



Cadernos de Teatro

155

cadernos de teatro é uma edição do teatro tablado

- Retrospectiva:** Jablonski analisa a temporada de 98
- Oficina:** 15 exercícios de improvisação
- Balé:** dos salões aristocráticos aos dias de hoje
- Galharufa:** soluções alternativas em tecnologia teatral
- Peter Brook:** artigo inédito no Brasil

Cadernos de Teatro n° 155

outubro, novembro e dezembro de 1998

Conselho Editorial

Maria Clara Machado, Candida Rocha Diaz Bordenave, João Bethencourt,
Jorge Leão Teixeira, Ronald Fucs, Domingos Oliveira, Geraldo Caneiro

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 Fisher

Projeto Gráfico

eg.design/Evelyn Grumach e Ricardo Hippert

Editoração

eg.design/Marcela Perroni

Revisor

Mônica Magnani Monte

Secretárias

Sílvia Fucs e Vania V. Borges

Redação

O TABLADO

Av Lineu de Paula Machado, 795
Rio de Janeiro – 22470-040 – 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*



Promessa é dívida

Aí está o novo CADERNOS DE TEATRO!

Conforme anunciamos no editorial passado, modificações gráficas foram feitas para tornar ainda mais atraente a revista - sem sacrificar em nada seu conteúdo, como bem lembra nosso editor Bernardo Jablonski em sua retrospectiva da temporada teatral de 98. Graças à preciosa colaboração de Evelyn Grumach, isto foi obtido de forma impecável. E vamos torcer para que a premiada designer permaneça com a gente durante muito tempo, pois isso é mais um estímulo para que possamos continuar sempre buscando aprimorar a publicação. Você merece.

Neste nº 155, a revista inicia também uma parceria que promete: com o *Galharufa*. Coordenado por José Henrique Moreira, o jornal oferece soluções criativas para questões técnicas envolvendo o palco. Nesta primeira colaboração, é ensinado o correto modo de se fabricar tochas e manuseá-las antes, durante e depois do espetáculo - o recurso é muito utilizado sobretudo em peças gregas ou em clássicos de uma maneira geral.

Quanto aos artigos, há um excelente e inédito texto de um dos maiores encenadores deste século, o inglês Peter Brook - por sinal, freqüentador assíduo de nossas páginas. E um outro que mostra toda a evolução da dança, desde os salões aristocráticos até os dias de hoje.

Também apresentamos uma seleção de 15 exercícios de improvisação, retirados do artigo *Oficina*, de Andy Goldberg. E cabe também destacar a já mencionada retrospectiva feita por Jablonski, que mais uma vez exerce seu delicioso humor crítico.

Enfim, tenham todos um maravilhoso nº 155!

Lionel Fischer

EDITORIAL

Retrospectiva 3

Oficina 7

Não acredito 10

Peter Brook 11

Galharufa 19

Balé 20

Texto para estudo 30

Anaiug 31

Textos à disposição 47

ÍNDICE

- Uma temporada musical -

O ano ainda não acabou - pelo menos na hora em que escrevemos estas divagações. Mas já dá para fazer um apanhado do que foi a temporada teatral de 98, cuja principal característica foi o grande número de musicais apresentado, a maioria resgatando ícones da MPB - Chico Viola, Chiquinha Gonzaga, Noel Rosa e as irmãs Linda e Dircinha Batista. Seria uma tendência do nosso teatro? Pode ser. A seguir, os acertos, enganos, perspectivas e curiosidades.

Bernardo
Jablonski

Números, por favor

Nas mais de 70 produções a que assistimos, o produto nacional apresentou significativa vantagem numérica, já que pelo menos 60% delas foram escritas aqui. Surpreendentes são os dados relativos a montagens com apenas um ou dois atores: 30% se enquadraram nesta categoria! Crise, narcisismo ou necessidade? Difícil precisar... Dos gêneros dramaturgicos, prevaleceram as comédias, com iguais 30% do total de montagens. Os musicais responderam por mais de 13%, mesmo número de adaptações de obras não escritas originalmente para o palco.

Divina música

98 foi o ano do musical retrô. Chico Viola, Noel Rosa, Chiquinha Gonzaga e - principalmente - Linda e Dircinha Batista deram o ar de sua graça em nossos palcos, com inegável destaque para estas últimas. *Somos Irmãs*, mesmo sendo um espetáculo convencional, contou com excelentes interpretações, músicas, luz, direção e figurinos, tudo amparado por um texto de inegáveis qualidades.

Outros musicais, não necessariamente ligados ao passado, também contribuíram para o tom musical do ano (*Cabaré Youkali* e *Na Bagunça do teu Coração*, por exemplo), o que pode significar uma promissora tendência em termos de rumos para nosso teatro.

Dramaturgia nacional

Continua devendo, mas a dívida foi um bocado amortecida. Tivemos *Brasil S. A.*, que não era um mau texto para quem está começando (Antônio Ermírio), apesar de alguns personagens absolutamente implausíveis e aquela vontade - típica de iniciantes - de abordar questões demais em um único trabalho. *A Dona da História* (João Falcão), muito aclamada pela crítica, começa mal,

termina de repente, mas tem um meio bastante interessante, em função da dinâmica criada entre o passado e o futuro de uma mesma mulher. Mas o principal tema motivacional das duas (casar ou não casar com um bonitão, eis a questão), é preciso confessar, não é dos mais arrebatadores.

Um destaque foi *O Submarino* (Maria Carmem Barbosa e Miguel Falabella), não original (já tinha sido montada anos antes, aqui mesmo no Rio, com outro casal de atores), no qual os autores exercitam suas penas argutas e bem-humoradas, desta vez voltadas para a análise da mais difícil de todas as relações: o casamento. Outro trabalho relevante, também na área da comédia, foi *Os Ignorantes* (Pedro Cardoso), surpreendente obra esquizofrênica que (não) combina um monólogo em cordel com uma excepcional visão da boçalidade humana, contada através do entrelace tragicômico de mediocres vidas humanas. Este *Vida ao Vivo* cênico de Pedro Cardoso foi sem dúvida um dos destaques do ano.

Outros textos - *Retrato Falado* (Teresa Frota), *A Lista de Ailce* (Betinho), *Tecendo Prosa* (Cida Mendes), *Que Mistérios tem Clarice* (coletânea de textos de Clarice Lispector, por Luiz Arthur Nunes e Mário Piragibe), *Só in Cena* (Bianca Ramoneda), *Omelete* (José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta), *Eu e a Louca* (Ruiz Bellenda) e o instigante *Fábrica de Dramaturgia*, com três textos curtos, surgido a partir de uma oficina coordenada por Domingos Oliveira - vêm demonstrando, em que pese as muitas e diversificadas limitações das peças acima citadas, um crescimento significativo da produção nacional. Verdadeiro Calcanhar de Aquiles, a falta de bons textos pode estar dando lugar a uma safra de autores (e de adaptadores) realmente talentosos.

Os russos estão chegando

Quer dizer: Anton Tchecov. Chegou despreziosamente em um monólogo bem executado por Isaac Bernat (*Os Males do Fumo* e *Um Papel Trágico*) e numa montagem estranha de *O Canto do Cisne*. Mas veio também ambiciosamente em *Da Gaivota* (encenação de Daniela Thomas) e nas *Três Irmãs* (Bia Lessa). No primeiro caso, o destaque ficou por conta da atuação brilhante das duas Fernandas (Montenegro e Torres) e o negativo, no cenário e na adaptação do texto, com cortes estrambólicos e um *casting* no mínimo curioso. Na montagem das *Três Irmãs*, Bia Lessa arriscou alto, trocando a densidade original do texto por cenas de belo impacto visual, amparado por tudo que é truque (no bom sentido) pós-moderno - aliás, aqui também o *casting* foi meio esquisitão. O resultado da troca? Ganhou-se aqui, perdeu-se acolá. Mas valeu a ousadia.

