

153

cadernos de teatro

Censura: da Grécia Antiga ao século XX

Textos: dois modelos de análise

Peter Brook: artigo inédito no Brasil

Richard Foreman: entrevista e peça

CADERNOS DE TEATRO Nº 153

abril, maio e junho de 1998

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

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável – JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor-executivo – MARIA CLARA MACHADO

Diretor-tesoureiro – EDDY REZENDE NUNES

Conselho Executivo – BERNARDO JABLONSKI

GUIDA VIANNA

RICARDO KOSOVSKI

DINA MOSCOVICI

LIONEL FISCHER

Revisor – MÔNICA MAGNANI MONTE

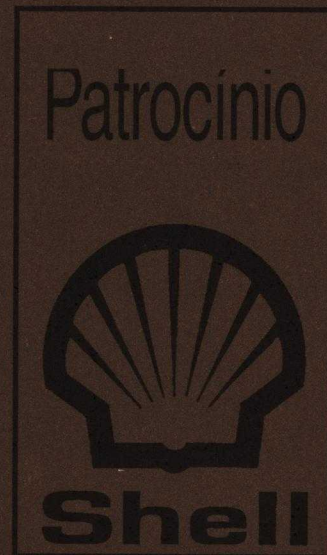
Secretárias – SILVIA FUCS E VANIA V. BORGES

Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795

Rio de Janeiro – 22.470-040 – 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*



Uma noite inesquecível

Abril foi um mês particularmente feliz para o Tablado. E essa felicidade veio na forma de uma importante premiação e uma homenagem que jamais será esquecida por aqueles que a testemunharam.

Na noite de 14 de abril, tendo como cenário o deslumbrante Pão de Açúcar, uma multidão participava da festa de entrega do 10º Prêmio Coca-Cola de Teatro Jovem, referente à temporada de 97. E entre aplausos, assovios, muitos risos e furtivas lágrimas, a cerimônia transcorria animadíssima, capitaneada pelo hilariante ator e diretor Jorge Fernando.

Num dado momento, o apresentador anunciou que a empresa patrocinadora resolvera homenagear os dois intérpretes ganhadores do 1º Prêmio Coca-Cola de Teatro Jovem. Foram, então, chamados ao palco, Cláudia Jimenez – que mandou uma representante – e nosso editor dos Cadernos de Teatro, Bernardo Jablonski, que levou a primeira estatueta de Melhor Ator por seu desempenho em *Infância*. Recebido com extremo carinho pela platéia, Bernardo pronunciou algumas poucas e – como de hábito – espirituosas palavras, e quando se preparava para se apossar do troféu, Jorge Fernando anunciou que a entrega seria feita por Maria Clara Machado.

Aí, amigo leitor, o gracioso morro só não implodiu por milagre, já que feito de açúcar. Ao subir ao palco, com seu jeitinho de menina assustada, Maria Clara recebeu uma ovação que causaria estertores de inveja em divas operísticas da

dimensão de uma Callas ou de uma Tebaldi. Sim, foram tão entusiásticos, calorosos e prolongados os aplausos, assim como incontáveis os carinhosos adjetivos *arremessados* ao palco, que a impressão que se tinha era de que a genial autora e diretora abocanhara todos os prêmios disponíveis!

Dois dias depois, no auditório do Palácio Capanema, Bernardo Jablonski era novamente chamado ao palco. Representando o Tablado, ele recebeu o Troféu Mambembe de 97 (Teatro Adulto) na Categoria Especial, pelos 150 números publicados da revista CADERNOS DE TEATRO. Mais uma vez, merecimento total, que nos estimula, a todos nós – os que fazemos a revista e vocês que a lêem – a continuarmos juntos, sempre buscando atingir o principal objetivo dos Cadernos: oferecer uma leitura abrangente, agradável e instrutiva para todos aqueles que se interessam pelo universo mágico do Teatro.

Um ótimo nº 153 para todos nós!!!

Lionel Fischer

Índice

Textos: modelos de análise	3
Iluminação	6
Censura	12
Texto para estudo	24
Entrevista: Richard Foreman	25
Minha cabeça era uma marreta	30
Peter Brook: palestra	41
Textos à disposição	47

TEXTOS: MODELOS DE ANÁLISE

Artigo extraído do livro *Dramaturgia – A Construção do Personagem*, de autoria de Renata Pallotini (Ed. Ática, SP, 1989).

Qualquer tentativa de aproximação que se deva fazer, quer a nível de texto, quer a nível de espetáculo, do fenómeno teatral, sejam os estudiosos simples alunos, sejam profissionais ou velhos amantes da cena, ganhará se se tiver, como ponto de apoio – e sem o carácter de obrigatoriedade, é claro –, um modelo de análise.

Esse modelo pode ser mais ou menos complexo, mais ou menos exaustivo e, também, pode ser referido apenas ao texto, apenas ao espetáculo, ou a ambos. Igualmente, é claro, os modelos variam segundo a perspectiva de seu criador, conforme os seus critérios de prioridade. Alguns privilegiam o ângulo literário, outros o sociológico, outros ainda quase que só levam em conta os aspectos propriamente cênicos da obra. Há modelos que são larguíssimos e examinam detalhes tão insignificantes da obra que quase nos obrigam a indagar sobre a vida privada dos autores!

Com o intuito de colaborar para a simplificação do caminho do estudante da obra teatral, seja ele de que nível for, vão aqui dois modelos de análise de texto. Note-se, mais uma vez, que nenhum desses modelos é o verdadeiro, que variam segundo algumas perspectivas tomadas e que podem ser adaptados conforme as necessidades e circunstâncias.

1º Modelo

- 1 - Notícia sobre o autor da peça e sua obra.
- 2 - Definição do universo da peça: lugar e época em que se passa a ação, tempo de duração, número de personagens. Estilo, gênero, características principais.
- 3 - Ação principal. Idéia central. Unidade de ação; entrelaçamento das ações. Estrutura.
- 4 - Personagens: os principais. Sua importância, objetivos, vontade, consciência, grau de liberdade, determinações.
- 5 - Obstáculos enfrentados pelos personagens. Conflitos. Conflito principal. Conflitos internos dos principais personagens.
- 6 - Modos de caracterização dos personagens e sua eficácia.
- 7 - Situações dramáticas: definição e justificativa. Simbologia de E. Souriau.
- 8 - Adequação dos meios empregados pelo autor ao fim proposto. Tema da peça. Eficiência da comunicação.

Este modelo é simples, pouco extenso, propicia um trabalho leve, mas razoavelmente abrangente. Começa por situar o autor e sua época, além de dar notícia do restante de sua obra. No segundo item, o *tempo de duração* pode ser entendido como *tempo de duração da fábula*, dos acontecimentos da obra, e não do espetáculo propriamente dito. O estilo e o gênero da peça, conquanto sejam às vezes de difícil definição, trazem uma informação útil. Caberão aí determinações tais como: comédia, tragédia, drama, musical etc; e, ainda, obra de teatro dramático ou aristotélico, teatro épico, teatro do absurdo, drama lírico etc.

A questão de definição de funções e situações dramáticas caberá apenas quando se tiver interesse pela teoria e pela simbologia de Souriau e de seus antecessores e seguidores.

No entanto, sempre que esse conhecimento existir, o exame é útil e proveitoso para melhor conhecimento do universo da obra.

Há, finalmente, um último item, uma certa junção de elementos objetivos e subjetivos: pede-se ali a especificação do *tema* da peça. O *tema* da peça *Romeu e Julieta*, por exemplo, é o amor, o de *Otelo* é o ciúme, o de *O Pagador de Promessas* é o sincretismo religioso. Trata-se de determinar, com pouquíssimas palavras, sobre *o que*, afinal, trata a peça.

No entanto, neste último item, pede-se também um ajuizamento da adequação dos meios ao fim querido pelo autor e, ainda, da eficiência da comunicação. É difícil dar esse juízo de forma exata, taxativa. Tudo, aí, dependerá do grau de empatia existente entre o leitor e o texto; embora se possam estudar com certa profundidade os elementos usados na feitura da obra, a adequação final, o resultado positivo ou negativo ficará, em grande parte, a critério subjetivo de quem analisa.

Pode-se montar um segundo modelo, maior, mais abrangente, para uso de pessoas que queiram aprofundar mais o assunto:

2º Modelo

1 - Fazer uma sinopse da peça: resumir os acontecimentos principais, tendo em vista a linha de ação dramática.

2 - Dar uma notícia sobre o autor, sua época, o restante de sua obra.

3 - Descrever o universo da peça; dizer o que a peça é:

- a) colocando-a no tempo e no espaço; indicando época e lugar em que tenha sido escrita, época e lugar em que se passe a ação;

- b) identificando o gênero a que pertence e o seu estilo: drama, comédia, tragédia; teatro dramático, épico, absurdo, musical etc.;

- c) destacando o seu tema e idéia central; o primeiro sempre mais amplo que o segundo elemento;

- d) indicando personagens principais, explicando sua importância e o significado de suas ações.

4 - Estudar mais detidamente os personagens:

- a) explicando a forma como são caracterizados;

- b) ajuizando sobre a qualidade dessa caracterização;

- c) indicando o grau de atividade e necessidade dos personagens em relação ao texto;

- d) indicando o grau de liberdade ou determinação dos caracteres (personagem-sujeito ou personagem-objeto);

- e) verificando se a maneira de construção dos personagens está de acordo com o gênero e estilo da peça.

5 - Estudar os conflitos:

- a) identificando o conflito principal;

- b) indicando os demais conflitos;

- c) verificando a sua evolução, com variação quantitativa e qualitativa;

- d) indicando as vontades e objetivos dos principais personagens e os obstáculos que encontram;

- e) apontando os principais conflitos internos;

- f) verificando se estão todos unificados (se se referem todos a uma idéia e a uma ação central);

- g) verificando se existe uma contradição social, segundo a terminologia brechtiana, e dentro do espírito da peça.

6 - Estudar a ação dramática:

- a) identificar a linha de ação principal;

- b) identificar as ações secundárias;

- c) verificar se existe unidade de ação;
- d) verificar se, por opção do autor e estilo da obra, esta se caracteriza pelo imobilismo, pela predominância do narrativo ou por descontinuidade de ações, e por quê.

7 - Identificar, quando houver interesse, as funções dramáticas e seu relacionamento com os personagens, segundo a teoria de E. Souriau:

- a) indicando essas funções e os seus portadores;
- b) designando-as pelos seus símbolos;
- c) definindo as principais situações dramáticas, a partir das funções dramáticas.

8 - Analisar o conjunto, verificando se todos os elementos estão bem harmonizados, os problemas resolvidos e se o resultado é ou não satisfatório.

Começa-se a usar o modelo fazendo uma síntese da peça, o mais claramente possível; essas sínteses são sempre muito difíceis de fazer, mas, quando bem realizadas, ajudam enormemente nos demais passos da análise e, também, na apresentação que se faz, do assunto, a outras pessoas interessadas. A notícia histórica sobre o autor é também, embora possa parecer supérflua, fundamental. Quando se começa a descrever o *universo* da peça, já estamos entrando na sua conceituação, na sua colocação dentro de um estilo, uma época, uma escola teatral, quer para identificá-la a essa escola, quer para contrapô-la. Procura-se dar toda informação a respeito de tempo e espaço, seja o local e tempo em que foi escrita, seja aquele no qual se passa a ação. Não há novidade na questão referente ao tema, mas sim à idéia central. Esta é, naturalmente, ligada ao tema, mas é, mais propriamente, a *mensagem*, o *recado* do autor. Shakespeare escreveu *Romeu*

e *Julietta* para falar sobre o amor, provavelmente, mas, também provavelmente, sua idéia central seria: o ódio entre os velhos pode sacrificar o amor dos jovens. Ou, em *Otelo*, quereria escrever um drama sobre o ciúme, e sua idéia central seria uma frase que tem atravessado os tempos: o homem sempre mata aquilo que mais ama.

No item referente aos personagens não há grandes novidades. Interessante será, no entanto, ajuizar sobre a coerência entre a linha de criação do personagem e o estilo da peça em estudo: naturalmente, um drama realista psicológico pede muito maior aprofundamento no estudo das características *íntimas* do que, por exemplo, uma peça de teatro épico-didático. No item referente aos conflitos, toca-se pela primeira vez na questão da *contradição* marxista; será conveniente verificar se a obra se adequa a esse espírito e se, neste caso, existe a indicação da *contradição*, e qual é.

Novamente não existirão intenções novas na questão da ação dramática, a não ser o fato de que se procura abrir espaço às peças que se caracterizam pelo *estatismo*, pela imobilidade, pelo uso de recursos líricos: peças que são quase-poemas ou quase-narrativas ditas por atores em cena, e que se mantêm e têm validade devido ao seu caráter literário e, digamos, *encantatório*. Igualmente se abre espaço para as peças ditas de vanguarda ou de absurdo (ou que outro nome se queira dar às assemelhadas), as quais não brilham pela coerência dos rumos da ação, mas sim por outras razões (quando brilham...).

A referência a Souriau e sua notação valerá quando houver interesse específico pela obra e trabalho do tratadista francês; nesses casos, a indicação será útil e proveitosa sem dúvida. Por fim, pede-se novamente um ajuizamento que não pode deixar de ser algo subjetivo: saber se a peça *redundou*, é ou não satisfatória, e embora se faça esse pedido com apoio no modelo e referindo-se a ele, conterà uma certa dose de gosto pessoal e critério subjetivo.

ILUMINAÇÃO

ALGUNS TEÓRICOS E SUAS IDÉIAS

Este artigo encerra o brilhante e alentado estudo de Hamilton F. Saraiva, em grande parte publicado nos Cadernos de Teatro.

CRAIG, Eward Gordon (1872-1966). Inglês.

Gravador, desenhista, encenador e teórico, também simbolista como Appia, do qual acompanhou a evolução cenográfica, elaborando a teoria do ator como uma supermarionete. Considerava o ator e mesmo o autor como responsáveis pela decadência do teatro. Mas Craig, nos artigos publicados na revista *The Mask*, fundada por ele em Florença em 1908, assim como na sua obra *The Theatre Advancing* (1920) e, sobretudo, no prefácio da edição de 1942 de *Da Arte do Teatro*, encarava um terceiro momento, no qual pretendia resolver as incoerências ou contradições anteriores. Na última edição da sua obra básica (1943), ele afirma nunca ter querido tirar ao teatro o que quer que seja, salvo o não-dramático e acrescenta esta preciosidade: “A supermarionete é o comediante com fogo a mais e egoísmo a menos”.¹

Craig dizia que “a obra teatral deve ser concebida e realizada pelo encenador. A interpretação do ator não constitui uma obra de arte, é erradamente que se dá ao ator o nome de artista”. Ele foi o criador da moderna cenografia (ou pelo menos um dos primeiros), que deve ser o jogo de formas e volumes, animados pelas sombras e luzes, buscando contrastes para evidenciar esses volumes e formas com a luz viva, já

que a luz existente nas pinturas é uma luz falsa, irreal e sem plasticidade. Tal como Appia, seu êmulo e mestre, Craig teve de esperar algum tempo para que os recursos da tecnologia viessem em ajuda às suas teorias.

Trabalhando com biombos e linhas, ele gostava muito de ter um assunto central para a cenografia e desenvolvia em cena o monocromatismo para cenários, figurinos e iluminação. Craig fazia experiências de cenografia e iluminação em pequenas maquetes moduláveis. Confessava que, ao entrar em contato com cenografias projetadas em Copenhague, tinha ficado abismado com esse recurso (das maquetes). E embora já tivesse feito pesquisas com projeções em seus módulos, ele ainda não as havia levado ao palco.

Craig afirmava que iluminar a cena não era só competência do chefe eletricitista. A este competia o mecanismo da iluminação, mas a sua regulagem e emprego eram atributos do encenador. A iluminação não deveria ficar ao cuidado de qualquer pessoa que não estivesse ligada à importância da harmonia da peça. Dizia Craig, também, que “o meu encenador nunca procurou reproduzir os jogos de luz da natureza. Nunca procurou reproduzir a natureza mas sugerir alguns dos seus fenômenos”. Ele achava que era uma pretensão do encenador tomar ares onipotentes, fazendo o que faz a natureza. Para esse teórico, o iluminador deveria respeitar o conjunto harmonioso formado pelos cenários, as personagens, o ritmo do texto e o sentido da peça.

Sobre o uso da ribalta, dizia Craig que “o melhor é fazer desaparecer a ribalta o mais depressa possível de todos os teatros e não se falar mais nisso”. Ele considerava a ribalta uma coisa tão bizarra que até as crianças se surpreendiam com aquela fila absurda de lâmpadas no chão. Com respeito a certas opiniões de que a face dos atores ficaria escura se não houvesse a ribalta, Craig sugeria a iluminação vinda de cima e ironizava os pretensos “bons atores” que faziam essa queixa:

1 GORDON CRAIG, *Da Arte do Teatro*, Lisboa, Acádia, s.d., p. 34.

“Se tivesse sido Henry Irving ou Eleonora Duse a fazer a observação, ela teria um certo valor”.

Mas as queixas da falta de luz no rosto, pela supressão da ribalta, quase sempre vinham de nomes inexpressivos, para os quais Craig respondia: “Seria uma bênção suprimir-se não apenas a ribalta, mas toda a iluminação de cena”.

Apesar de não concordar com a reprodução da natureza na iluminação, Craig fazia elogios à perfeição técnica do Teatro de Arte de Moscou, citando a bem feita luz de luar, em cena, por Stanislavski, embora não advogasse a causa do teatro do mestre russo.

COPEAU, Jacques (1879-1949). Francês.

Seguindo a idéia simbolista, Copeau é totalmente contra o decorativismo da pesada arqueologia dos naturalistas, pedindo o despojamento do palco para eliminar o superficial, o epidérmico. Em 1913, funda o Vieux Colombier, um teatro com espaços renovados, com idéias semelhantes a Appia e Craig, utilizando-se da luz vinda da parte superior e da platéia, eliminando a linha da ribalta. Contou com a colaboração de Louis Jouvet (1891-1954), que também tinha idéias semelhantes. Jouvet dava grande valor ao texto, considerando que, pelo prestígio da linguagem e da escrita de uma obra, o teatro alcançaria sua mais alta eficiência.

Copeau considerava que a luz animava a forma, dando-lhe vida. Antecipou o uso do moderno projetor e coloriu a luz com projeções cromáticas.

GROTOWSKI, Jerzy (1933). Polonês.

Na década de 60, uma nova teoria, surgida em Wroclaw, na Polônia, afirmava que o ator era seu próprio personagem e que ele deveria executar diante do espectador, mas não *para* o espectador, o ato de desvendamento. O ator deveria ser um

verdadeiro dançarino, uma supermarionete (lembra Craig, não?). Em busca de um teatro “pobre”, Grotowski considerava que as luzes, o som e outros complementos deveriam ser operados pelo próprio ator e só se justificariam se ele (o ator) necessitasse deles.² A iluminação deveria servir apenas para que fosse possível ver-se o que se passava durante aquele ato desvendatório.

O seu Teatro Laboratório de Wroclaw encerrou as suas atividades na década de 80, deixando múltiplos seguidores pelo mundo afora. Aqui mesmo, no Brasil, tivemos algumas experiências desenvolvidas por Celso Nunes, sendo uma delas intitulada *O Albergue*, num local já demolido, onde funcionava um núcleo amador (O Casarão).

MEYERHOLD, Vsevolod (1874-1942). Russo.

Meyerhold não queria a exclusão do texto, mas desejava articulá-lo de maneira diferente dos naturalistas. Assim, a palavra não mais dominaria o espaço cênico. Em sua batalha contra o Naturalismo, embora tivesse sido discípulo de Dantchenko e Stanislavski, aboliu a cortina de frente e os bastidores, usando estruturas geométricas (cubos, escadas, arcos e discos giratórios). Utilizou pela primeira vez a luz em lugar do cenário e fez as primeiras experiências do Surrealismo, em 1910.

