrafo, o correto é “Triste não contarmos mais com os críticos”. Ainda neste parágrafo, o nome correto da peça é *Tio Vania*.

ATIVIDADES D'O TABLADO:

ÍNDICE

CURSOS DE IMPROVISACÃO:

aracy m. mourthé
 bia junqueira
 bernardo jablonski
 cico caseira
 dina moscovici
 fernando bechy
 guida vianna
 joão brandão
 maria clara machado
 maria clara mourthé
 maria vorhees
 milton dobbin
 ricardo kosovski
 thais balloni
 toninho lopes
 andreia fernandes
 flávio lanzarini

— Pobre Comédia — <i>Ronald Fucs</i>	1
— Tolstói e Shakespeare — <i>George Orwell</i>	3
— Como Ler Uma Peça II — <i>H. C. Hef- fner</i>	6
— O Tao do Corpo — <i>Maria Pia</i>	14
— A Evolução Estética da Iluminação: Uma Introdução I — <i>Hamilton F. Sa- raiva</i>	19
— Índice de Artigos Publicados	25
— Texto para Estudo: <i>Arvore</i> — <i>Millor Fernandes</i>	29
— A Claudinha Está Lá Fora — <i>Bernardo Jablonski</i>	30
— Sketches (para Jovens) — <i>Maria Clara Machado</i>	36

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO mediante pagamento com cheque, em nome de Eddy Rezende Nunes — O TABLADO, pagável no Rio de Janeiro. Em caso de vale postal, o mesmo deverá ser remetido à agência dos correios do Jardim Botânico - RJ, sempre em nome de Eddy Cintra de Rezende Nunes. Números atrasados podem ser adquiridos da mesma forma, pelo preço atual.

PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

assinatura (2 n.ºs) Cr\$ 16.000,00

Composto e impresso pela

GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.