Gol contra

Uma boa temporada tem de ter de tudo um pouco. Desde o teatrão, passando pelos clássicos em roupagem nova & antiga, comédias boas ou pra burguesia pensar que está se divertindo, os indefectíveis monólogos e também, o experimentalismo. Que este ano, foi mal. *Senhorita Else*, que veio de São Paulo cercada de louvores, demonstrou apenas como São Paulo é mesmo um outro país. *Cobaias de Satã*, do talentosíssimo Enrique Diaz & Cia foi um verdadeiro gol de placa, só que contra. *Noturno para Ifigênia* (adaptação e dramaturgia de Clara de Góes) não conseguiu sair das sombras sussurradas do palco até a platéia do Gláucio Gill, embora a distância fosse mínima. O destaque positivo ficou por conta do interessante trabalho de Ana Teixeira e de Stéphane Brodt em torno das artaunianas *Cartas de Rodez*: o clima de dor e loucura se espalhando e tomando conta da pequena sala sugestivamente encaixada dentro do Pinel.

Pernas e vans

Não poderíamos deixar de comentar algumas curiosidades. Primeiro, um elogio para a Werner Tecidos, companhia que sem muito alarde vem prestando um auxílio eficaz às montagens. É raro ver um programa sem que pontifique o anúncio da Werner, sinalizando sua boa vontade para com nosso teatro. Não sei quem é o responsável por esta eficiente política de ajuda cultural dentro da empresa em questão, mas seja quem for, parabéns!

As VANS também merecem destaque. Se não fosse por elas, muitas peças teriam saído de cartaz antes da hora, o que, aliás, foi uma triste constância em 98 - a crise afiou um pouco mais as suas garras. Mas do nosso lado estavam as perseguidas VANS. Proponho um prêmio à VAN desconhecida - uma espécie de categoria especial de "direção", só que no sentido literal do termo.

Do lado negativo, um mistério ronda nossas produções: em quase todas as peças que se utilizam de "pernas", estas se encontram INVARIAVELMENTE TORTAS E DESAFINADAS. Tirando a noite da estréia, o que se vê é um descaso inacreditável! Não sei se as produções economizam nos cenotécnicos, ou se o problema está também na luz; o fato é que é desagradavelmente amador ver aqueles cantos de cenário desafinados e mal-ajambrados. Nem a riquíssima produção de *Chiquinha Gonzaga* escapou! A maioria das peças que se utilizam deste simples recurso cênico apresentaram esta misteriosa deficiência... Com a palavra, os cenotécnicos.

Antes que eu me esqueça: no momento o teatro mais desconfortável do Rio é o Espaço 3 do Villa-Lobos. Substituíram as arquibancadas sem encosto por um encosto que espreme os incautos, forçando-os a uma imobilidade total, até respiratória, tão apertado ficou o negócio. Uma coisa!

E uma novidade que vem ganhando corpo entre as pro-

duções é o *visagismo*. Basta consultar os programas. Infelizmente, no entanto, eles não explicam que diabos é isto.

Eu quero ler!?

É bonito, é civilizado mesmo, você chegar no teatro e adquirir um programa com informações sobre a peça a que você pretende assistir. Só que os designers contratados pelas produções parecem se esmerar em um experimentalismo desvairado - para o qual não devem ter espaço em seu dia-a-dia -, cujo resultado é por vezes (muitas vezes) ilegível. *Minha Futura Ex*, *Love for Love*, *Auto da Compadecida*, *Arturo Ui*, entre outros, têm programas que deveriam estar em consultórios de oculistas, servindo de teste para leitura (pena que ninguém passaria) ou confeccionando bulas de remédio (aquelas em que é impossível ler qualquer coisa). Alguém precisa avisar estes designers que os programas, em geral, são lidos primeiramente, dentro dos teatros, em estado semi-penumbrado. Colocar informações também seria interessante: no belo programa de *As Três Irmãs* (CCBB), há a lista dos atores/atrizes. Mas quem faz o quê? Jamais saberemos...

Atenção: não queremos cometer injustiças nem ser perseguidos pela categoria. Há também belos, criativos e legíveis programas: *As Malvadas*, *Senhorita Else*, *Cobaias de Satã*, *Da Gaivota*, *Clarice*, *Coração Selvagem*, para citar alguns.

Vale o escrito

A lamentar, no âmbito das publicações, o declínio acentuado da outrora sensível publicação *Boca de Cena*, do SATED: agora, com poucas edições, e sem a qualidade anterior. No lado positivo, o surgimento de *Aplauso*, equivalente ao *Playbill* dos americanos. Vida longa a esta nova publicação!

Em São Paulo, há a interessante *Cenário*, que sabe-se

lá porquê, não chega ao Rio de jeito nenhum. E *Teatro Jovem*, da Brito Produções, vem crescendo de qualidade paulatinamente, podendo vir a se constituir em breve num poderoso veículo de divulgação e reflexão do teatro infantil/jovem.

E nos *Cadernos de Teatro*, patrocinados pela Shell, também já podemos ver as mudanças para melhor, fruto da nova chefia editorial a cargo de Lionel Fischer. Inicialmente, ele promoveu - *de mansinho*, como afirmou no editorial do nº 152 - pequenas alterações, que tornaram a revista mais palatável, sem perder em profundidade. Mas agora os *Cadernos de Teatro* chegam até você com sua roupagem "ano 2.000", graças à parceria que a revista estabeleceu com a designer Evelyn Grumach.

Fechando a cortina

Enfim, não se pode dizer que a temporada tenha sido melhor, nem pior, que as anteriores. Ganhou-se aqui, perdeu-se alhures. Não tivemos o brilho dos cenários de 97, mas tivemos belos trabalhos de luz - Maneco Quinderé (*A Dona da História, Deus, Toda a Nudez*), Paulo César Medeiros (*Um Caso de Vida ou Morte*), Cibele Forjaz (*As Três Irmãs*), Daniela Thomas e Carlos Eduardo Moraes (*Da Gaivota*), um excelente final de espetáculo (o terceiro texto de *Um Caso de Vida ou Morte*, de Woody Allen) e o interessante *Uiva e Vocifera*, de Hamilton Vaz Pereira (lembrando bastante os trabalhos para jovens do falecido tabladiano, o Damião).

Cite-se também, entre os destaques do ano, a continuidade do grupo F... Privilegiados, a reforma do velho Gláucio Gill de guerra, a inauguração do Teatro Miguel Falabella (Norte Shopping) e do Teatro das Artes (Shopping da Gávea), do trio Wilson Rodriguez, Ecila Mutzenbecher e Rosali Finkielsztejn. E também, é claro, o desempenho de

diversos e brilhantes atores e atrizes, que nosso curto espaço não permite contemplar com a justiça que merecem.

Fina ironia

E por falar em justiça: perdão aos possíveis trabalhos de qualidade que ainda estão para estreiar neste fim de ano e que não foram obviamente citados aqui. Fica para a próxima. Ah, sim, ia me esquecendo da injustiça: fazer Andréa Beltrão concorrer ao Prêmio Mambembe como atriz coadjuvante só pode ser obra de fina ironia. Ela é tão dona da história quanto Marieta Severo (e, diga-se de passagem, ambas estão ótimas). Na pior das hipóteses, uma poderia ser a dona e a outra, gerente. Melhor dividir a indicação do que inventar categorias. A propósito, as instituições que premiam deveriam aproveitar a deixa e instituir de vez este cobiçado galardão para a extensa família dos coadjuvantes: eles merecem.

E para não deixar de chorar miséria: quando o *Jornal do Brasil* vai ressuscitar a seção *Entreato*, de saudosa memória? Faz falta. E quando os principais jornais cariocas vão colocar críticos substitutos nas férias de seus titulares? Também fazem falta. Produções que estréiam quando os críticos estão de férias (e eles têm direito, não é?) correm o risco de passar em brancas nuvens e sem nenhuma cobertura jornalística (e não merecem, não é?). E finalmente, um alô para a Funarj, que quase conseguiu matar muita gente do coração, ao liberar com atraso considerável as verbas prometidas desde o início do ano para diversas montagens. Também, não dá para esperar muito de um Governo que só paga boa parcela de seus funcionários lá pelos dias 17, 18 ou 19, *do mês seguinte!*

Será que com o Garotinho no poder, vamos poder crescer juntos? Como diria aquele colunista do JB, "vamos torcer, gente, vamos torcer"!