Meyerhold desenvolveu também a biomecânica, uma técnica que se opõe ao método introspectivo do ator. Na biomecânica, o ator executa instantaneamente a tarefa que lhe é imposta pelo autor e pelo diretor.

2 COM ESTA idéia de o próprio ator operar sua luzes, tivemos em 1987 o espetáculo *Hamlet Machine*, de Heiner Müller, com Marilena Ansaldi, sob a direção de Marcio Aurelio, em São Paulo. A atriz-dançarina manjava com mestria vários spots fixados em pedestais com rodinhas, que se deslocavam pelo palco. O som também era operado pela atriz.

MEINNINGEN, Duque Georg II de Saxe (1826-1914). Alemão.

Criou o teatro de equipe, acabando com a “vedete” (a primazia de um ator ou de uma atriz) e dando ao diretor o seu valor, sendo, portanto, precursor da fase do encenador. Foi o iniciador do Naturalismo, antes de Antoine e Stanislavski. Correu a Europa em 1874 (menos a França). Buscava a exatidão histórica do teatro, no encontro arqueológico da cenografia e figurinos. Seus ensaios eram considerados exaustivos pelos artistas, não acostumados com a repetição e correções constantes. Usava, nos ensaios, a iluminação que seria utilizada na representação definitiva, o que era outra novidade para a época.

BROOK, Peter (1925). Inglês.

Criador do Teatro Rústico, em substituição ao termo já gasto Teatro Popular: um teatro feito em carroças, vagões e outros lugares, bem perto do povo, com a utilização da iluminação improvisada ou quase sempre com o uso da luz natural. Peter Brook, na análise do Teatro Rústico, propõe total desinteresse pelo estilo, deixando mesmo de se importar com figurinos anacrônicos e outras discrepâncias, como ele cita em seu livro *O Teatro e seu Espaço*.

No teatro Bouffes-du Nord (França), em 74, para a peça *Timon de Atenas*, de Shakespeare, Brook faz de uma sala dourada do princípio do século – um espaço escancarado e em ruínas – o local de seus espetáculos. Ele eliminou a ribalta, praticamente destruiu o palco, deixando o porão e o piso à mostra, invadiu a platéia, colocando o público sentado no chão em semi-círculo, iluminando a sala e a cena como se fazia há 300 anos. Dessa forma, eliminou o ilusionismo,

embora usasse, em alguns momentos, uma forte luz de impacto emocional, vinda do poço do porão, criando silhuetas dramáticas.

PISCATOR, Erwin (1893-1966). Alemão.

Para Piscator, o teatro era um parlamento e o público uma associação legisladora. Embora não fugisse ao aplauso, queria que houvesse discussão e participação da platéia. Pretendia acentuar ao máximo o estilo épico de representação e o caráter educativo do teatro. Mas Piscator não queria empobrecer a sala de espetáculos e utilizava com riqueza a maquinária disponível, criando ainda novos elementos técnicos. Apesar disso, ele esclarece em seu livro *Teatro Político*: “Para mim a técnica nunca foi um objetivo em si mesma. Os meios que eu tinha empregado e ainda estava prestes a empregar não deveriam servir ao enriquecimento técnico do aparelhamento cênico e sim à elevação do cênico ao histórico”.

Piscator usava esteiras rolantes, palcos giratórios e grandes cenografias construtivistas, em ferro fundido, que levavam muitas horas para serem montadas e desmontadas. Não havia em Piscator uma posição rígida, como a de Brecht, com relação ao perigo de uma iluminação elaborada levar ao ilusionismo. Ele usou cores e efeitos variados para enriquecer a cena e trabalhou com focos para ressaltar a plasticidade de sua cenografia de ferros entrecruzados.

PITOËFF, Georges (1884-1939). Francês.

Pitoëff desejava a simplicidade dos meios, o despojamento dos recursos da iluminação, os acessórios sugestivos ou simbólicos e, sobretudo, a ênfase do ator. Tudo isso deveria abrir ao espectador a porta secreta da faceta oculta da obra. Pitoëff era participante do grupo francês denominado Cartel,

do qual fizeram parte Dullin, Jouvet, Baty e Vilar, baseado nos ensinamentos de Copeau, que desejava o palco desatracado da cenografia pesada, usando-se volumes, cores e luzes que desenhassem esses volumes.

PLANCHON, Roger (1931). Francês.

Foi muito influenciado por Vilar e logo tentou realizar uma síntese entre o pensamento de Brecht e a cultura francesa. Planchon se esforçou em popularizar o teatro, levando-o ao entendimento do grande público. Tal como Piscator, ele não temeu usar os vários recursos cênicos da técnica elaborada, entre eles a iluminação e as máquinas de cena. Planchon não acreditava que um espetáculo pictoricamente rico pudesse criar um prejudicial ilusionismo, desde que se tratasse de encenação com ingredientes de clareza, sob a ótica política. Uma de suas montagens mais famosas foi *Jorge Dandin*, de Molière, para a qual foi dado um tratamento especial com respeito ao relacionamento entre os nobres e os criados, enfatizando os prejuízos resultantes do choque entre classes sociais.

REINHARDT, Max (1873-1943). Alemão.

Haveria muito o que dizer sobre Reinhardt, mas me prenderei apenas aos fatos ligados diretamente à técnica. Ele utilizava o ciclorama para dar profundidade ao espaço cênico, com o auxílio da iluminação. Também aplicava grande luminosidade em alguns setores da cena, deixando outros em profunda escuridão (recurso típico do Expressionismo). Fez uso do cromatismo emocional, harmonizando-o com o restante dos fatores espetaculares, numa tendência monumentalista. Unia a cor, a linha, a luz, o som e o ritmo num só conjunto.

Dessa forma, conjugava as idéias de Craig e Appia, transitando com grande facilidade pelo Construtivismo.

Extraí este trecho de uma manifestação de Copeau a Reinhardt, feita no Teatro Pigalle, em Paris, no dia 18 de novembro de 1933:

“Seu talento sabe submeter-se a todos os estilos, o mesmo que abrir-se a todas as curiosidades. Você tem realizado, à sua maneira, e tem feito reviver, segundo as aspirações de seu temperamento, o que haviam discernido os grandes iniciadores com que se honra o teatro contemporâneo: Adolphe Appia e Gordon Craig. Você abriu mais espaço e arejou a vida dramática, uma luz mais generosa e cores mais brilhantes, proporções mais heróicas, um movimento mais popular”.³

STANISLAVSKI, Constantin (1863-1938). Russo.

Fez um trabalho de criação dramática apoiado no realismo psicológico, que consiste no estudo introspectivo do ator. Usava com muito apuro a iluminação, a sonoplastia, a cenografia e os figurinos, em verossimilhança com a vida real, como era a prática dos naturalistas. O rigor com que Stanislavski planejava os recursos cênicos era um ato de amor que beirava a obsessão do mimetismo ou da criação da ilusão, de estar acontecendo o fato ali e no mesmo instante.

Mas Stanislavski fez também pesquisas independentes com luzes cromáticas, que mais tarde Jouvet pôs em prática na França, dentro da estética simbolista. Juntamente com Dantchenko, dirigiu o Teatro de Arte de Moscou, de onde saiu o discípulo Meyerhold para desenvolver um teatro contra o Naturalismo.

3 JACQUES COPEAU e outros, *Investigaciones Sobre El Espacio Escênico*, Madrid, Alberto Corazón Ed., 1970, p. 33.

TAÍROV, Alecksander (1895-1950). Russo.

Foi um dos principais renovadores do teatro russo no século XX. Trabalhou como ator na trupe de Vera Komisarjevsk, sob a direção de Meyerhold. Teve o cargo de diretor no Teatro de Câmara, fundado em 1914. Em 1921, é lançado o seu livro *Notas de um Diretor*, com a sua teorização do fazer teatral.

Na sua estética (do teatro sintético), Taírov recomendou “o abandono da maquete servil do cenógrafo naturalista e o esboço bidimensional dos cenários pintados do teatro da convenção estilizada”, assentando nas tábuas do palco, através da pesquisa sobre composição com corpos sólidos na neo-maquete, a construção cenográfica da montagem. Isto porque a arte do desempenho só se concretizava através do corpo do comediante, em três dimensões. Taírov aprova o Construtivismo da neo-maquete para o artista escapar da superfície plana do palco. Aí “as técnicas de iluminação, além de outras, resolvem o caso, se forem liberados os gênios que se escondem nas ampolas elétricas, hermeticamente fechadas”. Como Appia, desejava uma unidade harmônica entre o corpo do ator, na sua tridimensionalidade, com o espaço e o jogo cênico.

VILAR, Jean (1916-1971). Francês.

Vilar dizia que o criador, no teatro, era o autor e que “as virtudes dramáticas e filosóficas de sua obra são de tal ordem que não nos concedem nenhuma possibilidade de criação”. Este trecho, extraído de seu livro *Da Tradição Teatral*, é contraditado mais tarde, em 1946, pelo próprio Vilar, quando ele afirma que “os verdadeiros criadores, nos últimos 30 anos, não são os autores, mas os encenadores”.

Vilar rompeu definitivamente com o palco italiano em 1947, em Avignon, montando um teatro num espaço aberto, que se denomina Pátio dos Papas, onde se representava contra um alto paredão e as luzes foram suspensas em torres. Vilar foi herdeiro de Copeau e discípulo de Dullin. Além dos cuidados com os figurinos coloridos, do uso da música como elemento de coesão do espetáculo, tinha referências marcantes para o emprego da luz com cores. É notável, a esse respeito, a diferença entre a sua concepção para *Mãe Coragem*, de Brecht, marcada por luzes coloridas, e a iluminação branca, crua, racional e antiilusória com que Brecht “descarnava” a sua obra. A luz de Vilar, por outro lado, em sua conjugação claro-escuro, mostra-se semelhante à estética expressionista.

WILSON, Robert (1941). Americano.

Robert Wilson (Bob Wilson) esteve no Brasil em 74, apresentando o seu trabalho no Teatro Municipal, em São Paulo, provocando desde surpresa e extasiamento até a aversão e descrédito. O que nos interessa é que, na estética de Bob Wilson, há uma predominância do visual sobre o contexto, e a sua iluminação é muito engenhosa. Como disse Gynter Quill, crítico do jornal *The Waco New-Tribune*, em 30 de julho de 1965: “A luz não servia apenas para iluminar, mas era uma entidade em si, uma personagem independente”.⁴

Bob Wilson faz anotações muito minuciosas sobre a iluminação de suas apresentações, na forma de um roteiro

4 CITADO por L. Roberto Galizia, *Os Processos Criativos de Robert Wilson*, São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 61.

onde entram a ações a serem executadas no espetáculo. A esse respeito, precedem muitos ensaios e laboratórios. Existem falas, nesses roteiros, além das ações especificadas, indicações de figurinos, cenográficas e, como já dissemos, muita iluminação. É assim que Bob Wilson indica o que fazer na sua peça *Eu estava sentado no meu pátio esse cara apareceu e eu pensei que estava enlouquecendo*, título quilométrico que foi abreviado para *Pátio*:

“O palco está escuro, com exceção de um ponto de luz sobre um telefone, numa pequena mesa de alumínio, do lado esquerdo, no proscênio. O telefone toca continuamente durante 10 minutos até o início da peça propriamente dita. Após 10 minutos, enquanto as luzes da platéia se apagam numa contagem de 10 segundos, a luz sobre o telefone torna-se mais forte. *Black out*. As luzes sobem em um segundo para revelar uma espécie de sala de estar e o telefone pára de tocar. O fundo representa uma parede negra com três arcadas abertas. Atrás das arcadas, uma iluminação extremamente brilhante sugere um espaço aberto. Encostada à parede negra está uma prateleira de vidro iluminada, sobre a qual foi colocado um copo de vinho, sobre o qual incide a luz de um refletor. Do lado direito do palco, mais ao fundo, está um homem vestido com uma camisa de seda branca, um roupão de seda negra, meias de seda negra e chinelos negros, recostado numa poltrona longa de alumínio. Ele ignora o que o rodeia e movimenta-se dentro de uma lógica interna, totalmente absorvido em seus pensamentos, permanecendo em silêncio durante quatro minutos. *Black out* total. Quando as luzes se acendem novamente, as arcadas foram preenchidas, em toda a sua extensão, por livros cinzentos de escritório, e uma pequena tela de cinema aparece dependurada sob o arco do proscênio”.

Estas minuciosas notas prosseguem durante a totalidade do roteiro, que não parece ser um texto teatral, mas sim uma ficha de anotações de um iluminador, de tanto se referir à iluminação.

As apresentações de Bob Wilson correram toda a Europa, Estados Unidos, Brasil e Irã. No Brasil, ele apresentou *The Life and Times of Dave Clark*, cujo título original era *The Life and Times of Joseph Stalin*, troca óbvia que ocorreu durante o período absurdo da censura militar que, em 1974, não aceitou o nome de Joseph Stalin.

* * *

A CENSURA E O TEATRO

– Uma Perspectiva Histórica –

J. R. STEPHENS

O presente ensaio, extraído do The Cambridge Guide to World Theatre (E. M. Banham), foi escrito há 10 anos e por isso algumas de suas colocações já não encontram – felizmente – respaldo na realidade. Entretanto, sua publicação se justifica à medida que possibilita uma visão abrangente de todo o processo desta funesta atividade chamada Censura. A tradução ficou a cargo de Milena Cunha de Uzeda – Curso de Tradução: Departamento de Letras, PUC-Rio.

O poder do teatro como uma arma no arsenal da propaganda tem sido reconhecido por todas as formas de autoridade, desde democracias liberais a ditaduras totalitárias. Esta crença no impacto persuasivo do palco explica a longevidade da censura teatral, algumas vezes em contraposição a outros tipos de censura. Enquanto a censura literária na Europa Ocidental foi, na maioria dos casos, abandonada (como ocorreu na Inglaterra desde 1695), a censura teatral sobreviveu em algumas democracias ocidentais do século XX. Embora frequentemente camuflada sob mantos religiosos ou morais, a censura teatral é fundamentalmente um ato político. Um teatro inofensivo é um aliado da máquina do Estado; o indisciplinado é, potencialmente, seu mais feroz crítico e inimigo.

Todo tipo de censura é, por natureza, prescritiva e autoritária. Funesta e ameaçadora em seus aspectos mais severos, irritante e ridícula em suas características mais extravagantes, a censura atual exerce um controle sobre o teatro

mundial que talvez jamais tenha exercido anteriormente. Seus agentes são figuras sombrias, kafkianas, cujas decisões raramente são sujeitas a questionamento ou apelação. A censura de palco se estende agora por grande parte das Américas Central e do Sul, da África, da Rússia e do bloco comunista¹, do Oriente Médio e de partes da Ásia. Mesmo onde a censura formal não existe mais (como na França e Grã-Bretanha) ou nunca propriamente existiu (como na América do Norte), recorrer à lei ainda é normalmente acessível a indivíduos ou grupos, cujos instintos paternalistas os levam a objetar peças específicas, alegando obscenidade e/ou afronta à moral. A censura visa controlar e restringir a liberdade intelectual e artística do dramaturgo. E pode envolver a proibição de uma publicação ou de um espetáculo.

Grécia e Roma Antiga

Talvez os primeiros verdadeiros censores foram os arcontes da antiga Atenas que julgavam, baseados em méritos puramente artísticos, os competidores dos grandes festivais dramáticos. Porém, segundo o modelo moderno, não há evidências totalmente confiáveis de censura teatral na antiguidade clássica. Entretanto, referências esparsas (como a de Cícero em *A República*) sugerem que a quantidade de sátira pessoal na comédia clássica pode eventualmente ter levado a tentativas de freiá-la, embora não de forma sistemática e nem necessariamente induzida pelo Estado. Por outro lado, a liberdade de expressão era um conceito ateniense extremamente enraizado e Aristófanes, em *Os Pássaros*, mostra que os limites, se é que existiam, eram muito amplos. Já a natureza mais contida da comédia da Roma Antiga pode ter sido o

¹ COM A queda do comunismo, este quadro evidentemente se alterou nos países do leste europeu.

resultado do aviso sinalizado pela prisão de Névius, ordenada pela família Metelli, a quem ele supostamente insultara em suas peças.

Certamente a lei romana relacionada à calúnia e à difamação (como consta na Lei das XII Tábuas) era bastante rígida e pode ter surtido efeito em dramaturgos como Plauto. Algumas formas de censura estão sugeridas pelas reclamações de Donato, as quais alegavam que na *fabula togata* (comédia nativa) era proibido mostrar mestres sendo sobrepujados pelos escravos; mas não se sabe ao certo a extensão desta proibição. Apesar de sua popularidade, o teatro era algumas vezes objeto de desconfiança, principalmente no século II a.C., quando o senado desaprovava a disseminação dos teatros. Já nos primeiros sinais de queda do Império Romano, Tertuliano (*De Spectaculis*) questiona a crescente animosidade da Igreja cristã relativa ao espectro da atividade dramática.

Europa do século XV ao XX

As raízes da censura européia moderna estão associadas ao teatro medieval, quando vigoravam forças conflitantes, tanto religiosas quanto políticas, tanto locais como nacionais. Na Inglaterra, a Igreja Católica exercia considerável controle sobre os conteúdos dos *Autos de Mistério* e parece ter sido responsável, mesmo antes da Restauração, pela remoção de peças dedicadas à Virgem Maria dos *Autos de York e Chester*. Mas foram as autoridades laicas de Chester que, em 1531, procuraram remover dos *Autos* da cidade qualquer referência ao poder do Papa. Na França, em 1402, Charles VI tentou afirmar a autoridade da corte sobre a apresentação das peças religiosas concedendo à Confrérie de la Passion o direito de encenar *mystères*, sob a condição de que seus próprios repre-

sentantes pudessem manter um olhar crítico com relação às apresentações.

Tais controles, de efeitos limitados, representavam o começo de tentativas mais agressivas de regulamentação do teatro na Europa Ocidental, ao se tornar mais laicizado. Uma preocupação acerca de elementos profanos, que adulteravam o teatro religioso, era expressa na Espanha, nas Assembléias Eclesiásticas de Aranda (1473) e Henares (1480), enquanto na França as façanhas sarcásticas de companhias de autores como Les Basochiens e Les Clercs deram a deixa para decretos contra eles próprios, em 1442 e 1448. No início do século XVI, autoridades locais ficavam cada vez mais impacientes com companhias de atores itinerantes e com seu potencial para ruptura. Em 1514, em Lille, proibiram *Farcer les Princes*; em 1522, atacaram a insolência dos atores e, em 1544, reprimiram *Des Jeux Scandaleux*.

O teatro religioso, deserddado pela Igreja e vexatório para o Estado, sofreu uma ameaça crescente durante o século XVI, principalmente na Inglaterra e na França. O Parlamento francês introduziu, em 1538, uma forma de censura preventiva que rapidamente resultou na retirada do privilégio da Confrérie de la Passion, em 1548, e em uma subsequente proibição das apresentações de todas as peças de mistério. Na Inglaterra, a regulamentação do teatro pelo governo foi um instrumento vital da política dos Tudor, motivando a reviravolta da Restauração inglesa no reinado de Henrique VIII, a reversão temporária ao catolicismo no reinado de Mary Stuart e a criação, no reinado de Elizabeth I, de uma forte nação sob a insígnia protestante.

A primeira tentativa de coibir o teatro a nível nacional pode ser detectada no ato “Para o avanço da verdadeira religião e para abolição do contrário”(1543), que proibia todas as peças propensas a desafiar a religião recém-esta-

belecida. Em 1581, Elizabeth I conseguiu estabelecer a proibição completa dos *Autos de Mistério*, seguida por uma interdição (por mais de 300 anos) de qualquer peça bíblica ou referente às Escrituras.