A Oficina Andy Goldberg

Escrito em 1991, o texto contém uma longa introdução sobre o trabalho a ser desenvolvido numa oficina de improvisação. Por questões de espaço, publicamos apenas os principais exercícios, divididos em três grupos: *Exercícios de Aquecimento para Iniciantes e Grupos*, *Exercícios de Personagens e Elaboração de Cena*. Tradução de Milena Cunha de Uzeda. Curso de Tradução, Departamento de Letras, PUC-Rio

AQUECIMENTO PARA INICIANTES E GRUPOS

É, e . . . (Dois ou mais intérpretes)

Esta é a base da improvisação. Consiste em uma prática de contar histórias para principiantes. Qualquer cena improvisada tem uma história; portanto, você deve se acostumar a contar uma. Aqui a história é contada frase por frase. Selecione um grupo de cinco ou seis intérpretes, dependendo do tamanho da oficina. Eles podem se posicionar lado-a-lado ao longo do palco. O primeiro ator faz uma única declaração positiva, tal como, "Hoje estava um lindo dia no parque". A próxima pessoa continua a história com a sua própria declaração, começando com "É, e . . .". Por exemplo, "É, e muitas pessoas se divertiam". Continue com a próxima pessoa: "É, e foi difícil encontrar um lugar para fazer um piquenique." Cada nova frase deve estar diretamente relacionada com a anterior, construindo continuamente a história, e é necessário que apareça um conflito, que deve ser desenvolvido até se chegar a um desfecho lógico.

Riso/choro (Dois intérpretes)

Este exercício ensina os atores a construir uma cena juntos. Inicialmente, um começa a rir e o outro começa a chorar.

Não há uma história previamente combinada pelos atores. Cada um deve criar sua própria história inicial ou motivo para a emoção que vai interpretar durante a cena.

Sem diálogo, os dois atores estabelecem uma relação e constroem a cena reagindo emocionalmente um ao outro. Eles devem começar devagar e intensificar a emoção gradativamente. Quanto mais um chora, mais o outro ri e vice-versa. Se os dois se entrosarem bem, será difícil dizer quem está seguindo quem.

Uma variação desse exercício permite que um ator comece um diálogo em algum momento durante o exercício, revelando o motivo de estar rindo ou chorando. Nesse ponto, o outro ator deve se desprender da sua história inicial, adaptar-se à trama recém-estabelecida, para juntos construir uma cena.

Use um objeto em uma situação (De um a seis intérpretes)

O primeiro intérprete aparece no palco e pantomima uma atividade envolvendo um objeto que seja inerente a uma determinada situação. O grupo pode tentar adivinhar a situação e a atividade ou outro intérprete que tenha adivinhado a situação pode entrar em cena e pantomimar uma outra atividade apropriada à mesma situação. Em uma oficina, se o líder percebe que o segundo intérprete não compreendeu bem a situação, ele deve parar a ação e esclarecê-la. Prossiga com quantos intérpretes você quiser, cada um contribuindo para a situação ao lidar com um outro objeto e atividade apropriados.

A deixa para "congelar" (exercício em grupo)

Dois intérpretes atuam em uma cena inspirada por uma sugestão de atividade física. Eles continuam até alguma posição física adotada por um deles desencadear

uma idéia a um intérprete fora do palco que grita “congelar”. Então, os intérpretes que estão atuando param naquela posição. É quando o novo intérprete entra em cena, dá a deixa e substitui um dos intérpretes imóveis, adotando a sua posição física. Em seguida, ele usará aquela posição para iniciar uma mudança na ação, na relação ou na situação para algo completamente diferente. O outro ator em cena se adequa às novas circunstâncias com o novo parceiro, justificando a posição na qual estava imóvel ao torná-la verbalmente apropriada à nova situação. Prossiga com o exercício até todos terem participado da atividade por algumas vezes.

Use um objeto antes de falar (De dois a quatro intérpretes)

Atue em uma cena tendo que lidar fisicamente com algum tipo de objeto imaginário toda vez que for falar. O objeto deve ser apropriado à ação. Você pode se referir diretamente a ele ou recorrer ao seu modo de usar o objeto para defini-lo. O objetivo é conscientizar os intérpretes sobre todos os objetos disponíveis em um ambiente específico e de acostamá-los a praticar atividades durante uma cena.

EXERCÍCIOS DE PERSONAGENS

Uma pessoa na rua (Dois intérpretes)

Um intérprete atua como o entrevistador enquanto o outro, como um transeunte. A cena consiste em uma entrevista que está sendo filmada, portanto deve ser representada como se uma câmara e um microfone (tipo girafa) estivessem presentes. O entrevistador é responsável pela criação do tipo de programa e pela justificativa de estar nas ruas conversando com as pessoas. A personagem que está sendo entrevistada deve ter uma personalidade for-

te. No decorrer do questionário, você deve depreender não somente fatos sobre a personagem, mas também os traços da sua personalidade e pontos-de-vista.

Esperando na fila (De dois a três intérpretes)

Pessoas esperando numa fila qualquer: do banco, do correio, do guichê de um evento. Escolha uma personagem que tenha um motivo para estar numa fila específica. Estabeleça relação com outras personagens na fila e represente as situações.

Sala de espera (De dois a quatro intérpretes)

Semelhante ao anterior. As personagens também estão esperando. Neste caso, estão em uma sala, esperando para ver o médico, o diretor, o veterinário ou quem sabe o futuro patrão. Cada um deve ter um motivo para estar lá e agir de acordo, além de, obviamente, ter um passado.

Ponto de ônibus

(De dois a quatro intérpretes)

As personagens podem se conhecer ou não. Cada uma deve ter um motivo para estar lá, bem como ter um passado. Uma personagem não precisa necessariamente estar lá para pegar um ônibus. Pode ser que o ponto de ônibus seja um lugar que ela freqüente. Uma das personagens pode ser um rico executivo cujo carro enguiçou e que, por isso, está sendo obrigado a pegar um ônibus pela primeira vez. As opções são infinitas.

Dois descrevem um terceiro

(Três intérpretes)

Um terceiro intérprete espera nos bastidores, escutando o primeiro descrever para o segundo uma personagem, que este terceiro terá que representar quando en-

trar em cena. A descrição deve incluir um traço físico, verbal e um traço da personalidade, como, por exemplo: "Ele mexe as mãos quando fala, tem um sotaque italiano e é muito teimoso." O primeiro intérprete também indica como a terceira personagem se enquadra na situação. Por exemplo, ela pode ser um novo colega de trabalho que a número um contratou e com quem a número dois terá que trabalhar. Não recorra a traços grosseiros ou de gosto duvidoso tais como problemas físicos ou fisiológicos.

ELABORAÇÃO DE CENA

** (Nota: Enquanto que nos exercícios de personagem anteriores o objetivo era conhecer as personagens propriamente ditas, as seguintes elaborações de cena têm como finalidade fazer os intérpretes pensarem em como suas personagens irão lidar com um conflito. Cada cena tem um conflito interno. As escolhas das personagens e de aspectos específicos da premissa da cena determinarão as especificidades do conflito).*

O aborrecimento (Dois intérpretes)

Este exercício é feito sem diálogo. Dois desconhecidos estão sentados lado-a-lado em uma apresentação - como uma palestra, um concerto ou uma peça. Um deles começa a aborrecer o outro ao demonstrar um hábito ou traço irritante e atordoador, como bater os pés no chão, chupar os dentes com a língua, pigarrear etc. O incômodo deve começar com sutileza e ocorrer somente de vez em quando. A escolha do momento certo é um elemento extremamente importante neste exercício. O causador do problema deve estar atento para perceber quando a outra personagem pensa que ele finalmente parou de aborrecer, pois é essa a hora de voltar a irritá-lo.

A manhã seguinte (Dois intérpretes)

É a manhã seguinte a uma experiência compartilhada por duas personagens. Agora elas devem falar sobre o acontecimento à luz do dia. O que aconteceu na noite anterior deve influenciar o comportamento das personagens nessa manhã. Exemplos de premissas para esta cena: um casal na manhã seguinte à sua lua-de-mel, dois estudantes que passaram a noite em claro estudando para uma prova ou colegas de quarto tendo que arrumar o apartamento depois da festa da noite anterior.

Escritório de Registro de Patentes (Dois intérpretes)

Cada pessoa imagina uma invenção original que ainda não tenha sido feita. Reveze os intérpretes no papel de escriturário e da pessoa que chega ao escritório para registrar a invenção. O inventor deve acreditar piamente que sua invenção vai mudar o mundo. Para construir o conflito e obrigar o inventor a tentar vender sua invenção, o escriturário deve mostrar certa resistência. A invenção em si não precisa ser algo verossímil, mas deve ser tratada como tal. Em outras palavras, atue de forma autêntica.

Telefonemas importantes (Dois intérpretes)

Cada intérprete deve pensar em um telefonema importante. Reveze os atores nos papéis daquele que telefona e do que recebe o telefonema. Antes da cena, aquele que liga deve dizer ao destinatário quem ele estará representando para que possa atender o telefone de forma adequada. Não se limite na escolha dos destinatários. Você pode ser um adolescente ligando pela primeira vez para uma menina, querendo convidá-la para sair. Pode ser também Noé ligando para Deus para perguntar se deve incluir aranhas na sua coleção de animais.

Não acredito...



A mãe

A tabuleta do Royal Teatro, de Cascadura, anunciava a representação do drama *Mãe*, de José de Alencar. Não tendo visto a dita tabuleta, um velhote que passava perguntou ao ator Joaquim Jacarandá, que estava à porta do teatro:

- Cavalheiro, qual a peça que a companhia representa esta noite?

- A *Mãe* -, retrucou o ator.

- A sua, seu cachorro! A sua! - e o velhote foi-se embora, enfurecido.

Cavalo

Eugene Scrib recebeu uma carta de um desconhecido que lhe oferecia razoável quantia para com ele colaborar em igualdade no próximo drama do escritor. Scrib quis dar uma lição no atrevido e respondeu-lhe: "Não tenho por hábito atrelar ao mesmo veículo um burro e um cavalo".

O desconhecido replicou imediatamente, em nova carta: "Lamento sua recusa de me ligar ao seu destino literário. Todavia, não me parece que isso lhe dê o direito de me considerar um cavalo".

Scrib achou muita graça e divulgou a história.

Incapacidade

Durante a Primeira Guerra Mundial, o comediante Will Rogers apresentava um monólogo nas *Ziegfeld Folies*. Então, uma mulher muito feia gritou da platéia:

- Por que você não está no Exército?

Rogers deu um tempo para que todos pudessem ver bem a tal senhora e respondeu, calmamente:

- Pelo mesmo motivo que a senhora não está nas *Folies*: incapacidade física...

Non tropo

O famoso baixo Chaliapine, que morreu em 1938, conservou até os últimos momentos seu humor e presença de espírito. Pouco antes de fechar os olhos para sempre, foi submetido a uma transfusão de sangue pelos médicos Abrami e Perlier. Em seguida, Perlier perguntou ao moribundo:

- E então? Como se sente agora?

- Alegre - retrucou o artista. Ma non tropo...

Veneno

O tenor Bergamaschi, então no Teatro República, do Rio, fez a seguinte exigência ao empresário Gomes da Silva:

- Caro "dottore", amanhã só canto a *Traviata* se a ceia for a valer, "capisce"?

- Perfeitamente, caríssimo "tenore" - retrucou Gomes da Silva. Mas já que só assim quer interpretar seus papéis, fica prevenido de que depois-de-amanhã terá que entrar em *Lucrezia Borgia*, "capisce"? E o veneno vai ser a valer!

O Peixe dourado

O Peixe dourado

Peter Brook

tradução de Angela Hampshire

Esclareçamos, antes de mais nada, qual é o nosso ponto de partida. *Teatro* é uma palavra tão vaga que ou carece de um significado ou cria confusão, porque uma pessoa fala de um aspecto e outra de outro completamente diferente. É como falar da vida. A palavra é importante demais para ser explicada. O teatro não tem nada a ver com edifícios, textos, atores, estilos ou formas. A essência do teatro se encontra num mistério chamado “o momento presente”.

“O momento presente” é assombroso. Sua transparência é tão enganosa quanto um fragmento arrancado de um holograma. Quando se desintegra este átomo do tempo, todo o universo estará contido em sua infinita pequenez. Aqui, neste momento, superficialmente, não acontece nada de especial. Eu falo, vocês escutam. Mas seria esta imagem superficial um reflexo autêntico de nossa realidade presente? É claro que não.

Nenhum de nós se desvencilhou, subitamente, de toda sua vida real; mesmo que adormecidas por um momento, nossas preocupações, relações, comédias menores e tragédias profundas continuam aqui, como atores aguardando nos bastidores. Não somente nos acompanham os protagonistas de nossos dramas pessoais, mas também, como o coro de uma ópera, personagens secundários, dispostos a entrar e estabelecer um vínculo entre nossa vida privada e o mundo exterior. E em nosso interior, como um gigantesco instrumento musical disposto a ser tocado, estão as cordas, cujos tons e harmonias são nossa capacidade para reagir às vibrações do mundo espiritual invisível, que frequentemente ignoramos, mas com o qual entramos em contato cada vez que que inspiramos uma golfada de ar.

Explosão

Se nos fosse possível liberar nossas fantasias e movimentos ocultos, súbita e abertamente nesta sala, como se fora uma explosão nuclear, o caótico torbelhinho de impressões seria intenso demais para que um de nós pudesse absorvê-lo. Compreendemos, assim, porque uma ação teatral no presente - que liberasse o potencial coletivo de pensamentos, imagens, sentimentos, mitos e traumas - seria tão intensa e poderia se transformar em algo tão perigoso.

A opressão política tem sempre rendido ao teatro o maior dos tributos. Nos países governados pelo medo, o teatro é a forma de arte que os ditadores vigiam mais estreitamente e a que eles mais temem. Por este motivo, quanto maior é a nossa liberdade, mais devemos compreender e disciplinar toda a ação teatral; para que esta tenha significado, deve-se obedecer a regras muito estritas.

Em primeiro lugar, um caos seria produzido se cada indivíduo libertasse seu próprio mundo secreto. O aspecto da realidade de que o ator representa deve provocar uma reação semelhante em cada espectador, para que o público viva uma impressão coletiva. Obviamente, a base que une a todos tem que ser interessante. Porém, o que realmente significa *interessante*?

A b r a ç o

Existe um modo de comprovar este fato. No instante de um milionésimo de um segundo em que o ator e o público se relacionam estreitamente, como num abraço físico, o que conta é a densidade, a espessura, a multiplicidade de camadas, a riqueza; em resumo, a qualidade do momento. Assim, qualquer momento pode ser frouxo e carecer de interesse ou, pelo contrário, ter uma qualidade suprema. Permito-me insistir que este nível de qualidade é a única referência para se julgar uma ação teatral.

Passemos agora a estudar mais de perto o que queremos expressar, quando falamos de um momento. Este é o conjunto de todos os momentos possíveis e o que chamamos de tempo desapareceu. Entretanto, quando abandonamos as esferas exteriores nas quais existimos normalmente, vemos que cada momento de tempo está relacionado com o momento anterior, em uma cadeia infinita. Assim, em uma representação teatral, nos achamos diante de uma lei inevitável.

F l u x o

Uma representação é um fluxo, que tem uma curva ascendente e descendente. Para alcançar o momento de maior significado, necessitamos de uma cadeia de momentos, que começam num nível simples, natural, nos conduzem até a intensidade e logo nos distanciam de novo. O tempo, que tão frequentemente é nosso inimigo na vida, será nosso aliado se formos capazes de compreender que um momento sem brilho pode conduzir a um momento resplandecente e logo a um momento de perfeita transparência, antes de cair de novo em momento de simplicidade cotidiana.