Segredo

O segredo para a censura eficaz era o poder centralizado. Em muitas partes da Europa Ocidental (como na Alemanha e na Itália) a situação política fragmentada impossibilitava isso. A França teve alguns êxitos através de seu Parlamento, em Paris, e a Espanha teve a sua Inquisição (embora o teatro nunca figurasse em destaque nas listas de condenação). Mas o método mais habilidoso de censura aconteceu na Inglaterra do período Elizabetano. Em 1559, autoridades locais foram instruídas a proibir peças “onde tanto questões de religião, como de decisão do Estado sobre o bem-estar comum fossem abordadas”, embora Elizabeth I reconhecesse que o controle apropriado significava uma supervisão ativa pela própria corte. Os poderes do Mestre dos Foliões, nominalmente submetido ao Lorde de Chamberlain, são mencionados pela primeira vez na patente concedida à Companhia dos Atores do Conde de Leicester, em 1574, que teve permissão de apresentar somente peças “assistidas e autorizadas” pelo Mestre.

O advento dos primeiros teatros permanentes em Londres (1576) impôs uma maior definição do Conselho dos Foliões e, em 1581, uma patente real deu ao titular, Edmund Tilney, plenos poderes “para ordenar e restaurar, autorizar e proibir, seguindo o seu próprio juízo ou aconselhado pelos seus representantes” qualquer obra considerada prejudicial aos interesses do Estado. Na época em que Shakespeare chegou a Londres, vigorava um sistema canalizador de censura. Mas decretos reais de 1598, 1603 e 1622, além do ato

de 1606, proibindo juramentos profanos, asseguraram ao Mestre do Foliões o poder de principal árbitro do teatro até meados do século XVII, interrompido somente pelo fechamento de teatros por Cromwell, de 1642 a 1660.

Cadeia

A supervisão da corte tinha efeitos positivos e negativos sobre o teatro. Enquanto ela oferecia às companhias de teatro uma proteção contra a interferência de autoridades hostis, isto também significava que as peças estavam sujeitas ao severo exame oficial antes de serem licenciadas. Até mesmo algumas das primeiras edições das peças de Shakespeare parecem ter sido afetadas, com alguns dramaturgos sendo presos por apresentar questões sediciosas – dentre eles, Ben Johson, Chapman e Martson, cujo *Eastward Ho* despertou cólera em James I, por abordar com irreverência seus cortesãos escoceses.

O poder da censura na Inglaterra do século XVII contrasta com a sua relativa fraqueza em outros lugares, mesmo na França, onde a censura era limitada. Em 1609, os comediantes do Hôtel de Bourgogne foram impedidos de encenar comédias ou farsas sem a aprovação prévia do procurador do rei. Mas em 1641, Luis XII aboliu qualquer tipo de censura. Entretanto, os autores ainda poderiam ser punidos por indecência – Molière causou tanta polêmica com *Tartufo* que Luis XIV, embora pessoalmente solidário com Molière, foi obrigado a proibir a peça. Somente após muitas modificações ela foi liberada para apresentação pública, na presença do rei, em 1669.

Vítimas

Durante o século XVIII, a censura teatral se solidificou mais fortemente na Europa Ocidental, principalmente na Grã-

Bretanha e na França, onde se implantaram medidas (com periódicas remissões, no caso da França), que se estenderiam até o final do século XX. Em 1701, Luís XVI reimplantou a censura formal, com uma ordem para que todas as novas peças fossem oficialmente examinadas antes da apresentação. O princípio foi confirmado em um outro decreto (1706), que inaugurou com sucesso o mecanismo de controle da pré-Revolução do palco, presidido por uma sucessão de censores, como Jolyot de Crébillon e seu filho, Marin, além de Suard (famoso por seus pontos de vista moderados), que moldou a prática do século XVIII. A principal vítima foi Beaumarchais (*O Barbeiro de Sevilha* e *O Casamento de Fígaro*).

O sistema de censura britânico sofreu uma drástica e abrangente reestruturação no começo do século XVIII, com a implantação de novos e extensos poderes no Ato de Licenciamento de palco introduzido por Robert Walpole, rapidamente incluído nos livros de estatuto, como resultado de difamações danosas ao governo, por Henry Field e outros. Embora inspirada na prática do Conselho dos Foliões, a nova lei estava nas mãos do Lorde de Chamberlain, que passou a ter plenos poderes para proibir “quantas vezes ele considerar pertinente” qualquer peça dramática apresentada “para fins lucrativos” em qualquer lugar da Grã-Bretanha – uma autoridade que, segundo a opinião de seu arqui-opositor, Lorde Chesterfeld, “desconhece nossas leis e é incoerente com nossa constituição”. Modificado em alguns detalhes pelo Ato de Regulamentação do Teatro, que o substituiu em 1843, o ato de Walpole forneceu todas as fundações para o controle do teatro nos 231 anos seguintes.

Aliança

Em outras partes da Europa, o teatro também vinha sofrendo uma vigilância intensa. Nenhum sistema formal de

censura existia na Rússia até o começo do século XIX, mas, assim como na Inglaterra, os czares tentaram estabelecer uma íntima aliança do teatro com a corte. Os motivos eram os mesmos, mas os métodos eram diferentes e mais limitados, já que a Rússia dependia do generoso patrocínio do Estado – do efetivo patrocínio do governo ao teatro – para assegurar que o que era apresentado fosse confeccionado de modo a atender às necessidades políticas.

Não sendo centralizada no confuso clima político da Alemanha e da Áustria, a censura era exercida de forma diferenciada em cada local. A famosa peça *The Robbers*, de Schiller, amedrontou tanto o diretor da produção de Mannheim, em 1782, que ele deliberadamente camuflou o seu espírito revolucionário ao transpor a ação para o século XVI, impedindo qualquer medida por parte das autoridades. Mesmo assim, a peça foi proibida em outras partes da Alemanha e da Áustria, só estreando em Viena em 1808.

Terror

A censura, vista com hostilidade dentro do espírito da Revolução Francesa, foi abolida por ordem da Assembléia Legislativa, em 1791, mas este período de liberdade teria pouco tempo de vida. Em 1794, a censura foi reinstaurada e, junto com ela, uma tentativa de “republicanizar o teatro”. Todos os teatros foram obrigados a retirar qualquer referência a duques, barões, marqueses ou condes, e nenhum dramaturgo estava imune, nem mesmo Molière e Racine.

Durante o verão de 1794 (no auge do Terror), observa-se uma rara demonstração de agressividade da censura francesa: dos 151 roteiros analisados, 33 foram proibidos e outros 25, severamente cortados. O medo de ser contaminado pelo espírito revolucionário francês induziu outros países a exercer

vigilância mais rígida de censura política. Na Inglaterra, sob o olhar permanente dos representantes do Lorde Chamberlain, temas revolucionários, regicídios e alusões à opressão e ao patriotismo eram excluídos de todos os roteiros teatrais.

Espionagem

Uma vigilância semelhante caracterizava o poder ascendente da censura de Habsburgo. A Ordem de Viena (1794) proibiu todas as obras políticas perigosas e na época dos famosos Decretos Karlsbad (1819), Metternich, apoiado por um sistema de espionagem com ramificações que ultrapassavam a dramaturgia e a literatura, procurou impor uma rígida censura a todos os estados do Império Austríaco. *King Ottakar, His Rise and Fall*, de Franz Grillparzer, escrita entre 1819-23, foi proibida como sendo sediciosa. Em 1838, o veto recaiu sobre *Thou Shalt Not Lie*, e então Grillparzer se negou a permitir qualquer outra apresentação de suas peças.

O teatro da Rússia czarista já era praticamente um departamento do Estado, quando a censura foi implantada, em 1804, seguida de uma rigidez progressiva dos regulamentos nos 50 anos seguintes. Em 1828, a censura ficou a cargo do Terceiro Departamento do Conselho Pessoal de Sua Majestade, que criou novas regras para a censura de Moscou, São Petersburgo e das províncias mais extensas, sendo que a partir de 1842 passou a abarcar todas as companhias de atores itinerantes.

Quando Nicolau I elaborou um comitê secreto especial para a censura (conhecido oficialmente como o Comitê de 2 de Abril), em 1848, o czar passou a controlar pessoalmente o sistema. Entre as vítimas mais notáveis da censura czarista (que não permitia nenhum tipo de representação do czar, de sátira à nobreza, a donos de terra, ao Estado ou aos seus membros) estavam Pushkin, Turgenev, Tolstói e Gogol – este último, surpreendentemente, escapou de um veto em *O Inspe-*

tor Geral: o czar parece ter se divertido com seus representantes temíveis e providencialmente corruptos.

Arma

No continente europeu, a censura política era geralmente utilizada como uma arma contra o crescente uso do teatro como um veículo de expressão do sentimento libertário nacional. O sistema de espionagem de Metternich vigiava as atividades de um grupo de jovens escritores radicais, conhecidos como Junges Deutschland. Na França, *Le Roi S'Amuse*, de Victor Hugo, causou tumulto na estréia, por sua suposta referência a Luís Felipe, e foi imediatamente proibida, dando a deixa para a reimplantação da censura do Estado, depois de sua temporária abolição na Revolução de 1830.

A situação na Itália era mais caótica que em qualquer outro lugar. Em algumas regiões, como nas províncias de Lombardia e Vêneto, o censor austríaco detinha o controle. Mas na maioria dos outros estados e ducados o sistema era mais localizado – um comitê real foi criado em Nápoles, em 1807, para supervisionar todos os aspectos da produção teatral (incluindo cenário e figurino), enquanto no Vaticano, Pio VII apontou uma junta de censura, com seis *cavaliere* e um abade. A fervorosa recepção de *Nabuco*, de Verdi, em Milão (1842), confirmou às autoridades a necessidade de anestesiar as emoções políticas e garantiu a Verdi, a partir de então, um controle rígido de censores italianos e de outras partes da Europa. Entre os numerosos dramaturgos que sofreram censura política no período anterior à Unificação estavam Monti, Niccolini, D'Aste e Pellico.

Imoralidades

Mas o equilíbrio da Europa, depois de 1850, lentamente cedia lugar à uma preocupação mais profunda e persistente

com as questões morais, principalmente na França e na Grã-Bretanha. Depois de 1852, os censores franceses voltaram sua atenção às supostas imoralidades das peças de, entre outros, Alexandre Dumas, Victorien Sardou e Emile Augier. Pelo fato de a vida teatral britânica do século XIX depender de importação e adaptação das inovações parisienses e também de sua censura moral ser mais rígida do que na França, o pedágio exigido pelo Lorde Chamberlain era alto, chegando ao máximo nos anos 80 e 90. O processo de “desinfecção” das peças francesas era bastante comum, mas muitas comédias e dramas (especialmente quando pareciam atacar a santidade da vida familiar) se mostravam ousados demais para passar imunes pelos censores.

Talvez a mais conhecida de todas tenha sido a *Dama das Camélias*, do jovem Dumas, proibida primeiramente na Inglaterra em 1853 e muitas outras vezes, a partir de então, em diversas adaptações. Porém, ironicamente, *La Traviata*, de Verdi, foi aceita em 1856, porque, seguindo uma regra geral, a ópera gozava de maior tolerância do que o teatro. Contudo, a crescente natureza inibidora da censura foi realçada pela chegada do “teatro de vanguarda”, introduzido por Ibsen, que acelerou uma campanha embrionária contra a censura, liderada por William Archer e Bernard Shaw.

Sexo

Este movimento foi fortalecido no período de 1880 e 1910 com a interdição de peças como *Os Fantasmagmas* (Ibsen) e *O Poder da Escuridão* (Tolstói). Na ala inglesa, *A Profissão da Sra. Warren*, de Shaw e *The Braking Point*, de Edward Garnett, figuravam entre as principais vítimas da censura, que parecia bestificada por uma peça teatral tentar abordar seriamente questões de natureza sexual e moral. Na Alemanha, *O Despertar da Primavera* (1891) e *Earth Spirit* (1893), de

Weddkind, só puderam ser encenadas em 1906 e 1902, respectivamente.

Uma solução para as restrições impostas à liberdade de expressão artística, e que funcionava com algum sucesso, principalmente na França, era um teatro dedicado a apresentações privadas – como em clubes – que assim escaparia à atenção do censor e acabaria se livrando das exigências do teatro comercial. O Théâtre Libre, de Antoine, fundado em Paris, em 1887, servia de modelo para empreendimentos semelhantes na Alemanha (Freie Bühne, Berlin, 1889) e na Grã-Bretanha (Independent Theatre Society, Londres, 1891). Nesta época, entretanto, foi somente na França, em 1906, que o “lobby” anti-censura se viu vitorioso, com o fim de qualquer tipo de censura pre-estabelecida.

Na Inglaterra, após reivindicações de importantes dramaturgos, houve um encontro do comitê parlamentar, em 1909, para considerar o problema da censura teatral. Sua conclusão de que um sistema voluntário de censura era uma alternativa plausível, recebeu pouco apoio e a idéia não vingou.

Europa do século XX

O século XX vem presenciando uma redução gradual na liberdade concedida, em contexto mundial, ao artista criativo. Embora a censura teatral tenha desaparecido de quase todas as democracias ocidentais, ela inexoravelmente se expandiu fora do contexto europeu, em áreas onde sua natureza, eficácia e severidade, estão a serviço do caráter político das autoridades que a exercem.

O sistema britânico no século XX mostra uma retirada gradual do censor das defensivas posições anteriores, já que o gosto do povo se mostrava mais propenso a aceitar o que outrora fora considerado escandaloso, indecente ou tabu. A

lei acerca do teatro bíblico foi retirada em 1912, mas em 1958 a peça *Fim de Jogo*, de Beckett, foi censurada por suas referências à inexistência de Deus. A censura política também não se encontrava completamente inoperante: *Press Cuttings* e *The Shewing Up of Blanco Posnet*, de Shaw (onde também havia objeções religiosas) foram proibidas em 1909, mas a última foi encenada na Irlanda.

Pressão

Preocupações de natureza moral, o principal ingrediente da censura britânica neste século, resultavam em proibições temporárias de diversas peças estrangeiras (incluindo *Senhorita Júlia*, de Strindberg, *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Pirandello, *Desejo Sob Os Olmos*, de O'Neill e *O Despertar da Primavera*, de Wedekind, que sofreu a mais longa proibição de todas e só foi liberada em 1964). A pressão exercida por campanhas anti-censura continuava forte e apresentações em clubes privados constituíam uma alternativa para escapar da interferência do governo. O surgimento de instituições como Stage Society, Gate Theatre, Arts Theatre, Cambridge Festival Theatre e o Royal Court Theatre contribuíram de diversas formas para o futuro fim da censura.

Após 1956, o Lorde Chamberlain já assumia uma atitude defensiva. Dramaturgos como John Arden, Arnold Wesker e John Osborne – embora todos tivessem problemas com os censores (principalmente Osborne) – minavam gradualmente o conservadorismo das autoridades e ampliavam substancialmente a perspectiva do teatro britânico. Contudo, *A Patriot for Me*, de Osborne (1964), foi considerada explícita demais na sua abordagem ao homossexualismo e sua encenação ficou restrita a sessões privadas no Royal Court. Embora o trabalho do censor nos anos 60 estivesse restrito a alterar o uso de

linguagem muito explícita, o Conselho do Lorde de Chamberlain eventualmente se fazia presente – em 1965, três anos antes do fim da censura, a produção de *Saved*, de Edwrad Bond, foi processada por não satisfazer as condições exigidas em uma apresentação privada.

Depois do fim da censura, o teatro britânico passou a explorar sua nova liberdade em produções como *Hair* (1968) e *Oh, Calcutta!* (1969), ambas utilizando o nu frontal. Mas a enxurrada de imoralidade prevista pelos partidários da censura nunca ocorrera de fato. A única acusação notória aconteceu em 1982 contra a produção de Michael Bogdanov, no National Theatre, da peça de Howard Brenton, *The Romans in Britain*, que simulava o estupro de um homem.

Nazistas

Fora da Grã-Bretanha, o modelo da censura europeia era principalmente político. Na Alemanha, entre as décadas de 30 e 40, os nazistas tomavam medidas que não só proibiam todos os trabalhos de autores que desaprovavam, mas procuravam manipular diretamente a produção teatral e a escolha de repertório como parte de sua sofisticada máquina publicitária. Entre os autores incluídos na lista negra estavam Georg Kaiser (principal dramaturgo expressionista alemão), Arthur Schnitzler (judeu austríaco cuja obra foi proibida postumamente), Wedekind (por danos morais) e Brecht (perseguido pela polícia até 1932, ano em que viajou para os EUA, como refugiado temporário). Condenações de natureza semelhante ocorriam em países ocupados pelos nazistas e na Itália fascista. *Saul*, de Alfieri, foi proibida, assim como *Bodas de Sangue*, de Garcia Lorca e uma versão de *Júlio César*, interpretada como um olhar crítico a Mussolini. A censura do governo terminou na Alemanha Ocidental no final da II Guerra Mundial.

Igualmente repressora e duradoura foi a censura na Espanha de Franco, onde a já existente censura católica foi reforçada por um elemento político de extrema direita. Após o assassinato de Lorca pelos falangistas no final da Guerra Civil, houve um enorme êxodo de intelectuais e artistas, incluindo Fernando Arrabal (que se naturalizou francês e passou a escrever neste idioma).

Entre os que ficaram estavam Alfonso Sastre e Antonio Buero Vallejo – ambos submetidos a períodos de encarceramento impostos pelo regime franquista. *Adventure in the Grey*, de Buero Vallejo, foi proibida em 1949, porém liberada numa versão mais crítica em 1963, quando houve uma leve tolerância por parte da censura, após a indicação de um novo comitê. Em 1960, Sastre acusou Vallejo de “posibilismo” (isto é, de abdicar de sua posição política para que suas peças fossem aprovadas pelo censor) em uma época em que Sastre se encontrava tão desiludido com o palco que decidira abandonar a dramaturgia. Buero Vallejo, entretanto, continuou resistindo e obteve êxito driblando o censor, embora *The Double Story of Dr. Valmy* tenha sido censurada em 1964, seguida em 1970 por *The Sleep of Reason* (na qual a recusa de Goya em se submeter à tirania de Ferdinando VII fazia paralelos intencionais com a resistência contemporânea a Franco).

Em 1961, Sastre e outros já sustentavam que a censura causara um efeito devastador ao teatro (como pode ser visto no seu manifesto *Documento sobre el teatro español*. Ela tolhia não só politicamente, mas também moralmente, já que a influência da Igreja Católica no conselho censor era muito forte. A maior parte do teatro espanhol de alguma importância era produzida no exterior até a queda de Franco (1975), quando a censura foi reduzida.

Molde

A censura da Europa Oriental é naturalmente dominada pelo modelo da União Soviética.² Embora houvesse um período de relativa liberdade teatral após a Revolução Bolchevista, a União Soviética, a partir dos anos 20, aperfeiçoou um sistema onde o Estado tinha o controle absoluto da literatura e do teatro. Como consequência, grande parte da história do teatro soviético do século XX consiste na história de sua emasculação crítica e intelectual, conhecida como “realismo socialista”, um conceito de definição incerta, mas cujas forças se enquadram no molde definido pela máquina do Estado. Todos os escritores deveriam pertencer à instituição conhecida como União dos Escritores Soviéticos, órgão pertencente ao partido comunista.

Glavlit, o conselho censor do Estado, foi criado em 1922, tornando-se uma sucursal do departamento de segurança da polícia. Em 1934, o Glavlit obtivera o direito de ler todas as peças pelo menos dez dias antes das apresentações e de mandar dois de seus representantes para assistí-las (exigindo que ficassem entre as quatro primeiras fileiras). Glavlit e sua parceira Glavrepertkom (que definia repertórios de todos os teatros) eram responsáveis pela decisão do que era arte, já que, por definição, tudo que fosse reprovado não poderia ser arte.