Seguiremos melhor esse raciocínio se pensarmos em um pescador tecendo sua rede. À medida que ele trabalha, esmero e intenção estão presentes em cada movimento veloz de seus dedos. Entrelaça o fio, faz os nós e circunda o vazio com figuras, cujas formas exatas correspondem a funções exatas. Logo joga a rede à água, de onde ele a puxa de um lado para outro, a favor ou contra a maré, de muitas formas complexas. Cai um peixe na rede, um peixe não comestível ou um peixe comum nas mesas, quem sabe um peixe multicolorido, ou um peixe raro, ou venenoso, ou em momentos de graça, um peixe dourado.

R e d e

Sem dúvida, existe uma distinção sutil entre o teatro e a pesca, que deve ser sublinhada. No caso de uma rede bem feita, é questão de sorte que o pescador pesque um peixe bom ou um ruim. No teatro, aqueles que fazem os nós também são responsáveis pela qualidade do momento que acabam pescando em suas redes. É assombroso: a ação do "pescador" que faz os nós influi na qualidade do peixe que acaba em sua rede!

O primeiro passo é mais importante e muito mais difícil do que parece. Surpreendentemente, não se concede a este passo preliminar o respeito que ele merece. Pensemos no caso de um público sentado, aguardando o início de um espetáculo, esperando se interessar, persuadindo a si próprio de que deve se interessar. Somente se sentirá irresistivelmente atraído se as primeiras palavras, sons ou ações do espetáculo libertem no interior de cada espectador um primeiro murmúrio relacionado com os temas ocultos, que aparecem gradualmente. Não se trata de um processo intelectual e muito menos racional. O teatro não é de modo algum uma discussão entre pessoas cultas. O teatro, graças à energia do som, da palavra, da cor e do movimento, pulsa uma tecla emocional, que por sua vez, faz estremecer o intelecto.

Uma vez que o intérprete tenha estabelecido uma ligação com o público, o evento pode prosseguir de múltiplas maneiras. Existem teatros que pretendem apenas obter um peixe comum, que se possa comer, sem causar indigestão. Há teatros pornográficos, que pretendem servir deliberadamente um peixe com as entranhas cheias de veneno. Mas, suponhamos que a nossa ambição seja a maior de todas, que com o nosso espetáculo possamos pescar um peixe dourado.

Invisível

De onde vem o peixe dourado? Nós não sabemos. Suponhamos que deva vir de algum lugar nesse mítico subconsciente coletivo, esse vasto oceano, cujos limites não foram descobertos, cujas profundidades não foram ainda exploradas suficientemente. E onde estamos nós, as pessoas comuns, que formamos o público? Estamos no mesmo lugar em que estávamos ao entrar no teatro, dentro de nós mesmos, em nossas vidas cotidianas. Assim, fazer a rede é como construir uma ponte entre o que somos habitualmente, sob condições normais, levando nosso mundo de cada dia conosco, e um mundo invisível, que só nos é revelado, quando a habitual incapacidade perceptiva é substituída por uma consciência infinitamente mais aguçada. Mas esta rede é feita de buracos ou de nós? Esta pergunta é como um *koan*¹ e para fazer teatro, devemos conviver com ela de forma permanente.

Não há nada na história do teatro, que expresse de maneira tão clara este paradoxo, como as estruturas que encontramos em Shakespeare. Em essência, seu teatro é religioso, já que leva o mundo espiritual invisível ao mundo material, de formas e ações visíveis e reconhecíveis. Shakespeare não faz concessões em nenhum dos extremos da escala humana. Seu teatro não vulgariza o espiritual, para que o homem comum possa mais facilmente o assimilar, muito menos rejeita a sociedade, a feiúra, a violência, o absurdo, nem mesmo a gargalhada da existência mesquinha. É um teatro que desliza sem esforço entre ambos, momento a momento, até o tempo em que sua grande empreitada feita adiante, intensifique a experiência que está se desenvolvendo, até que extraia toda a resistência e o público seja despertado, em um instante de aguda percepção da malha da realidade. Este momento não pode demorar. A verdade escapa à toda definição e compreensão, mas o teatro é uma máquina, que permite a todos os participantes saborear um aspecto da verdade em um momento; o teatro é uma máquina para subir e descer pelas escadas do significado.

Negociação

Nós enfrentamos agora uma verdadeira dificuldade. Para captar um momento de verdade, é necessário que ator, diretor, autor e cenógrafo se unam em um grande esforço comum; nenhum deles pode fazer isso sozinho. Dentro de uma representação teatral, não pode haver uma estética diferente, nem objetivos controversos. Todas as técnicas artísticas e artesanais devem contribuir para o que o poeta inglês Ted Hughes chama de uma “negociação” entre nosso nível comum e o nosso nível oculto do mito. Esta negociação se expressa na união do que é imutável e o mundo sempre mutante de hoje, que é precisamente onde ocorre toda a representação. Estamos em contato com este mundo a cada segundo de nossa vida consciente, quando a informação reconhecida por nossos neurônios, no passado, se reativa no presente.

O outro mundo, que permanece sempre aqui, é invisível, porque nossos sentidos não têm acesso a ele, embora possa ser percebido de muitas maneiras e em múltiplas ocasiões, através da intuição. Todas as práticas espirituais nos levam até o mundo invisível, o mundo das impressões, da quietude e do silêncio. Sem dúvida, o teatro não é o mesmo que uma disciplina espiritual. O teatro é um aliado externo ao caminho espiritual e existe para oferecer visões, inevitavelmente fugazes, de um mundo invisível, que se interliga com o mundo cotidiano e normalmente é ignorado por nossos sentidos.

Unões

O mundo invisível não tem forma, não muda, nem mesmo existe da maneira como nós o entendemos. O mundo visível está sempre em movimento, sua característica é o fluxo. Suas formas vivem e morrem. A forma mais complexa, o ser humano, vive e morre, as células vivem e morrem e da mesma maneira, as línguas, idéias e estruturas nascem, decaem e desaparecem. Em certos momentos únicos da história da humanidade, os artistas foram capazes de estabelecer uniões tão autênticas entre o visível e o invisível, que suas formas, sendo estas templos, esculturas, quadros, narrações ou músicas, parecem sobreviver eternamente, apesar de que devemos ser prudentes e admitir, que mesmo a eternidade morre; não dura para sempre.

Um trabalhador do teatro pragmático, esteja onde estiver, é obrigado a abordar as grandes formas tradicionais, sobretudo às que pertencem ao Oriente, com a humildade e respeito que elas merecem. Estas formas o conduzirão mais além de si mesmo, mais além da capacidade inadequada para a compreensão e a criatividade, que o artista do século XX deve admitir, como sua autêntica condição. Um grande ritual, um mito fundamental, é uma porta. Esta porta não está aqui para ser observada, mas para ser experimentada e quem possa experimentar a porta dentro de si mesmo, a atravessará com maior intensidade. Portanto, não se deve desdenhar do passado, com arrogância. Porém, não queremos enganar a ninguém. Se roubamos seus rituais e símbolos e tentamos explorá-los em benefício próprio, não devemos nos surpreender que suas virtudes sejam perdidas e convertidas em adornos reluzentes e ociosos. É nosso desafio constante saber discernir. Em alguns casos, a forma tradicional está viva, em outros, a tradição é a mão morta, que estrangula a experiência vital. O problema consiste em rejeitar o “método aceito”, mas buscar a mudança, apenas para mudar.

F o r m a

A questão primordial, portanto, é a forma, a forma precisa, a forma certa. Não podemos passar sem ela, a vida não pode passar sem ela. Mas, o que significa forma? Por mais que me façam esta pergunta, inevitavelmente sou sempre conduzido à *sphota*, uma palavra da filosofia clássica indu, cujo significado se encontra em seu som: uma onda, que aparece subitamente na superfície de águas tranqüilas, uma nuvem que aparece em um céu límpido. Uma forma é o virtual se manifestando, o espírito se encarnando, o primeiro som, o *big bang*.

Na Índia, na África, no Oriente Médio, no Japão, os artistas que trabalham em teatro se fazem a mesma pergunta: qual é a nossa forma hoje? Onde devemos buscá-la? A situação é confusa, a pergunta é confusa e as respostas também são, embora tendam a se dividir em duas categorias. Por um lado, existe a crença de que as grandes potências culturais do Ocidente - Londres, Paris e Nova York - resolveram o problema e que basta usarmos sua forma, de maneira igual àquela que os países subdesenvolvidos fazem para adquirir processos industriais e tecnologias. A segunda atitude é exatamente oposta. Os artistas dos países do Terceiro Mundo têm frequentemente a impressão de que perderam suas raízes, de que estão presos à grande onda que vem do Ocidente, com sua imaginação do século XX e sentem, portanto, a necessidade de negar-se a imitar modelos estrangeiros. Isto conduz a um regresso desafiante às raízes culturais e às tradições ancestrais. Não é mais o refelexo dos grandes impulsos contraditórios de nosso tempo, exteriormente feito de unidade, interiormente feito de fragmentação.

R e s s o n â n c i a s

Sem dúvida, nenhum dos dois métodos produz bons resultados. Em muitos países do Terceiro Mundo, as companhias de teatro abordam obras de autores europeus, como Brecht e Sartre. Frequentemente não se dão conta de que esses autores trabalharam por intermédio de um complexo sistema de comunicação, que pertencia à sua própria época e lugar. Em um contexto completamente diferente, suas ressonâncias se perdem. As imitações do teatro experimental de vanguarda dos anos sessenta esbarram com a mesma dificuldade. Assim acontece que honestos trabalhadores teatrais de países do Terceiro Mundo, em um estado de orgulho e desespero, se lançam a pesquisar o seu passado e tentam modernizar os seus mitos, seus rituais e folclore, sendo o resultado de má qualidade, frequentemente uma mistura, que não é "nem carne nem peixe".

Como, então, podemos ser fiéis ao presente? Recentemente minhas viagens me levaram a Portugal, Tchecoslováquia e Romênia. Em Portugal, o país mais pobre da Europa ocidental, me disseram que "nós não vamos mais nem ao cinema, nem ao teatro". "Ah! - eu exclamei, em tom compreensivo -, com a crise econômica, vocês não tem dinheiro pra ir". "Em absoluto!", foi a surpreendente resposta. "É exatamente o contrário. A economia está melhorando lentamente. Antes, quando o dinheiro era escasso, a vida era muito cinzenta e sair de casa, tanto para ir ao teatro, quanto ao cinema, era uma necessidade, assim, as pessoas se apertavam para poder sair. Hoje em dia, a gente começa a contar com algum dinheiro, para poder gastar e tem ao alcance das mãos um amplo leque de possibilidades consumistas do século XX. Há o vídeo, fitas de vídeo, *compact discs* e para satisfazer

a eterna necessidade de estar com outras pessoas, há os restaurantes, vôos *charter* ou viagens organizadas de turismo. Depois estão as roupas, os sapatos e os cabelereiros... O cinema e o teatro ainda existem, mas desceram muito na ordem de prioridades”.

Desespero

A partir do Ocidente de orientação mercantilista, me dirigi a Praga e Bucarest. Lá, mais uma vez, como também na Polônia e na Rússia e em quase todos os antigos países comunistas, se eleva o mesmo grito de desespero. Há alguns anos as pessoas brigavam por um lugar nos teatros; agora, frequentemente apenas vinte e cinco por cento dos lugares são ocupados. Em um contexto social completamente diferente, nos deparamos de novo com o mesmo fenômeno de um teatro que não é atrativo.

Nos dias da opressão autoritária, o teatro era um dos raros lugares onde, durante um curto intervalo de tempo, as pessoas podiam se sentir livres, ou fugir para uma existência mais romântica e poética, ou também, ocultas e protegidas pelo anonimato do público, podiam se unir aos risos e aplausos nas peças de desafio à autoridade. Nas entrelinhas, um respeitável texto clássico oferecia ao ator a oportunidade de entrar em cumplicidade secreta com o espectador, graças à uma ênfase levíssima à uma palavra ou a um gesto imperceptível, expressando assim o que, de outra maneira, seria muito perigoso se expressar. Essa necessidade já não existe e o teatro enfrenta, sem remédio, uma realidade difícil de se aceitar: que a época gloriosa das salas repletas se devia a muitas razões válidas, mas que nada tinham a ver com a autêntica experiência teatral da obra em si.

Fertilidade

Voltemos à situação da Europa. Desde a Alemanha até o Oriente, incluindo o vasto continente russo e também até o oeste, passando pela Itália, Portugal e Espanha, tem havido um grande número de governos totalitários. Toda forma de ditadura se caracteriza pela paralização da cultura. Qualquer que sejam as formas, as pessoas não tinham a possibilidade de viver e morrer, de uns tomarem o lugar de outros, segundo suas leis naturais. Havia um certo espectro de formas culturais, que se consideravam respeitáveis e que se institucionalizaram, mesmo que o resto das formas fossem consideradas suspeitas e, ou acabavam passando à clandestinidade ou eram completamente eliminadas. O período dos anos vinte e trinta foi uma época de animação extraordinária e de fertilidade do teatro europeu.

As principais inovações técnicas - cenários giratórios, cenários abertos, efeitos de iluminação, projeções, decorações abstratas, construções funcionais - surgiram durante este período. Certos estilos de interpretação, certas relações com o público, certas hierarquias, tais como o lugar que ocupava o diretor ou a importância do cenógrafo, se estabeleceram então. O tempo passava rápido. A esta época se seguiram vários transtornos sociais: guerras, massacres, revoluções, contra-revoluções, desilusão, repulsão de antigas idéias, fome de novos estímulos e uma atração hipnótica por tudo o que fosse novo e diferente. Na atualidade, tudo isso foi superado, mas o teatro, confiando

rigidamente nas suas velhas estruturas, não mudou. Já não faz parte de seu tempo. Como resultado e por múltiplas razões, o teatro está em crise em todo o mundo. Isto é bom e é necessário.

Necessidade

É de vital importância se fazer uma distinção clara. “Teatro” é uma coisa, mas “os teatros” é outra bem diferente. “Os teatros” são as salas, e uma sala não é o que ela contém, da mesma maneira que um envelope não é uma carta. Escolhemos os envelopes pelo tamanho e a distância de nosso correspondente. Tristemente, o paralelismo falha neste ponto, porque é fácil de se jogar um envelope ao fogo, mas é muito mais difícil se derrubar um edifício, sobretudo um edifício bonito, apesar que saibamos instintivamente, que seu momento já tenha passado. Mais difícil ainda é se desvincular dos hábitos culturais impressos em nossas mentes, de práticas de tradições artísticas e estéticas. Entretanto, o “teatro” é uma necessidade humana fundamental, mesmo que “os teatros”, suas formas e estilos, sejam somente salas temporais e permutáveis.

Voltemos, então, ao problema dos teatros vazios e vemos que não se trata de uma questão de se reformar, palavra que significa exatamente refazer uma forma antiga. Mesmo que a atenção se encerre na forma, a resposta será puramente formal e decepcionante na prática. Se estou dedicando tanto tempo às formas, é para sublinhar que a busca de novas formas não é uma resposta em si mesma. Os países com estilos teatrais tradicionais têm o mesmo problema. Quando modernizar significa por o vinho velho em garrafas novas, a armadilha formal se fecha de novo. Se o que pretendem o diretor, o cenógrafo e o ator é utilizar reproduções naturalistas de imagens atuais como forma, descobrirão, com grande decepção, que não irão mais além do que oferece a televisão.

Relação

Uma experiência teatral que viva o presente, deve estar em íntima relação com o ritmo de seu tempo, da mesma maneira que um grande desenhista de modas, que não busca cegamente a originalidade, mas que combina misteriosamente sua criatividade com a superfície volúvel da vida. A arte teatral tem que ter uma faceta cotidiana; as estórias, situações e temas devem ser reconhecíveis, porque o ser humano se interessa antes de tudo pela vida que conhece. A arte teatral tem que ter também conteúdo e significado. Este conteúdo é a densidade da experiência humana; todo artista aspira captar este conteúdo em seu trabalho, de um modo ou de outro, e talvez consciente de que o significado surge da possibilidade de comunicar-se com a fonte invisível, que existe além de suas limitações normais e que dá significado ao significado. A arte é uma roca, que gira em torno de um eixo imóvel, que não podemos segurar nem definir.