Vingança

A censura estalinista era intransigente e vingativa: em 1936-7, por exemplo, mais da metade das peças elaboradas para produção nos principais teatros foram proibidas. Entre os dramaturgos que penaram no final das décadas de 20 e 30

2 ESTE ARTIGO foi escrito antes da consolidação da “Glasnost”.

figuravam Mikhail Bulgakov (*Zoila's Apartment, The Purple Island*) que, graças ao consentimento de Stalin, acabou se tornando dramaturgo oficial do Moscow Art Theater; Vladimir Mayakovski (suas sátiras sobre o filistinismo e a burocracia soviética, *The Bedbug e Bathhouse*, foram vetadas em 1929-30) e Leonid Leonov (*The Snowstorm* foi proibida durante os ensaios, em 1939).

Alguns escritores conseguiram emigrar (como Eugeny Zamyatin, em 1932), mas o contista e dramaturgo Isaak Babel, cuja última peça, *The Chekist*, desapareceu após sua prisão pela polícia secreta, provavelmente teve um destino semelhante – morte em campo de concentração – ao do diretor Meyerhold, protegido de Stanislavsky, preso durante o mesmo expurgo de 1938-39. O período veio a ser dominado pela ortodoxia inveterada de Andrei Zhadanov (partidário e porta-voz de Stalin em questões culturais), responsável pelas famosas *Teses Zhadanov* e pela mediocridade sombria e uniforme de todas as peças soviéticas aprovadas até o início dos anos 50.

Degelo

Praticamente todas as peças proibidas e seus autores foram reabilitados durante um ou outro degelo cultural pós-Stalin (como Babel, no final da década de 50). Nos anos 60, houve o surgimento de novos dramaturgos dissidentes – como Andrei Amalrik e Aleksander Solzhenitsyn, cuja peça *The Love Girl and The Inocent*, baseada em sua experiência no campo de concentração stalinista, fora proibida depois do ensaio geral em 1962. Utilizando publicação própria, a literatura secreta (“samizdat”), uma longa tradição na União Soviética, serviu como um importante escape para a expressão dissidente (como o teatro do absurdo de Amalrik e as peças

satíricas de Muza Pavlova, *Boxes e Wings*, ambas posteriormente publicadas em Frankfurt, 1970).

Desde a tomada do poder por Mikhail Gorbachev, tem havido sinais de uma política mais aberta (“glasnost”) com relação às artes em geral. Evidências surpreendentes desta tendência liberal surgiram em 1986, com a aprovação oficial de uma peça populista intitulada *Sarcophagus*, de Vladimir Gubarev, jornalista do Pravda, baseada em sua observação sobre as conseqüências do desastre nuclear em Chernobyl. Ela foi montada em diversas regiões da URSS e alguns de seus trechos foram até mesmo publicados nos periódicos nacionais, entre eles o *Sovietskaya Kultura*, jornal do partido comunista.

Satélites

Todos os satélites soviéticos realizam sistemas de censura do Estado, baseados no modelo anterior, embora haja importantes diferenças na ênfase. A Alemanha Oriental e a Bulgária estão entre os mais repressores, enquanto a Hungria (até 1956), a Tchecoslováquia (até 1968) e a Polônia (até o início dos anos 80) gozavam de relativa independência. Após a invasão soviética, o teatro tcheco foi submetido a diversas restrições. Peças de importantes dramaturgos como Milan Kundera e Pavel Kohout foram proibidas, assim como a obra inteira de Vaclav Havel, que fizera sua reputação em meados da década de 60, como um dramaturgo do absurdo. Suas últimas peças – *Audiende, Private View e Protest* –, que ele escreveu sabendo da impossibilidade de suas apresentações públicas e, por isso, encenadas somente para amigos – passaram, desde então, a ser apresentadas profissionalmente no ocidente. Havel passou mais de quatro anos na cadeia após sua prisão por subversão em 1979. Kohout escreve atualmente em Viena.

Na Polônia, *Vatzlav*, de Slawomir Mrozek (escrita em 1968) teve sua estréia vetada até 1979, quando o poder do movimento popular conhecido como Solidariedade se fortaleceu. Mas após a imposição da lei militar no governo do General Jaruselki, no fim de 1981, rapidamente foi criada uma outra repressão. Uma vítima recente foi *Dzuma*, de Kazimierz Braun (baseada no romance *A Peste*, de Camus e estabelecendo paralelos com a Polônia atual), que foi proibida durante o ensaio geral, em 1983.

Fora da Europa

A censura teatral nunca existiu formalmente nos EUA, onde a liberdade de expressão é garantida pela Constituição. Entretanto, isso não impede eventuais ações contra produções supostamente ofensivas. Na verdade, os proprietários de teatro norte-americanos têm sido seus próprios censores, já que ofensas ao gosto público podem pôr em risco suas licenças. Em geral, os estados do sul tomam atitudes mais conservadoras do que qualquer outra parte do país.

A ausência de censura institucionalizada já permitiu oportunos atos de coragem (como a estréia mundial de *Os Espectros*, em Chicago, 1882, com uma abordagem muito mais ousada do que a realizada na Noruega de Ibsen). Mas quando *Mrs Warren's Profession*, de Shaw, foi encenada por Arnold Daly em Nova York, 1905 – ainda era proibida na Grã-Bretanha – os atores foram processados e, em 1926, o “début” teatral de Mae West como uma prostituta de cidade portuária em *Sex* lhe custou uma sentença de oito dias de cadeia por afronta à decência pública.

Colonização

Na Austrália, a censura começou um pouco depois da colonização. Todas os espetáculos teatrais montados por co-

lonizadores foram proibidos, entre 1800 e 1832; em 1828, após o estabelecimento do primeiro teatro permanente em Sidnei, o Conselho Legislativo fora praticamente obrigado a passar uma lei que regulava todos os lugares de entretenimento público, que trazia consigo muito do “Stage Licencing Act”, de 1737, criado por Walpole.

No século XIX, as autoridades britânicas na Índia começaram a se interessar pelo teatro nativo, especialmente em Bengala, onde o teatro era usado como um instrumento da propaganda antibritânica. *The Mirror of the Indigo* (1860), de Deenabandhu Mitra – sobre a exploração do trabalho bengali nas plantações de chá – acabou sendo proibida, quando levada para uma “turnê” em Lucknow e Dehli.

Missionários

A censura era, em geral, bastante informal nos domínios africanos (principalmente pela influência dos missionários no século XIX), mas as autoridades tinham poder de intervir quando necessário – por exemplo, algumas óperas na língua iorubá produzidas por Hubert Ogunde (*Strike and Hunger*, 1945 e *Bread and Bullets*, 1949) foram proibidas em certas áreas da Nigéria, por medo de incitarem revoltas populares.

No século XIX, o teatro turco começou a sofrer censura nos governos dos sultões Abdülaziz (1861-76) e Abdülhamit II (1876-1908): o tradicional teatro de fantoches (Karagöz), quase sempre com conteúdo satírico, fora tão atingido quanto as formas teatrais mais ocidentalizadas, que começavam a crescer (a fortemente nacionalista *The Fatherland: or Silistria*, 1873, de Namik Kemal, foi proibida pelo sultão, pois ele temia que a peça incitasse movimentos revolucionários. Embora no início do século XX o teatro tenha começado a emergir novamente – Antoine ajudara a instaurar um Teatro Nacional em Istambul, 1914 –, a história da censura política

turca foi marcada por períodos de restrições bastantes severas. Somente depois da Revolução de 1960 o teatro político passou a gozar de uma relativa liberdade de expressão.

Visitas

Já os diversos vizinhos do Oriente Médio não parecem ter tido a mesma sorte. Entre os mais extremados está o Irã. Tendo exercido formalmente uma rigorosa censura sob o regime de Shah, desde o início da década de 80 o governo se tornou ainda mais repressor. Diretores teatrais necessitam adquirir aprovação não só do texto, mas também do estilo do espetáculo, antes mesmo que os ensaios sejam permitidos. Uma vez aprovadas, todas as produções são submetidas a visitas inesperadas de representantes do Ministério do Governo Islâmico, autorizados em nome do Islã a alterar qualquer elemento que acharem impróprio. Diversos dramaturgos iranianos sofreram em ambos os regimes (como Gholam Hosen Sa'edi, por exemplo, que morreu no exílio, em Paris, 1985).

A censura japonesa existe desde o século XVII, quando o xogunato, sempre receoso de uma revolução popular, impôs restrições ao teatro de Kabuki, a irreverente alternativa ao teatro clássico No. Desde 1629, as mulheres passaram a ser proibidas de atuar em peças; elas só foram reaparecer neste século. Durante séculos o teatro japonês se isolou do resto do mundo, mas ainda assim as atividades de seus censores eram semelhantes às dos europeus e sua natureza era principalmente política, eventualmente disfarçada de preocupação moral.

Dignidade

Depois da Reforma de Meiji, em 1868, quando o contato do Japão com o Ocidente adquiriu importância, o teatro foi

considerado crucial para a dignidade e o prestígio do país e foi incentivado a proteger uma imagem de integridade e de sobriedade. Foi nessa época que o teatro Kabuki sofreu novos ataques, que o acusavam de superficialidade e licenciosidade. Depois da I Guerra Mundial, o Japão intensificou sua vigilância ao teatro: não se podia fazer crítica social (*Burned Alive*, de Senzaburo Suzuki, foi proibida em 1921) e, no final dos anos 30, o teatro político foi declarado ilegal, só voltando à cena nos anos 50.

A China vem sofrendo rígida censura desde a instauração da República Popular, em 1949; porém, mesmo nos anos 30, o teatro tinha que servir aos interesses do Partido em áreas de domínio comunista. O período chinês mais truculento e caótico teve início em meados da década de 60, com a Revolução Cultural, que, de certa forma, foi precipitada por ataques à peça *Hai Jui Dismissed* (de Wu Han, prefeito de Pequim) em 1964, por sua suposta crítica dissimulada ao presidente Mao.

Histeria

Durante a própria Revolução, até mesmo a ópera clássica de Pequim e Xangai começou a ser afetada e alguns dos dramaturgos chineses mais conhecidos (como T'ien Han) caíram em desgraça num histórico expurgo do teatro moderno. Embora as injustiças do período estejam sendo hoje em dia amplamente corrigidas, o teatro chinês ainda se encontra em um estado fluido; a arte dramática ainda é vítima da contínua disputa entre forças reacionárias e liberais.

O inquieto e instável clima político da América Central e do Sul oferece à censura teatral uma característica con-

3 A QUEDA das diversas ditaduras de extrema direita na América Latina mudou bastante este quadro.

tinuamente auto-renovada da vida cultural. É tão comum às ditaduras de direita (como no Chile), quanto aos regimes de esquerda (como em Cuba). Embora o continente tenha produzido alguns dramaturgos de reputação internacional, a predominância de censuras militares (sufocadas em alguns períodos) limitou o seu crescimento. Este é o caso do Brasil entre as décadas de 30 e 60, quando o Conservatório Dramático Brasileiro assumiu plenos poderes sobre o teatro, culminando na severa repressão imposta pelo golpe de 1964.⁴ Também é o caso da Argentina, onde uma censura impiedosa caracterizava o regime peronista e, mais recentemente, o governo dos generais.

Os dramaturgos anti-totalitários têm tido pouca voz ativa na América Latina moderna; para alguns deles, o auto-exílio é a única alternativa – foi o caso do dramaturgo chileno Alejandro Sierveking (que viveu e trabalhou na Costa Rica, 1974-84) e da argentina Griselda Gambaro (que optou por viver e trabalhar na Espanha). Mudanças políticas recentes vêm amenizando esta atmosfera. Na Argentina, as peças de Gambaro estão voltando ao palco (como *El Campo*, que depois de 10 anos ganhou sua primeira apresentação em Buenos Aires, em 1984).

Repúdio

Talvez nenhum sistema de censura moderna venha arrebatando mais publicidade adversa e repúdia do que o sul-africano, onde as leis tolhem a liberdade intelectual e artística, com abrangência e rigor inigualáveis.⁵ Elas foram criadas no começo do domínio “africaner”, mas o “Enter-

tainments Act” (ato de censura e não de entretenimento), em 1931, deu nova força e valor às providências anteriores menos enfáticas. Desde essa época, o sistema vem sendo progressivamente modificado e retaliado, principalmente pelas “Publications and Entertainments Act” (1963).

A imposição do “Apartheid” sufocou muito a vida do teatro nativo. Diversos dramaturgos importantes estão sendo exilados (como Alfred Hutchinson e Lewis Nkoski); outros (como Athol Fugart, um escritor branco hostil ao regime) continuam produzindo sob condições cada vez mais desanimadoras. A censura também permeia o trabalho de dramaturgos estrangeiros (como Albee, cuja peça *Who's Afraid of Virginia Woolf?* foi proibida em 1963). O conselho censor julga as peças segundo ângulos diversos: ele analisa se as peças pretendem afrontar os sentimentos religiosos, se ridicularizam ou desrespeitam alguns setores da sociedade, se mostram contrárias aos preceitos morais ou ameaçam a segurança da minoria branca. Há como recorrer da decisão do Conselho, através do Ministério do Interior. Após a declaração de um estado de emergência, em 1986, as chances de liberdade de expressão ficaram ainda mais reduzidas.

* * *

4 PARA UMA avaliação da censura no Brasil, leia *O Palco Amordaçado*.

5 O governo eleito de Mandela (1994) pauta-se pelo compromisso de reverter os problemas econômicos e sociais decorrentes do “Apartheid”, oficialmente extinto em 1991.

TEXTO PARA ESTUDO

A LOUCA

A vida é uma louca, daquelas que se teme, que corre berrando por corredores e enfia as unhas tirando sangue. Para lidar com tal amada é preciso muita calma e, por que não dizê-lo, masculinidade. É preciso subjugá-la sem medo, sabendo que o morrer é de qualquer hora. Depois, para que se aquiete, propor-lhe aventuras.

Aventuras que estejam à altura de seu total desvario.
É preciso prometer o rapto do hospício!
Entre beijos estonteantes garantir-lhe que é sã!
E, depois respirando fundo, fazer planos para o amanhã.
Planos que não necessitam da ajuda de ninguém.
Que mesmo desapaixonados, realizaríamos.
Não faz mal que não sejam planos pequenos.
Sequer importa que sejam verdadeiros.
A vida é uma louca, ela acreditará, se nosso desejo for inflexível.

E assim, de plano em plano, foderemos até a madrugada, aquela hora terrível, onde o rouxinol se confunde com a cotovia. E então, exaustos, dormiremos abraçados, ou melhor, morreremos sem querer, renascendo de propósito em qualquer outro amanhã. Quero dizer que é preciso fazer constantemente planos magníficos, para isso vive um Homem. E, como método, não temer a obsessão.

Das duas ou três coisas que aprendi na vida, esta talvez seja a melhor: um homem estar constantemente vivendo algo que vale a pena ser vivido, realmente desejado. Um homem

deve ter uma direção. Silvar no ar, como uma flecha! Ter Odisséias, como Ulisses! Não me refiro apenas a trabalhos. Qualquer tarefa que o desejo íntimo elege. Visitar um amigo distante, passar 5 dias na gandaia ou escrever um livro de filosofia?

Na obsessão da Arte, sempre se está feliz. Sem a Arte nunca se está feliz.

A Arte salva. Sem a Arte não há salvação.

Trecho extraído do livro Duas ou Três Coisas que Sei Dela, A VIDA, de Domingos Oliveira

Sugestão para estudo:

Domingos de Oliveira é, sabidamente, um apaixonado pela Vida e pela Arte. E neste trecho de seu excelente livro isso fica perfeitamente claro. Portanto, o sentimento básico que deve motivar a interpretação é a paixão. E como esta não escolhe lugar ou hora, sugerimos ao aluno a criação de um contexto em princípio impróprio para uma tal demonstração de amor pela Vida e pela Arte – pode ser um restaurante cerimonioso, uma conferência que o personagem de repente interrompe etc. A idéia é estabelecer um certo antagonismo, pelo menos inicialmente, entre o personagem e a platéia imaginária, o que o obrigará a trabalhar com maior intensidade o sentimento essencial do texto.

‘NUNCA HÁ SATISFAÇÃO, NUNCA HÁ SUCESSO’

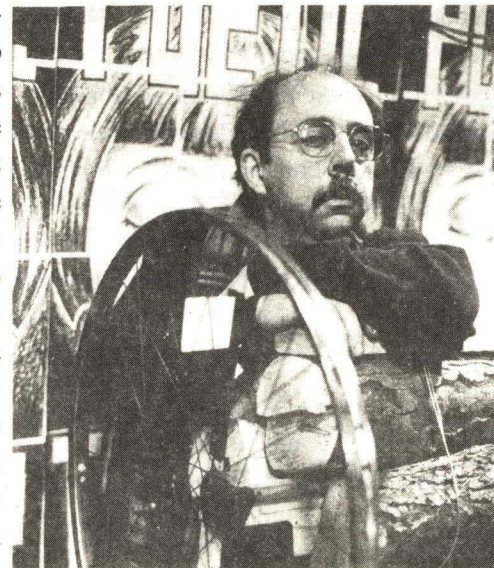
Um dos dramaturgos mais controvertidos e badalados dos Estados Unidos, diretor de um grupo que atende pelo curioso nome de Teatro Histórico Ontológico, Richard Foreman concedeu esta entrevista a Elinor Fuchs no St. Mark’s Theater, em Nova York, em novembro de 1993. Em seguida, publicamos uma de suas peças mais polêmicas e enigmáticas, que possibilitará ao leitor ter uma idéia do que seja a vanguarda novaiorquina. A tradução é de Fernanda Espínola

Fuchs – Com muita frequência, os palcos das suas peças são “cercados” por textos escritos, seja por jornais, pôsteres ou *slogans* colados no cenário, e isso acontece nas formas mais abstratas de escrita.

Foreman – Eu costumava dizer que queria que a experiência de assistir uma peça fosse como a experiência da leitura. Não tenho pensado muito nisso ultimamente. Mas sempre quis que o que estivesse diante dos espectadores tivesse o maior número de camadas possível. E ler instruções de vários tipos, referências a uma língua que estava se dissolvendo, era apenas uma tentativa – eu acho, apesar de não conceitualizar nada se estiver tendo idéias – de indicar que sempre que se vê alguma coisa, vêm-se também todas as interpretações e frações de interpretação que foram herdadas. O uso de letras, alfabetos e roteiro sugere, para mim, todos os tipos de comentários que se sobrepõem às visões que as pessoas têm do mundo.

Em *Hotel China*, em 1971, usei retroprojetores com comentários de Brecht na peça, mas não eram os comentários

tipicamente brechtianos. Lembro que as pessoas liam estas doze pequenas placas coloridas, que eram cobertas com um pedaço de pano, e por baixo deste havia uma pedra, revelada quando o pano era retirado. Quando isso acontecia, a tela se acendia e dizia algo para a plateia, como “não preste atenção nas pedras, mas nas cores das mesas”.



RICHARD FOREMAN

Fuchs – Você citou Brecht quando falava de “visão complexa”. Isto está nas anotações de *A ópera dos três vinténs*, onde ele fala da “literarização do teatro”. Ele tenta explicar por que está dando títulos às cenas. Ele tem uma visão de que pode criar rodapés para a peça, mas não sabe como e então exclama: “É necessário algum exercício de visão complexa!”

Foreman – À medida que envelheço, adoto com firmeza uma postura quase anti-brechtiana no sentido de que não quero esclarecer nada, não quero dar idéias. O que quero expressar e evocar continuamente nas pessoas é a sede de sentido, o desejo que nos impulsiona de que as coisas poderiam fazer sentido e de que haveria um sentido final. No qual, obviamente, não acredito. Acredito que todas as expli-

cações são contingentes. E ser capaz de aceitar isso sem deixar de se interessar por idéias é meu principal objetivo.