Qual é então nosso propósito? O que queremos é encontrar a essência da vida, nem mais nem menos. O teatro pode refletir todo o aspecto da existência humana, assim como toda forma de vida é válida, toda forma pode ter um lugar potencial na expressão dramática. As formas são como as palavras; só adquirem significado quando são usadas corretamente. Shakespeare tinha o vocabulário mais extenso de toda a poesia inglesa e constantemente ele o aumentava, combinando os termos filosóficos obscuros, com as mais grosseiras obscenidades, até que acabou por ter mais de

25.000 vocábulos em mãos. No teatro há muito mais linguagens diferentes das palavras, através das quais se estabelece e se mantém uma comunicação com o público. Existe a linguagem do corpo, do som, do ritmo, da cor, do vestuário, do cenário e adereços, da iluminação, etc; e todos eles vão ser adicionados das 25.000 palavras disponíveis.

Todo elemento de vida é como uma palavra em um vocabulário universal. Imagens do passado, imagens da tradição, imagens de hoje, foguetes à lua, revólveres, linguagem obscena, uma pilha de ladrilhos, uma chama, uma mão no coração, um grito desesperador, os infinitos matizes musicais da voz; são como substantivos e adjetivos, com os quais podemos criar novas frases. Sabemos utilizá-los corretamente? São necessários, são o meio pelo qual se faz mais vívido, mais penetrante, mais dinâmico, mais perfeito e mais autêntico aquilo que expressam?

Possibilidades

Na atualidade o mundo nos oferece novas possibilidades. A este incomum léxico humano podem ser incorporados elementos que no passado nunca haviam estado juntos. Cada raça, cada cultura, traz a sua própria palavra à uma frase, que a une à humanidade. Nada existe de mais vital para a cultura teatral do mundo, que o trabalho conjunto de artistas de diferentes raças e origens.

Quando se juntam tradições diferentes, a princípio existem barreiras. Logo, graças a um trabalho árduo, se descobre um objetivo comum e as barreiras desaparecem. O momento no qual as barreiras caem, os gestos e os tons de voz de todos e de cada um começam a fazer parte de uma mesma linguagem, expressando por um momento uma verdade compartilhada, da qual se inclui o público: este é o momento, que todo teatro deve conduzir. As formas podem ser novas ou velhas, vulgares ou exóticas, simples ou complexas, cultas ou ingênuas. Podem proceder das fontes mais inesperadas e dar a impressão de serem totalmente contraditórias, até o extremo de parecerem mutuamente excludentes. Enfim, se no lugar da unidade de estilo, as formas forem contraditórias, o resultado será saudável e revelador.

Inesperado

O teatro não pode ser enfadonho. Não deve ser convencional. Deve ser inesperado. O teatro nos conduz à verdade através da surpresa, da excitação, dos jogos, da alegria. Converte o passado e o futuro em parte ao presente, nos permite nos distanciarmos do que nos rodeia em nossa vida diária e elimina a distância que existe entre nós, que, normalmente, é enorme. Um artigo de um periódico atual pode parecer, de repente, muito menos autêntico e menos íntimo, que outro de outra época, de outro país. É a verdade do momento presente que conta, o absoluto convencimento, que só pode aparecer quando entre o intérprete e o público existe um laço de união. Esta unidade aparece, quando as formas temporais cumpriram sua função e nos levaram ao único instante irrepetível, em que uma porta se abre e nossa visão se transforma.

¹ADVINHAÇÃO, em forma de paradoxo, utilizada pelo Zen budismo, como ajuda à meditação e meio de se obter conhecimento intuitivo.

Olha o fogo!

O uso de tochas acesas na iluminação ou como adereços tem sempre um forte impacto cênico e visual, mas a confecção e a manipulação desses artefatos requerem o máximo de cuidado e técnica. Em princípio, qualquer chama acesa no palco deve ser evitada. Quando for imprescindível ao espetáculo, no entanto, a presença de tochas em cena proporciona risco menor se algumas precauções forem tomadas.

A fabricação da tocha é feita com um cabo de vassoura de comprimento suficiente para que a mão do ator não fique muito próxima à chama (cerca de 40 cm). O material empregado na “cabeça” é manta de amianto, que não se despedaça facilmente sob a ação do fogo. Este produto é vendido em lojas de artigos de segurança para o trabalho ou de juntas para motores, em tiras de larguras e espessuras variadas. Para a confecção das tochas, utilizam-se tiras de 2” (5cm) de largura por 1/16” (1,6mm) de espessura. Devido à sua alta toxicidade, o amianto deve ser manipulado com luvas e em local arejado.

O fogo é alimentado por combustível líquido. Se a utilização for em espaço ao ar livre, pode ser querosene, que queima lentamente. Caso contrário, uma mistura em partes iguais de gasolina e álcool não produzirá tanta fumaça, embora a chama dure bem menos tempo. Como o querosene tem densidade bem diferente da gasolina e do álcool, não adianta tentar qualquer mistura intermediária procurando conciliar durabilidade e pouca fumaça, pois não se obterá solução uniforme.

Uma tira de 50cm de comprimento de amianto é pre-

gada e enrolada numa das extremidades do cabo de vassoura. Quando estiver completamente enrolada, a ponta solta é novamente pregada e amarra-se o rolo de amianto com arame, bem apertado, garantindo que se mantenha inteiro durante a combustão. Deve-se lembrar de arrematar bem os “nós” do arame, para evitar arranhões no manuseio da tocha ainda apagada. O comprimento da tira de amianto pode variar, determinando um número maior ou menor de voltas em torno do cabo e, conseqüentemente, absorvendo mais ou menos combustível, outro fator de alteração da duração da chama.

Minutos antes da utilização, a “cabeça” das tochas é embebida num balde do combustível, com cuidado para não molhar a madeira nem deixar a solução escorrer pelo cabo. Recomenda-se que o ator que manipula a tocha vista luvas de amianto (luva especial, não é exatamente do mesmo material que a manta, nem é tóxica!), que resistem ao calor, ou luvas de pedreiro (em couro ou tecido grosso) embebidas de água. Por precaução, um cobertor molhado deve ser mantido nas proximidades, dobrado em “sanfona”, para apagar as tochas ao final da cena.

É possível adquirir, em comércio especializado no exterior, tochas fabricadas para o uso em espetáculos teatrais e circenses. Estes artigos, porém, além do custo elevado, não resistem a mais de cinco minutos de chama acesa antes que a “cabeça”, também feita de amianto, comece a se estragar.

Este artigo foi extraído do jornal Galharufa - soluções alternativas em tecnologia teatral (galharuf@rio.com.br, tel. 256-6933). Contou com a colaboração de Renato Coelho, técnico em pirotecnia e efeitos especiais. A publicação, coordenada e redigida por José Henrique Moreira, constitui projeto conjunto de pesquisa do programa de pós-graduação em teatro do Centro de Letras e Artes da UNI-Rio e do Departamento de Métodos e Áreas Conexas da Escola de Comunicação da UFRJ. E convida a todos para enviarem suas sugestões.

O Balé

Ivor Guest

TRADUÇÃO Milena Uzeda

O presente artigo oferece ao leitor um amplo histórico do universo do balé, a partir do momento em que passou a acontecer em espaços fechados com uma determinada finalidade. Inicialmente destinado apenas ao entretenimento das cortes, com o tempo o balé ampliaria seu alcance, até tornar-se um dos mais poderosos e belos veículos de expressão artística.

As origens

O balé como uma forma artística do teatro ocidental teve origem nas cortes italianas renascentistas, onde a dança era um instrumento de necessidade do reinado e uma forma híbrida de espetáculo elaborado cujos objetivos eram entreter e, principalmente, impressionar. Foi quando, então, tornou-se comum a figura do mestre da dança profissional, cuja tarefa era criar danças para ocasiões importantes: homens como Domenico Piacenza, Antonio Cornazano e William, o Judeu. Quando Carlos VIII da Fran-

ça invadiu a Itália, em 1494, para reivindicar o trono napolitano, essas diversões promovidas pela corte já estavam consolidadas e maravilhavam os cortesãos franceses pela sua suntuosidade.