Fuchs – Se temos sede de sentido, sem sentido, sem um sentido fixo, que tipo de entendimento devemos ter quando você usa uma combinação de palavras no palco, como nas caras dos personagens de *Eddie Goes to Poetry City*, nas quais lemos “Teoria poética”. Como tratamos estas palavras? Tratamos como objetos, como um tapete persa? Tratamos o sentido como objeto? Pergunto isso porque acho que não devemos atribuir sentido a “Teoria Poética”.

Foreman – Sinceramente, não sei. Acho que sou fundamentalmente um artista cômico, apesar de não fazer a platéia rolar de rir. Então eu ridicularizo minhas próprias pretensões de ter uma teoria poética e, novamente, ridicularizo minha sede de ser poeta e de ter uma teoria, sabendo que, numa análise final, nada disso vai mudar o mundo, emocioná-lo ou mesmo ser percebido por ele, mas esta é a minha sede.

Fuchs – Vejo camadas de anotações no seus cenários que se transformam gradativamente em esferas bastante misteriosas. Primeiro, palavras em inglês, às vezes lemas ocultos e finalmente uma penumbra de letras hebraicas. É então que começo a associá-lo à cabala. É claro que as letras hebraicas não estão lá apenas para serem alegorizadas pela platéia. As letras têm estado lá por quase o mesmo tempo que conheço seu trabalho. Pode dizer algo sobre elas sem que eu faça uma pergunta floreada?

Foreman – Na verdade, posso dizer muito pouco. Não entendo hebraico, então não sei que letras uso. Acho que só estou escolhendo decoração. Quando era jovem, odiava ir à sinagoga. Nunca fui “crismado”. Jurei nunca mais entrar numa sinagoga, larguei tudo. Contudo, ainda me fascinavam alguns aspectos da literatura judaica, alguns autores: Eric Gutkind foi um cara que influenciou muito os Becks e que fez

com que eu me interessasse pelo judaísmo esotérico. É claro que Scholem também. Há ainda uma figura bastante esquisita, Carlo Suares, um escritor judeu místico que começou como discípulo de Krishna Murti, se não me engano. Eu me interessei por alguns de seus livros sobre o significado místico das letras hebraicas. Recentemente, comecei a me interessar por Levinas. Baseio minhas escolhas em todas estas fontes, que são essencialmente literatos ocidentais, e não verdadeiros “judeus” . . .

Fuchs – Então as letras estão lá como uma espécie de metáfora não atribuída e não como uma reflexão literal de um interesse pelo judaísmo.

Foreman – Eu simplesmente *odiava* a sinagoga, mas acho que escrevo a partir das minhas raízes de infância. Percebi que, nos cenários das minhas peças, acabo retornando obsessivamente a uma área entre paredes. De início, pensei que fossem cercadinhos de criança, recordações de infância. Agora, porém, acho que estas áreas sugerem a sinagoga, onde existe uma pequena área cercada para a leitura da Torá. Frequentemente, quando estou frustrado e não sei o que fazer com o cenário, dou uma olhada em fotos de sinagogas antigas e pego algumas idéias arquiteturais desse local de culto e ritual dominado pelo Livro, quer dizer, pela leitura.

Fuchs – Você deve ter lido sobre cabala. O Zohar . . .

Foreman – Li algumas coisas com mais atenção.

Fuchs – Qual o significado do plural de *Book of Splendor* (*Livro de Esplendor*) para sua peça *Book of Splendors* (*Livro de Esplendores*)?

Foreman – Acho que, na verdade, o título originou-se de outra fonte sem nenhuma responsabilidade: o ocultista francês Levi.

Fuchs – Eliphaz Levi?

Foreman – Sim. Ele escreveu um *Livre des Splendeurs* e acho que foi deste que se originou o título. Dada a minha

paixão pela França na época, hoje praticamente extinta, fascinavam-me quaisquer rastros do pensamento judeu ou hebraico na França.

Fuchs – Você escreveu em algum lugar que “Deus está nas falhas do discurso”. Quando olho para as letras hebraicas, sinto que nas falhas do discurso há mais discurso.

Foreman – Realmente acredito que as letras hebraicas trazem associações quase psicosssexuais. Venho de uma família que passou pela Reforma e, quando tínhamos o Seder ou nas três vezes do ano que tínhamos que ir ao templo, eu sempre pensava que alguma coisa se parecia com sexo. Tinha que vestir o solidéu – que me fazia sentir um idiota – e via conhecidos que eu achava estarem muito estranhos. Sentia-me tenso, estranho, constrangido. Como um jovem adolescente, talvez associasse aquilo à estranheza e ao constrangimento que sentia ao descobrir a sexualidade. Por isso, as letras e o sexo são ligados de alguma forma. Cresci numa comunidade essencialmente não judia em Scarsdale. Então, ser judeu me parecia ser muito estranho, escondido nas sombras. As próprias letras são muito sensuais. Os formatos parecem quase tranqüilos, quase eróticos na maneira como se curvam e giram. Não possuem o fluxo da escrita árabe, mas são como . . . não quero parecer nojento, mas me veio à mente . . . são como pedaços de merda. São quase entranhas. Mas realmente acho que é a força por trás destas letras que vejo na parede.

Fuchs – Deixe-me perguntar algo sobre *Lava*. No texto, há uma “mulher de suéter vermelha” que se transforma na “mulher de vermelho”. Não sei se estamos tratando de uma “mulher de vermelho” simplesmente por ela estar vestindo a suéter ou se esta é Lilith. De qualquer maneira, estou curioso por sua misteriosa ação de escrever no quadro-negro durante toda a peça.

Foreman – Coloquei aquela jovem, uma assistente de produção, somente nos últimos dois ou três dias. Ela estava de suéter vermelha. Tomo decisões como esta muito ocasionalmente, por não haver camadas suficiente. Foi por isso que, na peça que fiz ano passado, coloquei uma parede de vidro. Estou sempre adicionando coisas, pois quando tudo se junta parece muito fino. Nos ensaios, acredito que as interrupções e o trabalho são outras camadas que percebo como parte do objeto estético. O processo de ensaios para mim é simplesmente sentar lá e, então, ver que não é o suficiente, por isso adiciono outra camada, e ainda não é o suficiente, então adiciono mais detalhes. É uma simples adição atrás de adição atrás de adição. Acredito que não se pode tomar decisões erradas. Elas serão sempre determinadas por algo. Serão sempre possíveis. Quero dizer, acredito que se deva ser bastante arrogante e, como Hemingway dizia, ter um detector de mentiras. Assim, você pode saber de verdade se as suas idéias são péssimas – oitenta por cento delas são – e pode jogá-las fora. Porém, quando tenho idéias, não penso nelas, apenas digo “faça isso” e, se for ruim, jogo fora. Por isso, disse para aquela jovem escrever tudo que escutasse. Ela quer ser dramaturga.

Fuchs – Havia uma série de outras “camadas”. Você diz nas suas anotações que uma outra voz que não a voz da Voz repetia os números de um a nove numa seqüência qualquer.

Foreman – Era uma seqüência qualquer porque, tecnicamente, fizemos um circuito que durava uns dois minutos e depois se repetia. Todo o ato de escrever em *Lava* era mais uma tradição judaica sobre a qual pensei muito, mas nunca participei ou assisti. Há a tradição do *lernen*, em que os homens se reúnem para ler a Torá, falar sobre ela e estudá-la, regurgitando e regurgitando. Por isso, tínhamos uma enorme mesa e vários homens sentados estudando textos. Acho que os números expressam a mesma sede e o mesmo anseio por

algum tipo de forma. Estou falando de todas as possibilidades de análise numerológica: o que é a Trindade; simbolicamente, o que é quatro e o que é sete; o que são todos estes números?

Fuchs – Está falando como um cavalista agora?

Foreman – Talvez, mas também há outras tradições que apresentam possibilidades de análise numerológica. É o número um linguagem “pura” que é mais preocupada com formas platônicas que a língua – língua, que é uma forma degradada disto? Pensei em fazer uma peça – nunca a farei por ser muito pura para mim – em que todos os diálogos consistem de números.

Fuchs – Há alguns anos, falei com você sobre personagem. De certa forma, é uma questão morta. Porém, pelo que me lembro, você disse “odeio personagens” e citou alguém para justificar este ódio. Lembro-me também de textos seus onde não há nenhuma anotação quanto aos personagens. Por outro lado, parece-me que você tem uma certa devoção pelos personagens e que, desde o início, os personagens estão lá para você através das vozes.

Foreman – Não acredito que seja possível evitar que as características personalógicas se fixem no seu inconsciente, no seu trabalho, na sua vida, nos seus amores e ódios. Mas esta não é a área que me interessa desenvolver. Acho que isto já foi desenvolvido por muitos séculos da tradição ocidental. E já foi feito. Então, tomo isso como *fait accompli* e apenas faço alusões a todos os tipos de personagens em uma peça. Durante os ensaios, contudo, eu me comunico com os atores em termos de personagens, quase que com termos clichês. Sempre invento explicações para o que estão fazendo ou sentindo num determinado momento. Mas este não é o foco de interesse.

Fuchs – Isso porque esta é a linguagem dos atores?

Foreman – Parcialmente, sim. Mas é difícil não fazê-lo porque é a linguagem que uso quando descrevo muitos efeitos que quero no palco. Descubro que, obviamente, imaginei algum tipo de personagem. Acho que é um teatro de tipos e não acho que isso vá denegrir-lo, pois meu interesse é outro. É claro que não estou interessado numa análise profunda dos personagens. Estou interessado em colocar tipos em ação de tal maneira que você veja que por trás de todos os tipos há algo mais borbulhando. Então, seja tipo A ou B, tanto faz, olhe por trás do conjunto de circunstâncias.

Fuchs – Personagens como tipos de inscrições?

Foreman – Não. Estou escrevendo tipos, mas também estou escrevendo monólogos. Sologub, “teatro da vontade única” ou seja lá o que for. Parece-me sensato. Penso do mesmo modo que um poeta lírico pensa. E a difícil tarefa que eu me impus é a de tentar fazer isso de forma viável e interessante no palco. Sei que isso vai contra tudo que dizemos ser o teatro. No entanto, interesse-me por psicologia. Interesse-me profundamente por psicologia. Nunca tive a chance de refletir acerca do que quero dizer com isso, porque certamente não me interessei pelo funcionamento de diferentes personagens e diferentes conjuntos de sintomas em interação. Penso numa psicologia mais geral, que se aplica a todos, em termos de relação com a vida, com a dificuldade e com todos os percalços que são parte da vida.

Fuchs – Não sei se isso seria utilizar Derrida por demais, mas o binário fala-escrita que ele associa tão intimamente com metafísica me levou a imaginar se toda a forma dramática não coincide com a tradição metafísica e, também, se toda a noção de atribuir centros de autenticidade às pessoas no palco não está ligada ao pensamento metafísico. Imagino ainda se, uma vez que estamos em um universo muito mais disperso e

relativizado, há de haver outras formas. Seu ato de trazer a forma lírica para o palco seria, se estivéssemos fazendo uma distante análise filosófica, um resultado desta impossibilidade. O seu sentimento em Yale de que não podia mais continuar com aquela forma é como o fim de uma tradição filosófica.

Foreman – É. Não acho, porém, que é o fim do teatro. O teatro pode ser outra coisa. Quando estava em Yale, tentava encontrar situações em que poderia haver personagens que representassem alguma posição social e tivessem algum objetivo que queriam alcançar na vida. Tudo isso, de certa forma, acabou para mim. Agora não penso mais no teatro como sendo centrado no personagem ou no ator. Penso no teatro sendo centrado no fato de que é um espaço e que se pode trazer algo para o espaço. E, então, tirá-lo. É um espaço para apresentação. É uma embalagem para exibição. É muito diferente do cinema, pois no cinema não se pode tirar nada. Você sabe que ainda está lá, mas a câmera faz parecer que está em outro lugar. No teatro, você traz algo para o palco e tira este do palco, e quando você traz algo para o palco, descobre que o que tentava mostrar não é o que achava ter nas mãos. Se é para ter algo de interessante, você descobrirá que o que está vendo não é o que pensa ser. É isso que tento revelar constantemente. O momento não é o que você pensa ser, é outra coisa. Isto é ironia, sempre considerada a força que impulsiona o teatro. Concordo com isso, só acho que o foco da ironia muda. Muda para aquilo que você está, seja lá como se chama isso, “ironizando”.

Acabo sempre voltando à noção de os judeus terem essencialmente o Livro e de o Livro ser esta coisa infinitamente complexa, sem uma versão final. Você lê e relê, e há sempre novos comentários. E ao mesmo tempo em que há

uma tradição mística no Judaísmo – assim como em todo lugar onde há uma idéia de “presença” – parece que a estrutura de adiamento contínuo e todos os comentários são bastante teatralizados. Isto é teatro para mim – o estudo e as constantes mudanças lembram o processo de ensaios. É assim: “Espere um minuto, vamos tentar esta cena novamente. Deixe-me ver se não há nada a mais nela”. Finalmente entendo porque Duchamp chamou sua obra, *A noiva desnudada pelos seus celibatatos, mesmo*, de um “adiamento em vidro” – há sempre um adiamento do momento de revelação. A arte do século vinte se resume a camadas e mais camadas, comentários e mais comentários, e o reconhecimento de que nunca há satisfação, nunca há sucesso. É sempre um adiamento. Deste momento. Para que mais possa ser dito.

Fuchs – Como isso afeta a tão honrada idéia de presença?

Foreman – Obviamente, questiona esta idéia, questiona se isso já foi percebido antes. Você pode ainda ter a sede de tê-la. Eu ainda tenho. Menos do que tinha antes. Mas você ativa uma onda alfa, como uma intimação da possível presença. Acho que minhas peças estão sempre postulando um sonho de presença, um sonho de transcendência, ou sei lá o que, e então dizem: mas ainda não, pois apesar de ter a onda alfa, você tropeçou no tapete.

* * *

MINHA CABEÇA ERA UMA MARRETA

RICHARD FOREMAN

TRADUÇÃO: FERNANDA ESPÍNDOLA

Em minha última coleção de peças publicadas, *Unbalancing Acts*, cada peça tinha anotações com direções de palco complexas que descreviam cuidadosamente a encenação de cada texto quando eu as dirigi para meu próprio Teatro Histérico Ontológico. Porém, na verdade, eu prefiro imprimir estes textos com poucas direções de palco, apenas como estão escritas – na forma em que uso quando começo a conceber uma produção. Acredito que, desta forma, elas funcionam como formas abertas nas quais um diretor pode projetar suas próprias visões. Certamente eu imagino uma peça como *Minha Cabeça Era Uma Marreta* sendo montada de muitas maneiras diferentes.

A minha produção apresentava cinco atores adicionais, vestidos como gnomos, que interagem com os três personagens principais durante toda a peça, introduzindo uma série de elementos de cena e acessórios estranhos, dançando com os atores, etc. Em um certo momento, considereei montar o texto com roupagem do século XIX, sendo o Professor o próprio Nietzsche. Também posso imaginar uma produção



A peça em versão do autor, em 94

com mais de dois estudantes falando, sendo as falas redistribuídas de acordo. Uso uma trilha musical muito complicada formada por circuitos de fitas gravadas que enfatizam minhas produções, mas esta é uma opção a ser aceita ou rejeitada por outros diretores. O importante é que o texto funcione como um poema aberto, possibilitando que os leitores e futuros diretores façam suas próprias associações. Estas associações permitem a descoberta de esquemas de produção fortes e originais

nascidos das reações inconscientes aos saltos da imaginação formados dentro do texto.

* * *

Personagens: *Professor*
Aluna
Aluno

ALUNA – Tá bom, sr. professor. O senhor é tão esquisito quanto eu penso que é?

PROFESSOR – É pouco provável.

ALUNA – Perturbado? O senhor ouviu vozes, professor?

PROFESSOR – Sou muito sortudo.

ALUNA – Muito esquisito, eu diria.

PROFESSOR – Eu me sinto ligado.

ALUNA – Ligado a que?

PROFESSOR – À fonte das minhas vozes.

ALUNA – Tudo bem. Isto é esquisito!

PROFESSOR – Você é esquisita ou eu sou esquisito.

ALUNA – Qual o critério?

PROFESSOR – Quero convidá-la . . . aproxime-se.

ALUNA – Como assim, professor?

ALUNO – A questão é: o que ele pode fazer com uma das mãos amarrada nas costas?

PROFESSOR – Meu desejo secreto é . . . ganhar o amor . . . de muitas mulheres bonitas.

ALUNA – Vou fingir que não ouvi isso, professor.

PROFESSOR – Estou falando de coisas guardadas no meu coração.

ALUNO – Vê o que ela tem no pulso, professor?

PROFESSOR – Um lindo relógio.

ALUNO – Ei, para quem o senhor reza, professor?

PROFESSOR – Não rezo.

ALUNO – Que tipo de cerimônia religiosa?

PROFESSOR – Não tenho religião.

ALUNO – Deus não tem nenhuma parte na sua vida?

PROFESSOR – Nenhuma mesmo.

ALUNO – Deus não existe na sua vida, professor?

PROFESSOR – Não mesmo. *(Entra violino)*

ALUNA – Que violino lindo, professor.

ALUNO – Meu Deus . . .

ALUNA – O senhor toca?

PROFESSOR – Arranho.

ALUNA – Aposto que toca bem, professor.

PROFESSOR – Arranho muito mal, e prefiro fazê-lo sozinho.

ALUNA – Diz isso só para me provocar, professor.

PROFESSOR – Não mesmo.

ALUNA – O que seu tempo interno diz agora, professor?

PROFESSOR – Ele não fala comigo, mas me manipula de outras maneiras . . .

ALUNA – Tá bem, professor. Imagine uma peça chamada *Alerta dos Dedos*. O que poderia acontecer nesta peça?

ALUNO – Imagine uma peça chamada *Cães em Serviço*. O que poderia acontecer nesta peça?

PROFESSOR *(Oferecendo uma maçã)* – Já viu isso alguma vez na sua vida, senhorita?

ALUNA – Uma maçã.

PROFESSOR – Lembra? Já viu isso alguma vez na sua vida? Você acabou de mentir para mim.

ALUNO – Eu não minto, não digo a verdade. Não estou aqui para fazer nenhuma dessas duas coisas idiotas.

PROFESSOR – E para o que está aqui, senhor?

ALUNO – Para ser traíçoeiro a tudo, professor.

PROFESSOR – Bem, estou aqui para isto. Quero estar num lugar de onde a verdade . . . que problema agora . . . a verdade . . . jorra. Quero ser um lugar por onde a verdade . . . passa. Porém, quando ela passa por mim, arrancando sua capa protetora . . . Mas por que eu uso uma capa protetora? Porque a verdade, quando revelada, acredite ou não, toma a infeliz forma de tudo que não é verdade. Isso acontece! Isso acontece de verdade! Mas se meros atores falam isso, então isso não acontece mais.

ALUNO – Ei, quero ser um lugar por onde a verdade passa. Acertei, professor? *(Vai ao texto e lê)* Quero ser um lugar por onde a verdade passa.

PROFESSOR – Vire a página.

ALUNO – Gostaria de ficar mais um pouco nesta página.

PROFESSOR – Vire a página.

ALUNO *(Obedece)* – O que está escrito nesta página, professor?

PROFESSOR – Espere, esta fala é minha. O que está escrito nesta página?

ALUNO – “Coma-me”.

PROFESSOR – Por favor . . . *(Aluno rasga a página e a come)*

PROFESSOR – A propósito. Será que eu considero você um lugar por onde a verdade passa? Você nunca conhecerá

o professor, já que não pode entrar na mente dele. Vamos supor . . .

ALUNA – O que é supor?

PROFESSOR – Alguém deveria escrever isso para eu não me esquecer. Nossa, esse foi o pensamento mais interessante que já tive há um bom tempo. O que é supor?

ALUNO – Nossa, esta foi a refeição mais interessante que já tive há um bom tempo. O que é supor?

PROFESSOR – Acha que posso fazer esta senhorita desaparecer?

ALUNA – Eu espero que alguém se machuque.

PROFESSOR – Por quê?

ALUNO – Ei... sabe o nome de todos os livros da sua biblioteca tão extensa, professor?

PROFESSOR – Acredito que sim.

ALUNA – Duvido.

ALUNO – Feche os olhos, professor. Agora sinta a prateleira. Pegue um livro sem olhar. Como pode ver claramente . . .

PROFESSOR – Onde?

ALUNO – Eu já escrevi o nome do livro que adivinhei que você pegaria e coloquei minha suposição neste envelope selado.

ALUNA (*Abrindo o envelope*) – O título é . . . você não vai acreditar.

ALUNO – Eu acredito.

ALUNA – *Dossiê do Medo*.

PROFESSOR – Não tenho este livro na minha biblioteca.

ALUNO – Ei, dá uma olhada.

PROFESSOR – Está certo. O título deste livro é *Dossiê do Medo*. Mas tenho certeza de que até agora eu não tinha este livro. As páginas estão em branco.

ALUNO – Eu poderia ter escondido o livro na sua coleção. Não poderia, professor?

PROFESSOR – Você faria isso?

ALUNO – Bem, imagine uma peça chamada *Promessas Rompidas*. Deixe-me contar uma estória em cujo centro eu escondo uma mensagem muito pessoal.

PROFESSOR – Deve haver tempo suficiente para explicar alguma coisa.

ALUNO – Quê?

PROFESSOR – O senhor já explodiu alguma vez?

ALUNO – Isso é falar comigo mesmo?

PROFESSOR – Tente usar meu nome verdadeiro.

ALUNO – Acho que nomes não são a questão, frente a um homem que realmente quer explodir.

PROFESSOR – À beira?

ALUNO – Ei, por que não me toma como exemplo?

PROFESSOR – “Quando pedras são sapatos, as solas dos pés ensurdecem”.

ALUNO – Pelo menos eu tenho a permissão dele de me despedaçar por forças contraditórias?

PROFESSOR – É claro que tem minha permissão. (*O Aluno recebe um cavalo de pelúcia*)

ALUNO – Esperava que me oferecesse um lenço.

PROFESSOR – E por que um lenço?

ALUNO – Não adivinha? Um lenço para estancar o sangramento?

PROFESSOR – De qual ferimento, senhor?

ALUNO – Ah, alguns deles não podem ser alcançados, então terei que tentar com este aqui na palma da minha mão.

ALUNA – Imagine uma peça chamada *O Chapéu Imaginário*. O que poderia acontecer nesta peça?

PROFESSOR – Este é um ferimento muito profundo.

ALUNO – Esperava que me oferecesse um casaco, professor.

PROFESSOR – Ah, coração de pedra.

ALUNO – Oh, professor, o senhor se lembrou.

PROFESSOR – Não me lembro de nada, amigo, eu só . . . eu vou, com o fluxo .

(Eles fazem uma dança agressiva. A aluna entra ao fim da dança)

ALUNA – Obrigada, professor.

PROFESSOR – Por quê?

ALUNA – Estou feliz por ter sido incluída.

PROFESSOR e ALUNO – Em quê?

ALUNA – Aliás, o professor número quatro . . . ?

PROFESSOR *(Bebe um gole de bebida)* – Eu estava precisando disto.

ALUNO *(Bebe um gole de bebida)* – Eu também estava precisando.

ALUNA – Ainda está estacionando.

PROFESSOR – Estacionando?

ALUNO – Aí poderemos nos livrar do cavalo.

ALUNA – Que cavalo?

PROFESSOR – Sente-se.

ALUNA – Olá de novo, professor.

PROFESSOR – Cadê o professor número quatro?

ALUNO – Já cobrimos o assunto.

PROFESSOR – Com o quê?

ALUNA – Estacionando, professor.

PROFESSOR – Estacionando.

ALUNO – Eu sabia, sabia.

PROFESSOR – Sente-se.

ALUNA – Eu já fiz isso. *(Todos caem no chão)*

PROFESSOR *(Levantando-se)* – *Alguma coisa forte aconteceu comigo. Escutei uma mulher muito desejável me dizendo . . . “Eu fiz”. Na minha frente, sabe . . .*

ALUNO – Cavalos.

PROFESSOR – Não. Cadeiras. Queria que estas palavras fossem investidas em algo forte o bastante para me jogar no chão.

ALUNA – Eu fiz.

PROFESSOR – Tentei fazer com que isso acontecesse.

ALUNA – Eu fiz..

PROFESSOR – Lembro-me de dizer “Cadê o professor número quatro?” e você disse “Estacionando, claro”, o que pode demorar.

ALUNO – Ei . . . demorar quanto tempo?

ALUNA – Muito tempo.

PROFESSOR – Qual a estimativa de “muito tempo”?

ALUNA *(pausa)* – Digamos que . . . o tempo não existe para mim. *(Um gráfico com fotos de automóveis é revelado)*

ALUNO *(Tenta entender o gráfico)* – Tá bom. Alguma coisa sobre um cavalo.

PROFESSOR – Errado. Mas isso serve . . .

ALUNA – Como serve, se está errado, professor? A não ser que a chave seja mais interessante que a fechadura?

PROFESSOR – Bem . . .

ALUNA – Droga . . não pode ser...

PROFESSOR – Sem problemas. Há outro modo de ver isto. O que é um ser humano . . . a não ser aquele que . . . vão fundo agora . . . não sabe.

ALUNO e ALUNA *(Iluminados)* – Ahhh!

PROFESSOR – Os animais, por exemplo – zebras, leões, búfalos e as coisas mais comuns como cães e gatos – nenhum deles está num estado de não saber porque este assunto não é levantado. Então, o ser humano é o nascimento do não-saber como uma possibilidade real; e quando esta estupidez termina, na verdade, ele, ou ela, termina. Talvez seja por isso que o professor número quatro está demorando uma eternidade para estacionar a porcaria do carro.

ALUNA – Olha, o senhor gosta de algo que eu não gosto, professor.

ALUNO – Ei, isso parece acalmá-lo bastante.

PROFESSOR – Eu me perguntava quem seria o primeiro a falar algo. O que você sabe, fui eu.

ALUNA – O senhor quase disse algo importante, professor, mas não foi o senhor.

PROFESSOR – Não falei primeiro?

ALUNA – Não.

PROFESSOR – Quem falou?

ALUNO – Tenho que ir para o outro quarto, mas . . . acho que . . . “Se você for, eu vou”.

PROFESSOR – Sério?

ALUNO – Sério.

ALUNA – Que horas são?

PROFESSOR – Meu relógio parou. (*O professor sai correndo*)

ALUNA – Pense nisto, professor. Se o próprio Deus entrasse aqui agora, significaria que o tempo teria parado.

PROFESSOR (*Fora do palco*) - Deus?

ALUNA – Não me interessa.

PROFESSOR – Você tem que se interessar. (*Ele entra usando touca de penas*)

ALUNA – Meu Deus, isto é que é estar desesperado, professor.

PROFESSOR – Não estou desesperado.

ALUNO – Não estou desesperado, professor.

PROFESSOR (*Cobrindo os olhos enquanto os outros tentam se esconder*) – 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. Agora, se Deus, realmente . . .

ALUNA – Ah, isso é vulgar, professor, e é tão pretensioso que é duplamente vulgar.

ALUNO – Agora, eu . . . sou muito inocente.

PROFESSOR – Primitivo?

ALUNO – Tenho orgulho disso.

ALUNA – Do quê?

PROFESSOR e ALUNO – De ambos. (*Caem no chão*) Oh, sim . . .

ALUNA (*Puxa uma cadeira*) - É melhor se sentarem, cavalheiros.

PROFESSOR – Por quê?

ALUNA – Bem, é uma cadeira muito elétrica.

PROFESSOR – Não quero ser eletrocutado, madame.

ALUNO – Eu também não quero ser eletrocutado.

ALUNA – Vêem algum fio?

PROFESSOR – Há tantas coisas nestas mulheres tão desejáveis que não consigo me justificar . . .

ALUNA – Bem, admita, o senhor gosta da minha companhia.

ALUNO – Verdade, o senhor gosta do agravo, professor. Energiza.

PROFESSOR – Eu gosto, mas não gosto da fonte, gosto dos resultados.

ALUNA – É a mesma coisa.

ALUNO – É a mesma coisa, professor.

ALUNA – Bons sonhos, professor.

PROFESSOR – Preciso dormir bastante.

ALUNA – Sem problemas . . . é como se uma cortina se abrisse.

ALUNO – Imagine uma peça chamada *O Chapéu Imaginário*. O que poderia acontecer . . .

PROFESSOR – Imagino uma peça chamada *Mistérios da Arrogância*. É mais do meu estilo. Sei lá . . .

ALUNA – Adivinhe!

PROFESSOR – O que é adivinhar?

ALUNA – O tempo dirá.

PROFESSOR – Verdade.

ALUNA – Contando com um tempo interno, professor?

PROFESSOR – Claro. Eu me transformo em alguém que abre a boca e quando sai, viaja apenas em direções agradáveis! Verdades automáticas, madame!

ALUNA – Ótimo. Qual é a técnica?

PROFESSOR – Bem, eu faço rimas.

ALUNA – E daí?

PROFESSOR – A técnica é que elas não rimam.

ALUNA – Sério, professor!

PROFESSOR – Isso é para ilustrar algo.

ALUNA – Ah, seu método é o ilustrativo.

PROFESSOR – É.

ALUNA – O senhor faz rimas que não rimam.

PROFESSOR – Mais ou menos. Eu faço rimas. Eu faço isso. Mas elas não rimam.

ALUNA – Vejo a diferença.

PROFESSOR – Vê?

ALUNA – Esta é a minha borracha. O que você acha?

PROFESSOR – Isso rima.

ALUNA – Ah. Achei que talvez você fosse dizer . . . que não rima.

PROFESSOR – Mas rima.

ALUNA – Espere aí. Isso rima?

PROFESSOR – Temos que descobrir.

ALUNA – Como?

PROFESSOR – Ao longo do tempo.

ALUNO – Quantas pessoas assistem suas aulas?

PROFESSOR – Olha . . . varia.

ALUNO – Claro.

ALUNA – Claro.

ALUNO – Mas, no geral, quantas pessoas?

PROFESSOR – Não muitas.

ALUNA – Diga, quantas?

PROFESSOR – Às vezes, uma, às vezes, duas ou três.

ALUNO (*Derrubando alguns livros como se por acidente*) – Ai, desculpa, outro acidente.

PROFESSOR – De propósito?

ALUNO – O senhor sabe quanto o estimo.

PROFESSOR – Sei.

ALUNO – Por isso, o fato de suas aulas terem poucos alunos não é um reflexo, a meu ver, do senhor, mas dos alunos.

PROFESSOR – Você quer dizer daqueles não presentes.

ALUNO – É possível que desses também.

PROFESSOR – Mas é claro que . . . você não sabe . . . não tem como saber . . . a qualidade dos alunos assíduos.

ALUNO – Não!

PROFESSOR – Eu o convido, professor.

ALUNO – Isso é impossível.

PROFESSOR – Sinto que o universo me usa como quer. (*Ele tropeça em alguma coisa e cai no chão*). Ih, por acaso eu... rimei?

ALUNO e ALUNA – Rimou . . .

PROFESSOR – É difícil saber, mas acho que rimou com alguma coisa.

ALUNO – Acho que não.

PROFESSOR – Numa peça chamada *Minha cabeça era uma marreta*, um certo personagem se apaixona profundamente por sua imagem no espelho, apesar de a imagem no espelho não parecer com ele em vários aspectos importantes. Mas é uma imagem bem mais bonita. É um espelho mágico, e o personagem que se apaixonou tanto diz coisas . . . que não parecem importantes, que não exprimem seu amor, mas elas...

ALUNO – Elas o quê?

PROFESSOR – Elas lhe garantem o amor, das mulheres?

ALUNO – Mulheres em geral?

ALUNA – Seja mais específico.

PROFESSOR – Vêem o que está acontecendo comigo? Fui colocado num lugar onde a desorganização verbal – mesmo que não governe – foi muito sonhada por certos indivíduos que vibram à beira de uma aura divisora de uma arena específica em aqueles que são bonitos e aqueles que são simples porcarias.

ALUNA – Mas, professor, isso não é uma falsa distinção?

PROFESSOR – Não mais verdade, madame.

ALUNA – Olhe para mim!

PROFESSOR – Mais uma vez esses malditos filósofos me desarmam.

ALUNO – Isso implica cada um deles?

PROFESSOR – Exatamente. Cada um de vocês sugou um pouco das minhas energias.

ALUNO – Nossa . . . quais desses filhos da mãe fizeram isso com o senhor, professor?

PROFESSOR – Não sei nome de nenhum deles.

ALUNO – Oh, oh! A verdade, professor!

PROFESSOR – Ei, eu quero que ela transborde.

ALUNO – O que o detém, professor?

PROFESSOR – A verdade pode viajar entre duas pessoas? Acho que não.

ALUNA – Por que não?

PROFESSOR – Isso posso explicar. Mas não confunda minha explicação com a verdade.

ALUNA – Explique. Se a verdade é a verdade sobre algo . . .

ALUNO – Mas tem que ser sobre algo...

PROFESSOR – Ah, aí o algo que é sobre a come.

ALUNO e ALUNA – Hã?

PROFESSOR – . . . e a verdade, comida, desaparece, transformando-se no que quer que seja aquilo que a come.

ALUNO e ALUNA – Hã?

PROFESSOR – Para esclarecer isso, vou despedaçar um envelope importante, dentro do qual . . . (*Ele rasga o envelope*). Esqueci o que estava dentro do envelope. Mas tudo bem, pois isso exemplifica a minha teoria mais verdadeira e secreta.

ALUNA – Não sei como dizer isso, professor, mas o que acabou de fazer me excitou muito.

PROFESSOR – Sério?

ALUNA – Sério.

PROFESSOR – Não está mentindo para mim?

ALUNA – A verdade é que não estou mentindo.

PROFESSOR – Como poderia saber quem está mentindo?

ALUNA – Tente eliminar a possibilidade de eu estar mentindo, professor.

PROFESSOR – Um minuto. (*Vai até a gaveta, rasga mais envelopes, todos fazem uma dança agressiva. A aluna cai*)

ALUNA – Por que me fez fazer isso, professor?

PROFESSOR – Não sei, é claro.

ALUNA – Instinto?

PROFESSOR – Não posso dizer que foi instinto.

(*A dança continua*)

ALUNO – Ei, o que pode dizer sobre o que tem feito desde que entrou nesta sala?

PROFESSOR – Teorizar tudo? Poupe-me disso . . .

ALUNO – Sem opções, professor. Feche os olhos, ponha a mão na testa, como numa posição conhecida . . .

ALUNA – Que pena, professor. Não produziu o ovo ideal. (*Pega um ovo*). E seu coração, professor, que nunca foi inteiro, ele quebra. (*Quebra o ovo*)

ALUNO – Ei, qual o efeito que isso tem no senhor, professor?

PROFESSOR – Bastante extraordinário, me faz chorar.

ALUNO – Mágica verdadeira?

ALUNA – Não há lágrimas visíveis. Ele o faz acreditar nelas simplesmente pelo tom de voz.

PROFESSOR – Está ameaçando me serrar na metade, madame?

ALUNO – Ela não sabe como fazer isso sem o machucar, professor.

PROFESSOR – Tentem me machucar. An-dem, torçam alguma coisa. (*Cada um torce um braço do professor*). Agora sinto uma dorzinha. Mas não seria mais comovente fazer isso em público? O que percebo, através de lágrimas de dor.

ALUNO – Ultrapasse as lágrimas, mexa as orelhas.

PROFESSOR – O que está acontecendo?

ALUNO – Oh, mas não aconteceu, professor; é por isso que ainda está interessante.

PROFESSOR – E por quê?

ALUNO – Bem, o senhor esteve chorando.

PROFESSOR – Ninguém percebeu . . .

ALUNA – Não acredite. Ele estava chorando de verdade.

ALUNO – Foi isso que eu pensei.

PROFESSOR – Meu próximo truque, este livro desaparece. *(Corre para mostrar um livro tirado de uma gaveta)*

ALUNO – A gaveta estava vazia?

PROFESSOR – Cuidado. Faça as coisas aparecerem do nada.

ALUNO – Bravo, professor.

PROFESSOR – Obrigado, professor. *(Eles correm de encontro um ao outro, caem de joelhos e rolam, distanciando-se. Estão exaustos)*

ALUNO – Diga, professor, por que prefere o ato de desaparecimento ao ato oposto?

PROFESSOR – Isso leva algum tempo para explicar . . .

ALUNA – Ambos ajoelhem-se para isso.

PROFESSOR – Desnecessário.

ALUNA – Vou supor que os dois ajoelham-se para isso, mais de uma vez, por favor.

PROFESSOR – Talvez eu estivesse esperando para entrar nesta arena.

ALUNA – Devo me repetir?

ALUNO – Ela quer dizer, me repetir mesmo quando não lembro?

ALUNA – Todos . . . fora desta sala, por favor.

ALUNO – O que eu disse?

ALUNA – Se eu digo todos . . . eu estou incluída?

ALUNO – Vá! Vá imediatamente, por favor. *(Aluna vai e o Professor vai, mas param no fundo do palco)*

ALUNO – Ei, agora que não vejo ninguém porque todos saíram da sala, não vejo ninguém, porque todos saíram da sala.

PROFESSOR – Impressionante, senhor.

ALUNO – Hã?

PROFESSOR – Sua realidade é a minha própria realidade.

ALUNO – Se isso é verdade . . .

PROFESSOR – Um certo amigo me ajudou a sair de um impasse.

ALUNO – Como?

PROFESSOR – Ele, ou ela, bloqueou todas as saídas.

ALUNO – Foi ele, ou ela?

PROFESSOR – Não consigo me lembrar.

ALUNO – A verdade, professor. . .

PROFESSOR – É isso que estou falando desde o início. Não me lembro.

ALUNA *(Entra, usando um sapato novo e estranho)* – O que mudou no minuto que eu saí da sala, professor? Diga o que está completamente diferente.

ALUNO – É sempre assim. No momento em que me perguntam o que está completamente diferente, se não percebo que algo está diferente, estou ferrado.

PROFESSOR – Estou ferrado, professor.

ALUNA – Finalmente alguém percebeu.

PROFESSOR – Percebeu o quê?

ALUNA – Comprei sapatos novos, professor, ou pelo menos um.

ALUNO – Meu Deus, o que não percebi foi um único sapato . . .

PROFESSOR – Acho que estamos ambos ferrados, professor. . .

ALUNA – Tontos? Eu também. *(Ela ro-dopia, grita e cai)* Ai!

PROFESSOR – Isso é demais . . . o anjo que dominou minha vida torna-se humano. Mas será que eu acredito nisso?

ALUNA – Comprei sapatos novos, professor, só isso.

PROFESSOR – Por quê? Por que, de tudo?

ALUNA – Simples. Para voltar à Terra.

PROFESSOR – Calma, você está indo muito rápido.

ALUNA – É, professor. Quando eu vou rápido, vou mesmo . . .

PROFESSOR – Parece realmente que, a qualquer hora, posso gravitar até o que for que me puxar em direções para as quais sou totalmente incapaz de viajar?

ALUNA – A única coisa que consigo pensar . . . alguém precisava estar pensando em Deus, lembram-se dele? Quando ele ficou de quatro na minha frente.

ALUNO – Isso foi ontem à noite, madame. Mas agora temos todo um recomeço.

ALUNA – Não vejo qual a diferença.

PROFESSOR – Essa é a diferença. (*Fica de quatro*)

ALUNA – Certo de novo, professor. O efeito é totalmente diferente.

PROFESSOR – Continue, por favor.

ALUNA – Bem, a palavra que me vem a mente imediatamente é ... Ah, “literatura”?

PROFESSOR – Pare de buscar respeitabilidade em vão, madame.

ALUNA – Estava fazendo o oposto, professor. Se digo “literatura”, é como se falasse besteira. Ao passo que, se comesse a enrolar a língua com uma palavra objetiva tipo ... ciência? Bem, isso seria o suficiente para afundar alguém como eu nas regiões inferiores onde porcos voam, professor ...

PROFESSOR – Estranho, para mim a ciência não tem nenhum atrativo especial. (*Leva um chute*) Ai! Por que fez isso?

ALUNA – Descubra, meu amigo.

PROFESSOR – Não sou mais seu amigo, madame. (*Sai*)

ALUNA – Não mais amigo da ciência? Devo ter me tornado presa do não-invejado erro de ser reticente quando se trata de botar o melhor de mim para fora.

ALUNO – Talvez esteja na hora de tentar ... uma verdadeira troca de papéis.

ALUNA – Apenas como uma experiência?

ALUNO – Pense assim: se for só uma experiência, podemos fingir que ninguém se machuca.

(*Ele veste sapatos com maças presas*)

ALUNA – Inconclusivo. Isto é inconclusivo.

ALUNO – Para dizer a verdade, isto é inconclusivo.

ALUNA – Mas ainda conta. Porque nosso acordo é ... é inconclusivo.

ALUNO – Isso me lembra ...

ALUNA – O que?

ALUNO – Espere aí. Está me pedindo para inventar algo? (*Seus sapatos são transformados em sapatos com baguetes de pão presas*) Não vai acreditar nisso!

ALUNA – Tente, professor.

ALUNO – Este pode não ser o momento apropriado, mas estou com muita fome!

ALUNA – Ah, assim como o professor número um, o professor número dois, o professor número três, quatro, cinco, seis, ...

ALUNO – Espere um pouco.

ALUNA – O que está querendo me dizer?

ALUNO – Como é que eu sei?

ALUNA – Então, como posso compartilhar da sua experiência?

ALUNO – Ah, não sei como isso pode ser impedido.

ALUNA – Está sendo impedido.

ALUNO – Quero mostrar uma coisa.

ALUNA – O quê?

ALUNO (*Oferece uma das baguetes dos seus sapatos*) – Você decide.

ALUNA – Escolho não ver isso.

ALUNO – Imagino que esse pão não atraia uma profissional como você.

ALUNA – Claro que não. É muito comprido.

ALUNO – Mas aí é que está ... pode encurtá-lo.

ALUNA – Como?

ALUNO – Ei, use a faca.

ALUNA – Faça você, por favor.

ALUNO – Com uma ... faca verdadeira?

ALUNA – Com uma faca.

ALUNO – Ah, uma faca verdadeira.

ALUNA – Eu disse uma faca, pois o que imaginei foi uma faca. (*Eles pegaram facas, inventaram atividades e músicas quando o professor entra com coturnos e cambaleia para a frente do palco*)

ALUNO – Ei, professor! Por que está andando assim?

PROFESSOR – Quando se fica velho, professor, é assim que se sente. Por isso, acostume-se com isso, professor. Porque é assim que se sentirá quando sua cabeça girar em torno de todas as damas desejáveis e o senhor cambaleia, professor. . . o senhor também, professor. E se não se preparar para isso, professor, será muito, mas muito infeliz! Muito infeliz. Veja o que acontece. A língua se prolifera para que coisas que ninguém pensou sejam ditas, e depois, elas se tornam realidade.

ALUNO – Tenhamos uma demonstração.

ALUNA – Quero ver isso.

PROFESSOR – Eu falo. Isso se torna realidade.

ALUNO – Como, professor?

PROFESSOR – Pura velocidade, professor.

ALUNO – Velocidade?

PROFESSOR – Pular rapidamente sobre todas as novas considerações. E além disso...nada. Chegando lá bem depressa, professor. Então, nada.

ALUNO – Ei, isso parece ser pular até, bem . . . , até a própria vida, professor.

PROFESSOR – Certo. Com tudo tão rápido, a vida é pulada. Certo.

ALUNO – Espere aí. O que é atingido se a vida é pulada, professor?

PROFESSOR – Nada deve ser atingido. Este é a beleza disto.

ALUNO – Pular tudo? Aí, uma pessoa chega a...nada, professor. E por que isso é desejável?

PROFESSOR – Eu não disse que era desejável.

ALUNO – Ei ...e o que é, se não desejável, professor?

PROFESSOR – Necessário, só isso.

ALUNO – Necessário para quê?

PROFESSOR – Não sei. Você, você não sabe. Ela, ela, ela não sabe . . .

ALUNO – Então vai mais devagar, professor. Aproveite a viagem, pelo menos!

PROFESSOR (*Sozinho no palco*) – Por que acha que, toda vez que me lembro do senhor, me parece tão desconfortável, professor, enquanto eu, depois de tudo é dito e feito, pareço perfeitamente confortável?

ALUNO (*Voz apenas*) – Suponha que eu vá embora, para sempre. O senhor ficaria . . . entediado. (*Ele reentra vagarosamente*) Ficaria completamente sozinho.

PROFESSOR – Não importaria.

ALUNA – Se ficasse completamente sozinho, isso importaria, professor.

PROFESSOR – Não importaria, não. Não seria nem parte da minha vida, porque vida . . . não é lá que acontece, madame. Você pensa que está acontecendo na vida, mas está errada, bela madame.

ALUNA – Bem, como exemplo . . . onde mais poderia acontecer?

PROFESSOR – Não, não está acontecendo em outro lugar. Está acontecendo bem aqui. Mas não está acontecendo na vida.

ALUNA – Por favor, onde é “aqui”, professor, que não na vida? E se não é, é outro lugar?

PROFESSOR – Bem, por que não calamos a boca e admitimos que eu estou certo?

ALUNA – Mas isso seria ...entregar todo o controle da minha própria cabeça, professor.

PROFESSOR – Tudo bem. Seria falta de controle. Adeus, professor...Ah, talvez este seja o objetivo.

ALUNA – A cabeça de alguém é um completo vazio.

PROFESSOR – E este não é o objetivo, madame?

ALUNO – Desculpe, professor. Se não é na vida, não me interessa, pois eu estou aqui na vida. Por isso, o que me interessa é aqui, onde estou.

PROFESSOR – Ei, isso é bobagem, professor.

ALUNA – Por que, professor?

PROFESSOR – O que é isso?

ALUNA – Entre infinitas possibilidades, não sei a que se refere.

PROFESSOR – Esta é uma idéia não permitida na existência.

ALUNO e ALUNA (*Caindo no chão*) - Ah, sim . . .

PROFESSOR – Sua força como uma idéia não é, assim, minimizada. Ainda manifesta força.

ALUNO – Ei, que idéia é essa?

PROFESSOR – É uma idéia que não existe. Faz as paredes dessa sala vibrarem. Mas, por não conseguir fazê-lo, alguma outra coisa escreve na minha testa letras de fogo invisível.

ALUNO – O que não vejo é o fogo.

PROFESSOR – É fogo invisível.

ALUNO – Desculpe, professor . . . se é invisível e não está na vida, eu não me interessou, porque eu estou aqui na vida. Então o que me interessa é bem aqui, onde estou.

PROFESSOR – Ei, isso é bobagem, professor.

ALUNO – Por que, professor?

PROFESSOR – Porque o que interessa, professor, é o que está aí, onde você está.

ALUNO – Aqui estou.

PROFESSOR – . . . mas não sabe.

ALUNO – Não sei o quê?

PROFESSOR – Onde está.

ALUNO – Ah, mas mesmo que não saiba, ainda é aqui na vida, professor.

ALUNA – Olá de novo.

PROFESSOR – Ah, muita bobagem.

ALUNO – Faça melhor, professor.

PROFESSOR – Tudo bem. Isso é inalteravelmente bobagem, professor...

ALUNO e ALUNA – Ah, sim ... (*Eles caem no chão quando o inferno se solta e o Professor começa a declamar*)

PROFESSOR – . . . porque o que mais interessa sobre qualquer pessoa nesta sala é onde se está – aquela parte de onde se está que não é onde pensa que está.

ALUNA – Ai, meu Deus . . . isso rima, professor?

ALUNO – Isso é bobagem.

ALUNA – Isso rima!

ALUNO – Isso é muita bobagem!

PROFESSOR – Isto é muita bobagem... Mas, se você realmente pensa que aquilo é bobagem, é melhor pensar de novo. Do início. Mais uma vez. Mais uma vez. Mais uma vez!

* * *



NÃO HÁ SEGREDOS

PETER BROOK

Este artigo, inédito no Brasil, é uma adaptação de uma conferência proferida por Brook em Kioto, por ocasião da entrega de prêmios da Fundação Inamori, em novembro de 1991. Esta palestra consta do livro *La Puerta Abierta – reflexiones sobre la interpretación y el teatro* (Alba Editorial, Barcelona, 1994). A tradução é de Angela Hampshire.

* * *

Durante todos estes anos, quando me perguntavam: “Podemos ver um de seus ensaios?”, eu respondia que não. Me via obrigado a reagir assim por causa de algumas experiências negativas. Entretanto, compreendo a vontade das pessoas de saber o que fazemos na realidade. Desta maneira, tenho vontade de dizer: “Não, não há segredos”. Tentarei descrever nosso processo de trabalho e para fazê-lo utilizarei minha produção recente de *A Tempestade*, em Paris.

Em primeiro lugar, a escolha da peça. Somos uma companhia interna-

cional que trabalha há muito tempo. Tínhamos concluído o grande ciclo de trabalhos com o *Mahabharata* em francês, em inglês e o filme. Recentemente, havíamos feito uma temporada de peças e músicas sul-africanas, em homenagem ao bicentenário da Revolução Francesa e ao Ano dos Direitos Humanos. Sentí, então, a necessidade de tomar um rumo novo. Eu tinha começado a me interessar pela estranha e fugidia relação entre o cérebro e a mente, e ao ler o livro *O Homem que Confundiu sua Mulher com um Guarda-Chuva*, do médico Oliver Sacks, vislumbrei a possibilidade de adaptar para o teatro esse mistério, mediante as anotações de comportamento de certos casos neurológicos.

Modelo

Entretanto, quando trabalhamos com um tema que não tem forma nem estrutura aparentes, é essencial que se disponha de um tempo ilimitado. Assim, vendo que necessitaríamos de tempo para realizar nossas pesquisas, e admitindo ainda a responsabilidade prática de se manter um teatro e uma organização, procurei uma peça apropriada para nossa companhia internacional. Tal raciocínio tem sempre me levado a Shakespeare. Ele é o modelo insuperável e sua obra é sempre pertinente e contemporânea.

A Tempestade é uma obra que conheço bem, já que a dirigi há uns 35 anos em Stratford. Quando realizei, em Paris (1968), o primeiro seminário com atores de diferentes culturas, que conduziria à criação de nosso Centro Internacional, escolhi cenas de *A Tempestade* para improvisações e estudos. Porém, naquele momento não me ocorreu que *A Tempestade* poderia ser a resposta ao meu problema, até que um dia falei com um amigo da procura feita para encontrar a peça e ele me sugeriu *A Tempestade*. De imediato, compreendi que era o que necessitava para nossos atores. Como em outras ocasiões, entendi que os ingredientes necessários para que tomasse uma decisão já estavam no meu inconsciente, sem que a parte consciente participasse das deliberações.

Estupidez

Assim, no momento em que compreendi que *A Tempestade* podia ser a solução, as vantagens foram evidentes. Em primeiro lugar, só se pode abordar uma obra de Shakespeare quando se está convencido de que se tem os atores adequados. É estupidez um diretor dizer “quero montar *Hamlet*” e depois se perguntar quem vai interpretar o papel. No caso de *A Tempestade*, o ator africano que tínhamos conosco, Sotigui Kouyaté, podia trazer algo novo e mais autêntico ao papel de Próspero. Portanto, o ponto de partida estava claro. Só nos faltava

fixar uma data. Calculei que precisaríamos de quatorze semanas de ensaios, mas umas semanas depois reorganizei nossos planos e adiei o início dos ensaios por dois meses.

Jean-Claude Carrière começou a trabalhar na tradução francesa e eu iniciei as conversas sobre os aspectos visuais com a cenógrafa Chloé Oboleski. Estávamos diante da parte mais delicada do processo, porque nele existe uma contradição. Tem de haver um palco e ajustá-lo de modo adequado, o que exige planejamento e organização. No entanto, a experiência demonstra que as decisões tomadas antes dos ensaios são menos acertadas que as tomadas quando o processo está em curso, porque então o diretor e o cenógrafo não estão sozinhos, com sua visão e sua estética pessoais, mas recebem uma visão mais profunda tanto da peça como de suas possibilidades teatrais, que surge da exploração rica e entrelaçada de todo um grupo de indivíduos imaginativos e criativos.

Confusão

Antes dos ensaios, o trabalho do diretor e do cenógrafo é limitado e subjetivo, impõe formas rígidas e acaba reprimindo um desenvolvimento natural. Portanto, o método de trabalho que funciona implica num sutil equilíbrio entre o que deve ser preparado com antecedência e o que pode ser deixado em aberto. A princípio, estudei de novo

minhas antigas produções e experimentos com esta peça e compreendi que não desejava conservar nada. Quando voltei a ler a peça, certas formas vacilantes começaram a dançar de maneira confusa na minha mente.

Minha primeira produção em Stratford tinha seguido a idéia generalizada de que *A Tempestade* é um grande espetáculo e que por isso pressupõe complexos efeitos cênicos. Mas nesta nova produção, percebia intuitivamente que um grande espetáculo não era a resposta, já que disfarçava as autênticas qualidades da obra e o que nós queríamos devia tomar a forma de uma série de jogos (do jogo em seu sentido mais literal)¹, executados por um pequeno grupo de atores. A análise intelectual me levou à conclusão de que a peça não tem nenhuma base realista, já que a ilha é uma mera imagem e um símbolo. Portanto, nenhuma forma de ilustração literal pode representá-la. Assim, rabisquei na última página um esboço de um jardim Zen, no qual se sugere uma ilha através de uma rochedo e a água através de pedrinhas secas. Esse poderia ser o espaço onde os atores sugeririam todos os níveis do tema, contando apenas com a própria imaginação.

Quando Chloé e eu tivemos nossa primeira conversa, só encontramos des-

vantagens nessa proposta. Seria difícil andar sobre as pedrinhas, já que isso faria um ruído contínuo – que distrairia a todos – e sentar-se nelas seria problemático. Assim, descartamos o jardim Zen, porém continuávamos convencidos de que era válido o princípio de sugestão com um mínimo de recursos cênicos. A questão que permanecia era se devíamos representar a natureza usando uma superfície natural ou de um modo imaginativo, usando uma superfície substitutiva, como madeira ou tapetes.

Dificuldade

Todo cenógrafo e todo diretor de *A Tempestade* se defrontam forçosamente com uma dificuldade essencial. A peça tem uma unidade de lugar, a ilha, exceto na primeira cena, que se desenvolve num barco durante uma tempestade. Seria necessário violar esta unidade, realizando um cenário realista para a primeira cena? Quanto melhor se faz, mais se destrói a possibilidade de se representar a continuação, a ilha, de um modo que não seja naturalista. E mais difícil ainda é interpretar a segunda cena, na qual Próspero conta sua vida à filha. Se a solução escolhida for um cenário pictórico complexo, a solução é fácil: se representa um naufrágio espetacular e depois se desliza até a ilha deserta. Porém, se este enfoque for descartado, deve-se encontrar o modo mais simples de se

1 DEVEMOS CONSIDERAR que o verbo inglês play significa atuar, interpretar, tocar um instrumento, mas também jogar.

representar o mar e em seguida a terra. Decidimos deixar este problema sem solução, para ser esclarecido depois, quando os atores começassem a trabalhar em nosso palco.

Nossa companhia é composta de atores que já tinham trabalhado no Centro Internacional. A escolha da distribuição dos papéis foi norteada pelo objetivo de uma reinterpretação da peça, sob a ótica de culturas tradicionais, de modo que escolhemos um Próspero e um Ariel africanos, e um jovem ator alemão, que trabalhava conosco pela primeira vez, para que desse uma nova ótica a Calibã – algo que sugerisse a rebelião feroz, perigosa e incontrolável de um adolescente de hoje. Miranda, tal como a concebeu Shakespeare, tem quatorze anos e Fernando é apenas um pouco mais velho. Nos pareceu óbvio que estes papéis revelariam sua autêntica beleza se fossem interpretados por atores dessa idade. Descobrimos uma menina índia, cuja mãe a havia ensinado a dançar desde pequena e outra garota muito jovem, que era meio vietnamita.

Reclusão

No início do processo, nos afastamos de nosso ambiente habitual. Todo o elenco foi para Avignon, onde havíamos alugado alojamento e um lugar para ensaios, nos claustros de um antigo mosteiro. Ali, em reclusão absoluta, ficamos dez dias. Todos chegaram com

sua cópia de *A Tempestade*, mas os exemplares nunca foram abertos. Não tocamos na obra nenhuma vez. Primeiro exercitamos os corpos e depois as vozes. Fizemos exercícios em grupo para desenvolver uma rápida reação, um contato de mãos, olhos e ouvidos, uma consciência compartilhada, que se perde facilmente e deve ser constantemente renovada, para unir os indivíduos e formar com eles uma equipe sensível e vibrante. Para isso, é preciso fazer exercícios vocais e improvisações, tanto cômicas quanto dramáticas.

Ao fim de alguns dias, nossos estudos incluíram palavras soltas, depois em grupos e ao final frases em inglês e francês, para tentar fazer com que a natureza especial da obra shakespeariana adquirisse vida para todos. Acho um erro fazer com que os atores iniciem seus trabalhos com uma discussão intelectual, porque a mente racional não é um instrumento de percepção tão poderoso quanto a intuição. A possibilidade de uma compreensão intuitiva através do corpo pode ser estimulada e desenvolvida de diversas maneiras. E só depois vem a análise e discussão do texto.

Possibilidades

Depois deste período de concentração tranquila, regressamos ao nosso teatro em Paris, o Bouffes du Nord. Chloé, a cenógrafa, havia preparado apenas “possibilidades”: cordas pendu-

radas ao teto, escadas, tábuas, blocos de madeira e caixas de papelão. Também tapetes, montes de terra de cores diferentes, picaretas e pás. São elementos que não estão relacionados com nenhuma concepção estética, são somente ferramentas que os atores podem usar. As cenas foram improvisadas, com os atores tendo liberdade para usar o espaço e os objetos. Eu fazia sugestões e frequentemente as retirava, depois de experimentadas pelos atores. Era algo desconcertante, mas a tarefa do diretor consiste em seguir de perto o que se está explorando e com que finalidade. Aliás, esta primeira explosão de energia não é tão caótica como parece, porque produz uma quantidade incomum de preciosa matéria-prima.

O desafio da peça ajuda nesta tarefa. *A Tempestade* é de uma qualidade tal que toda invenção parece desnecessária e até vulgar. Estávamos, então, presos numa armadilha aterradora: tudo que se fazia, depois de um primeiro momento de entusiasmo, tornava-se inadequado. Entretanto, o contrário seria ainda pior, porque não podemos fugir da questão apenas não fazendo nada: nenhum texto jamais “falará por si próprio”. O modo mais simples é sempre o mais difícil de se encontrar, porque a mera falta de imaginação não é simplicidade, mas teatro enfadonho. Deve-se intervir, mas também manter um tom crítico diante das próprias tentativas de intervenção.

Desespero

Assim, inventamos, testamos, exploramos e discutimos. A primeira cena, a do naufrágio, foi abordada de vinte maneiras diferentes. Havia tábuas para sugerir o casco de um barco. Ariel e os espíritos tentaram jogos estéticos, como amarrar uma maquete de barco sobre a cabeça dos atores. Os marinheiros subiam nos balcões do teatro. Enfim, tudo parecia excitante quando idealizado, mas pouco convincente no dia seguinte. Desesperados, abandonamos toda forma de ilustração e colocamos os atores em formação, como em um oratório e utilizamos suas vozes para imitar os sons do vento e das ondas. Pareceu promissor, mas logo achamos tudo solene e desumano.

Um a um, descartamos todos os acessórios: tábuas, cordas, escadas e maquetes de barcos. Mas nada se perde por completo: depois de experimentarmos uma maquete de barco para a primeira cena, percebemos que, em sua primeira cena com Próspero, Ariel poderia atuar com uma vela vermelha de barco equilibrada na cabeça, justamente o elemento necessário para dar apoio colorido às suas ações. As cordas, que pareciam fora de lugar nas cenas do barco, acabaram sendo valiosas quando Calibã as utilizou. Da mesma maneira, se um dos músicos não tivesse achado, entre suas “possibilidades”, um tubo oco e o enchido com pedras, que fazia

um barulho sussurrante, como ondas, não teríamos jamais descoberto que o dispositivo podia substituir nossas toscas tentativas de imitar a tormenta e sugerir que era na ilha da imaginação onde se faria a representação.

Batalha

Dia após dia, lutamos muito com as palavras e seu significado. O significado emerge do texto lentamente, por força de tentativas. Um texto só ganha vida graças ao detalhe e o detalhe é fruto da compreensão. No início, um ator não pode dar mais que uma impressão geral do que a frase contém, daí a utilidade de uma técnica que desenvolvemos com os cantores, em Carmen. Quando o cantor não conseguia transformar sua interpretação em ação, um de meus colaboradores, excelente ator, interpretava a sua parte. Poderia parecer que seguíamos os métodos das piores produções da velha escola, que exigia que o ator imitasse servilmente o que lhe indicavam. Entretanto, uma vez conseguida uma imitação com êxito, se rompia a velha técnica e se dizia ao cantor que rejeitasse por completo o que tinha aprendido. E ele, após ter testado o que significa atuar com detalhe, era então capaz de descobrir seus próprios detalhes, à sua maneira. Este processo serviu também para os atores que não tinham ainda interpretado uma peça de Shakespeare.

As cenas da corte de nobres naufragados são particularmente desconcertantes. Shakespeare as escreveu de um modo que deixa os personagens incompletos e sua situação pouco teatralizada. É como se, nesta sua última peça, ele tivesse deixado de lado, deliberadamente, todas as técnicas que tinha desenvolvido para captar o interesse do público e facultar sua identificação com os personagens. Como resultado, essas cenas podem facilmente se tornar opacas e enfadonhas. Sendo uma fábula, *A Tempestade* possui uma leveza de tom semelhante a dos contos orientais, e Shakespeare evitou os intensos momentos dramáticos de suas tragédias. Por isso tentamos desenvolver a incongruência da situação dos nobres em um mundo de ilusões através da presença constante dos espíritos, que enganavam os humanos com truques, induzindo-os a revelar as suas intenções ocultas. Foram necessárias muitas improvisações, criadas pelos próprios espíritos. Com a ajuda deles, fomos descobrindo o modo de representar cada uma das diferentes imagens da ilha, pelos métodos mais simples. Não suspeitávamos, então, que esta seria a origem de nossa maior crise.

Transformação

Durante as primeiras semanas, a cenógrafa e eu nos convencemos de que necessitávamos de um palco vazio para

a imaginação fluir. Havíamos desprezado todos os acessórios dos primeiros dias, convencidos de que a estrutura da estória exigia elementos naturais. Então, Chloé trouxe toneladas de terra vermelha ao teatro. Para dar vida e variedade aos movimentos dos atores, ela modelou cuidadosamente a terra, formando desníveis, montinhos e um lago. O resultado foi que o teatro se transformou em um vívido e impressionante lugar de proporções épicas. Entretanto, quando começamos a ensaiar, descobrimos que a grandeza do palco fazia nossas ações parecerem inadequadas.

Na verdade, o novo cenário se negava a colaborar com este trabalho de sugestão. O palco não representava uma ilha na mente, mas se convertia em uma ilha real. Assim, voltamos a arrumar as cenas, para adaptá-las ao cenário, utilizando grandes objetos. Para representar o barco no mar, pensamos em cobrir o cenário de fumaça, já que aquela paisagem real não podia transformar-se em mar, apenas por intermédio da interpretação. Finalmente, Chloé e eu nos demos conta de que estávamos voltando a cair na armadilha clássica de ter de adaptar a interpretação ao cenário e de tentar justificar a tormenta mediante o acúmulo de imagens realistas. Não víamos saída alguma.

Revelação

Em certo momento, já transcorridos dois terços do período de ensaios,

abandonamos tudo e fomos a um colégio onde, em um sótão, rodeados por uma centena de colegas, improvisamos uma versão da peça, utilizando as possibilidades do espaço e fazendo uso unicamente dos objetos existentes na sala. Agimos como os bons contistas. Em geral, as crianças não sabem nada sobre a peça que irão assistir. Assim, a nossa tarefa consiste em encontrar os meios mais imediatos para captar sua imaginação e não deixar que ela escape. Esta experiência sempre se torna muito reveladora e em duas horas conseguimos adiantar várias semanas de trabalho. Descobrimos verdades essenciais sobre o que a peça necessitava. Afinal, as crianças são mais precisas que a maioria dos amigos e críticos teatrais, já que não têm preconceitos, teorias ou idéias pré-determinadas.

A Tempestade se fez viva de imediato, quando a representamos sobre um tapete e em um espaço muito pequeno. A imaginação do público era livre para reagir a todas as sugestões, porque não tínhamos tido a menor intenção de fixar elementos decorativos. Assim, os atores deram batidas na porta e agitaram umas cortinas grossas de plástico, para representar a tormenta; montes de sapatos se converteram em troncos; Ariel carregou uma rede metálica desde o jardim, para prender os nobres, etc. A representação não teve estilo estético, mas teve êxito, porque os meios convinham à finalidade e nessas condições o argu-

mento da peça foi plenamente transmitido. A cenógrafa e eu tivemos que estabelecer muitas perguntas, que nos preocuparam um pouco.

Contradição

Ocorre muito frequentemente que certas companhias jovens tenham êxito atuando em espaços pequenos, porém seu trabalho parece insuficiente quando transportado para um cenário mais amplo. Por isso, compreendemos que as divertidas invenções, que tinham tanta expressividade em uma sala pequena, poderiam parecer infantis e falsas se reproduzidas em nosso teatro. Ao mesmo tempo, tínhamos sido testemunhas do sucesso de nossa teoria: deveríamos libertar a obra de todo o planejamento decorativo, que limitava a imaginação.

Para mim, a solução consistia em voltar à idéia de um tapete como área neutra, porém atrativa, sobre o qual qualquer coisa poderia acontecer. Chloé não estava de acordo, mas sabíamos que deveríamos testar esta proposta. Diante do assombro dos atores, quando voltaram ao teatro, no centro da terra vermelha encontraram um grande tapete persa, sobre o qual representamos há muito tempo *A Linguagem dos Pássaros*. Fizemos, então, um ensaio rápido da peça, utilizando os elementos com os quais tínhamos ensaiado no teatro, porém confinando a ação ao tapete. Os resultados foram contraditórios. Por um

lado, a peça ganhava muito, por ter se reduzido o espaço de atuação. Por outro, Chloé temia que os desenhos do tapete persa distraíssem a atenção do espectador. Onde queríamos que ele imaginasse mar, areia e céu, os complexos desenhos orientais se negavam a cooperar, já que sua beleza própria fazia com que a ilusão fosse impossível.

Descoberta

Pensamos, então, num tapete simples, sem desenhos, mas compreendemos que seria como um carpete de um escritório ou hotel, que faria surgir associações irrelevantes à vida cotidiana. Tentamos fechar o palco com o tapete persa, mas o resultado foi lamentável. Por sorte, tínhamos planejado uns dias de férias e eu os passei olhando o chão, comparando tipos de superfícies em terrenos, parques e descampados. Quando regresssei, Chloé havia pregado o tapete em varas de bambu. Logo tirou o tapete, mas sua forma ficou impressa na terra, como uma cunha. Chloé encheu de areia este retângulo marcado pelo bambu. Continuava sendo um tapete, mas feito de areia. Os atores ensaiaram nele e então vimos que nosso problema central tinha sido resolvido. Logo, para dar espaço a um ponto de referência importante, Chloé colocou duas pedras no tapete de areia. No final, tiramos uma.

Mais tarde, alguns críticos chamaram este espaço de “campo de jogo”,

termo que na Inglaterra se utiliza exclusivamente para esportes, ou “pátio”, como é chamado o lugar de recreio de um colégio.² Ambos os termos explicam o que nós queríamos fazer desde o princípio: um lugar onde se joga atuando ou, em outras palavras, um lugar no qual o teatro não pretenderia ser mais que teatro. Alguém escreveu depois: “É um jardim Zen”, e eu me recordei do meu primeiro ponto de partida. Como sempre acontece, uma pessoa vai a um bosque procurar uma planta e ao voltar se dá conta de que ela cresce na porta de sua casa. Frequentemente descobrimos, muito depois de concluir uma produção, uma nota ou um esboço descartados com os quais se demonstrava que, em algum lugar do subconsciente, havia a resposta, que se levaria depois alguns meses de exploração para se redescobrir. Ou seja: não há segredos.

* * *

F I M

2 OS TERMOS ingleses são playing field, para “campo de jogo”, e playground, para “pátio”. Mais uma vez se joga com os vários significados do verbo play.

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Anouilh, J. - *O Baile dos Ladrões*, comédia, 1 ato, 17 personagens (4 fe. e 13 ma.), n^o 134.

Aumillier, R. - *O Tigre, o Homem e o Rato*, fábula cômica, 1 ato, 3 personagens ma., n^o 142.

Azevedo, A. - *Teatro a Vapor*, comédia, 31 sketches, 100 personagens (33 fe. e 67 ma.) e figurantes, n^o 140.

Beckett, S. - *Coisas e Loisas*, Teatro do Absurdo, 2 atos, 2 personagens ma. e 1 figurante, n^o 115; *Todos os que Caem*, peça radiofônica, Teatro do Absurdo, 1 ato, 11 personagens (4 fe. e 7 ma.), n^o 121.

Bethencourt, J. - *Planejamento Familiar - A Solução Brasileira*, comédia, 1 ato, 3 personagens (1 fe. e 2 ma.), n^o 109.

Bradford, B. - *Ensaio*, comédia dramática, 1 ato, 1 personagem ma., n^o 126.

Brecht, B. - *A Expulsão do Demônio*, drama, 1 ato, 4 personagens (2 fe. e 2 ma.), n^o 109; *A Mulher Judia*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 fe. e 1 ma.), n^o 119.

Buzzati, D. - *Aquele Instante*, Teatro do Absurdo, 9 sketches, 38 personagens (13 fe. e 25 ma.), n^o 122.

Chekov, A. - *Sobre os Males que o Fumo Produz*, comédia dramática, 1

ato, monólogo, 1 personagem ma., n^o 128.

Cocteau, J. - *A Voz Humana*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 fe. e 1 ma.); *O Mentiroso*, drama, 1 ato, 1 personagem ma., n^o 126; *O Belo Indiferente*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 fe. e 1 ma.), n^o 140.

Collier, J. - *Poção*, comédia, 1 ato, 2 personagens ma., n^o 114.

Coutinho, P. C. - *Um Piano à Luz da Lua*, drama, 2 atos, 9 personagens (4 fe. e 5 ma.), n^o 141.

Dostoievski, F. - *O Grande Inquisidor*, drama, 1 ato, 2 personagens ma., n^o 114.

Eurípedes - *Tróia*, drama, 1 ato, 6 personagens (5 fe. e 1 ma.), n^o 139.

Ferráz, B. - *Poleiro dos Anjos*, comédia, 1 ato, 13 personagens (6 fe. e 7 ma.), n^o 146.

Fonseca, R. - *H. M.. S. Cormorant em Paranaguá*, drama, 1 ato, 9 personagens (2 fe. e 7 ma.) e figurantes, n^o 128; *Lúcia McCartney*, drama, 1 ato, 12 personagens (7 fe. e 5 ma.) e figurantes, n^o 145.

França Jr. - *Como se Fazia um Deputado*, comédia, 3 atos, 15 personagens (2 fe. e 13 ma.) e figurantes, n^o 136.

Fucs, R. - *A Dentista e seu Paciente*, comédia, 1 ato, 2 personagens

(1 fe. e 1 ma.); *Amor, Sexo e Esclerose*, comédia, 1 ato, 3 personagens (1 fe. e 2 ma.), n^o 132.

Gibson, W. - *Dois na Gangorra*, drama, 2 atos, 2 personagens (1 fe. e 1 ma.), n^o 123.

Gogol - *O Matrimônio*, comédia, 2 atos, 15 personagens (6 fe. e 9 ma.), n^o 112; *O Inspetor Geral*, comédia, 1 ato, 18 personagens (4 fe. e 14 ma.), n^o 135.

Guerdon, D. - *A Lavanderia*, drama, 3 atos, 6 personagens (3 fe. e 3 ma.), n^{os} 110 / 111.

Hasec, J. - *O Bravo Soldado Schweik*, comédia, 1 ato, 38 personagens (7 fe. e 31 ma.), n^o 142.

Hofstetter, R. - *Pirandello Nunca Mais*, comédia, 1 ato, 5 personagens (1 fe. e 4 ma.), n^o 137.

Homero. - *A Odisséia*, drama heróico, 3 atos, 67 personagens (11 fe. e 56 ma.) e figurantes, n^o 116.

Inge, W. - *Tarde Chuvosa*, drama, 1 ato, 3 personagens (2 fe. e 1 ma.), n^o 117.

Jablonski, B. - *A Claudinha Está Lá Fora*, comédia, 1 ato, 2 personagens (1 fe. e 1 ma.), n^o 131.

Kartun, M. - *A Casa dos Velhos*, comédia dramática, 1 ato, 7 personagens (4 fe. e 3 ma.), n^o 114.

Lorde, A. - *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume*, drama, 1 ato, 11 personagens (2 fe. e 9 ma.), nº 112.

Machado, M. C. - *Sketches*, comédia, 57 personagens (44 fe. e 13 ma.), nº 131.

Maeterlinck, M. - *Interior*, drama, 1 ato, 9 personagens (4 fe. e 5 ma.) e figurantes, nº 119.

Mahieu, R. - *Jogos na Hora da Sesta*, drama, 1 ato, 8 personagens (3 fe. e 5 ma.), nº 147.

Marivaux. - *O Jogo do Amor e do Acaso*, comédia, 3 atos, 7 personagens (2 fe. e 5 ma.), nº 127.

Marx, G. - *Seleção de Sketches Cômicos*, 4 personagens (1 fe. e 3 ma.), nº 113; *Lição de Etiqueta*, comédia, 1 ato, 1 ator, nº 116.

Molière. - *Médico à Força*, comédia, 3 atos, 11 personagens (3 fe. e 8 ma.), nº 108.

Müller, H. - *O Pai*, drama, 1 ato, 1 ator; *Libertação de Prometeu*, drama, 1 ato, 1 ator, nº 147.

Musset, A. - *Fantasio*, comédia, 2 atos, 10 personagens (8ma. e 2 fe.) e outros, nº 104.

Navarro, A. R. - *O Ser Sepulto*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 5 personagens (2 fe. e 3 ma.), nº 114.

Nunes, A. - *Geração Trianon*, comédia, 2 atos, 28 personagens (9 fe. e 19 ma.), nº 117.

O'Casey, S. - *Uma Libra em Dinheiro Vivo*, comédia, 1 ato, 5 personagens (2 fe. e 3 ma.), no 124.

Oliveira, D. - *O Triunfo da Razão*, sátira, 1 ato, 21 cenas, grande elenco, nº 99.

Patrick, R. - *Renda de Amor*, comédia dramática, 1 ato, 2 personagens (1 fe. e 1 ma.), nº 113.

Pereira, V. - *Colar de Diamantes*, tragicomédia, 2 atos, 4 personagens (3 fe. e 1 ma.), nº 133.

Pinter, H. - *Seleção de Sketches*, Teatro do Absurdo, 15 personagens (6 fe. e 9 ma.), nº 120.

Pirandelo, L. - *Belavida*, comédia, 1 ato, 6 personagens (5 ma. e 1 fe.), nº 99.

Plauto. - *Os Menecmos*, comédia, 5 atos, 9 personagens (3 fe. e 6 ma.) e figurantes, nº 111.

Renard, J. - *Pega Fogo*, drama, 1 ato, 4 personagens (2 fe. e 2 ma.), no 109.

Rio, J. do - *Clotilde*, drama, 1 ato, 3 personagens (1 fe. e 2 ma.); *Encontro*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 fe. e 1 ma.) e *Que Pena Ser Só Ladrão*, farsa, 1 ato, 2 personagens (1 fe. e 1 ma.), nº 143.

Santiago, T. - *O Auto do Rei*, Teatro Épico, 1 ato, 12 personagens (1 fe. e 11 ma.), nº 106.

Sayão, W. - *Uma Casa Brasileira Com Certeza*, comédia, 1 ato, 6 personagens (3 fe. e 3 ma.), nº 129; *Anônima*, drama, 1 ato, 7 personagens (4 ma. e 3 fe.), nº 152.

Semprun, M. C. - *O Homem Deitado*, drama, 1 ato, 7 personagens (2 fe. e 5 ma.), nº 144.

Shakespeare, W. - *Macbeth*, tragédia, 5 atos, 30 personagens (6 fe. e 24 ma.) e figurantes, nº 115.

Shaw, G. B. - *As Armas e o Homem*, comédia, 3 atos, 9 personagens (3 fe. e 6 ma.) e figurantes, nº 148.

Tardieu, J. - *Uma Peça Por Outra*, Teatro do Absurdo, 2 atos, 42 personagens (15 fe. e 27 ma.), no 118; *Quem Vem Lá ?*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 5 personagens (2 fe. e 3 ma.), no 148.

Valentim, K. - *Seleção de Sketches Cômicos*, 25 personagens (8 fe. e 17 ma.), nº 113; *O Pé de Árvore de Natal*, comédia, 1 ato, 5 personagens (2 fe. e 3 ma.) e figurantes, nº 118.

Vian, B. - *Cinemassacre*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 54 personagens (9 fe. e 45 ma.) e figurantes; *Olhar Cruzado*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 6 personagens (1 fe. e 5 ma.) nº 130.

Vianna F^o, O. - *O Morto do Encantado Morre e Pede Passagem*, comédia, 1 ato, 11 personagens (4 fe. e 7 ma.), nº 138.

Vicente, J. - *Hoje é Dia de Rock*, saga lírica, 1 ato, 13 personagens (6 fe. e 7 ma.), nº 119.

Wilder, T. - *Infância*, comédia, 1 ato, 5 personagens (3 fe. e 2 ma.), nº 121.

Wojtyla, K. - *A Loja do Ourives*, drama, 3 atos, 6 personagens (3 ma. e 3 fe.), nº 125.

ATIVIDADES D'O TABLADO:

CURSOS DE IMPROVISAÇÃO:

andreia fernandes
aracy m. mourthé
bernardo jablonski
bia junqueira
cico caseira
dina moscovici
fernando becky
guida vianna
isabella secchin
joão brandão
lionel fischer
luiz carlos tourinho
luiz octávio de Moraes
maria clara machado
maria clara mourthé
maria vorhees
ricardo kosovski
thais balloni

Agradecemos a colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio.

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 (4 n^os) R\$ 20,00

Composto e impresso pela
GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.