No século seguinte - principalmente graças à influência de Catarina de Médici, uma princesa italiana que se casou com Henrique II da França - essa forma de espetáculo em que, além da dança, também se recorria a cantos e declamações, foi desenvolvida na corte francesa. A produção, em Paris, do *Ballet Comique de la Reine* (1581) constituiu um marco importante. Não foi o primeiro balé cortesão francês, mas indubitavelmente o mais bem produzido daquela época e o mais celebrado desde então, o que resultou na distribuição do seu libreto entre as cortes européias como um exemplo da superioridade da cultura francesa.

Ao longo de vários reinados, o balé tornou-se uma característica importante da vida cortesã francesa, assumindo ampla variedade de formas e não raro criado para passar mensagens políticas. Esses balés, que muitas vezes admitiam plebeus, eram representados principalmente por cortesãos que, a partir do reinado de Luís XIII, passaram a dividir o espetáculo com bailarinos profissionais. Os próprios reis não se consideravam indignos de participação, principalmente Luís XIV, que desde jovem já mostrava um talento singular para a dança. No começo do seu reinado, o balé cortesão alcançou o seu apogeu, sendo usado praticamente como um instrumento do Estado na implantação e consolidação da noção de monarquia absoluta, cultuada na pessoa do rei, que um dia viria tornar-se conhecido por um dos seus papéis no balé, o de 'Roi Soleil'.

No teatro

O interesse de Luís XIV pelas artes, e principalmente pela dança, levou-o a fundar a Ópera de Paris sob a direção do compositor Lully. O quase desaparecimento do balé como um divertimento da corte, nessa época, coincidiu com a adoção de um ponto-de-vista muito mais austero por parte do rei, com o fim da sua juventude e com o crescente envolvimento da França em guerras dispendiosas. Em alguns aspectos, as óperas de Lully continuaram representando a tradição do balé cortesão, principalmente no que diz respeito à importância da dança, que cresceu no começo do século XVIII com as óperas-balé de Campra e Rameau. Já consolidada no teatro, a dança se profissionalizou e o seu potencial técnico e interpretativo foi refletido no surgimento das primeiras grandes estrelas, principalmente Marie Camargo e Marie Sallé e, no lado masculino, de Louis Dupré e de Gaétan Vestris - cada um, à sua maneira, desenvolveu o estilo essencialmente francês da *danse noble*.

Cisão

A cisão entre o balé e a ópera, ocorrida no século XVIII, simbolizou um progresso muito mais significativo. A idéia de um desempenho dramático, transmitido sem palavras e através da pantomima e da dança, não foi invenção de uma só pessoa, mas surgiu na mente dos mestres da dança. Entre as mais remotas manifestações práticas estavam as produções de John Weaver em Londres, principalmente *The Loves of Mars and Venus* (1717). Aproximadamente uma geração depois, Franz Hilferding encenava versões em mímica de peças em Viena, enquanto, em Paris, Jean-François De Hesse, influenciado pela

Commedia dell'Arte, produzia balés-pantomima no Théâtre Italien. Esses foram os mais importantes precursores dos dois coreógrafos que abriram caminho para o estabelecimento do balé como uma forma eminentemente teatral no palco da casa de ópera: Gasparo Angiolini e Jean-Georges Noverre. Esse último foi o mais influente dos dois, pois viria expor suas idéias em *Letters on Dancing and Ballets*, publicada em 1760 e reconhecida, desde então, como uma obra seminal sobre teoria da coreografia. Depois de fazer sua reputação em Stuttgart, foi contratado pela Ópera de Paris, onde, depois de sua morte, os irmãos Gardel e Dauberval adotariam sua fórmula para aquilo que chamava de *ballet d'action*.

Domínio

Os irmãos Gardel viriam dominar o balé parisiense até as vésperas do período romântico. O mais velho, Maximilien, tinha o dom de produzir balés baseados em *opéras comiques*, abordagem que encantava a todos e que contribuiu para dar à nova forma do balé uma base sólida no repertório da Ópera de Paris. Com sua morte prematura, foi substituído pelo irmão Pierre, que se tornou o mestre inigualável do balé francês de 1787 a 1820. Seus balés mais famosos - *Télémaque* e *Psyché* (ambos de 1790) - possuíam um sabor neoclássico, mas ele também produziu um balé cômico, *La Dansomanie* (1800), que permaneceu no repertório por 25 anos. Jean Dauberval, dono de uma personalidade mais sensível, talvez fosse ainda mais talentoso. Porém trabalhava principalmente em Bordeaux, preferindo a situação mais amena que lá reinava. Sua fama perpetuou-se pela obra-prima cômica *La Fille Mal Gardée*, que ainda sobrevive em diversas versões.

Sapatilha

O balé prosperou por toda a Europa no século XVIII, sobretudo o italiano, que assumiu um estilo próprio baseando-se essencialmente na mímica, e já no final do século transformou Salvatore Viganò em um estuendo coreógrafo - suas peças teatrais coreografadas mantinham um alto nível de homogeneidade.

A técnica do balé também vinha conquistando espaço e cada vez distanciando-se mais da concepção de dança social. No final do século, já começava a se cristalizar na forma em que Carlo Blasis viria registrar no seu *Tratado Elementar Sobre a Teoria e Prática da Arte da Dança* (1820). Um progresso de suma importância consistiu na introdução da sapatilha de balé sem salto. Isso tornaria possível a extraordinária extensão da técnica da bailarina propiciada pela prática de *pointe*, recurso que seria explorado ao longo do século XIX.

Já o bailarino assegurou sua importância na segunda metade do século XVIII. Auguste Vestris e Charles Le Picq eram tão ovacionados quanto suas parceiras. Entre as bailarinas famosas dessa época figuravam Anne Heinel, Madeleine Guimard e Marie Gardel.

Romantismo

O movimento romântico, que se disseminou e modificou a arte em todos os seus aspectos na primeira metade do século XIX, encontrou solo fértil no balé. O primeiro sinal desse florescimento extraordinário, que geraria uma moda inédita para o balé, veio com Marie Taglioni, cujo estilo possuía uma poesia compatível com a imagem romântica de uma bailarina. Ela teve a sorte de ser dirigida por um protetor que coreografava balés

sob medida para ela - o mais famoso deles, *La Sylphide* (Ópera de Paris, 1832), tornou-se o protótipo de muitos outros balés produzidos na época romântica e posteriormente. Seu tema, o amor entre uma fada e um mortal, era essencialmente romântico, expressando com extrema delicadeza a questão do inatingível.

Outra diva da época era a bailarina vienense Fanny Elssler, que deixava a platéia alvoroçada com a sua interpretação da espanhola *Cachucha*. Essas duas bailarinas se tornaram celebridades internacionais - com o surgimento do navio a vapor e da ferrovia, suas carreiras levaram-nas, em momentos diferentes, à Rússia, sendo que Elssler passou dois anos na América do Norte em uma *tournée* triunfante.

Primeiras estrelas

Paris ainda era vista como o principal centro do balé, mas uma série de bailarinas brilhantemente treinadas começava a surgir na Itália - principalmente no Scala, de Milão, que em 1837 passou para a direção de Carlo Blasis. A bailarina que sucedeu Taglioni e Elssler em Paris, Carlotta Grisi, adquirira suas primeiras técnicas nessa escola e teve seu estilo aprimorado por Jules Perrot. Ela saltou para a fama quando criou o papel-título de *Giselle* (1841), balé que sobrevive até hoje mantendo intacta grande parte da sua coreografia original, e é considerado a maior obra-prima do balé romântico. Foi criado nos modelos de *La Sylphide*, mas com muito mais recursos: um estilo mais refinado, desenvolvido por Adolphe Adam; cenário projetado pelo poeta e crítico Théophile Gautier; e as coreografias mais importantes dirigidas por Perrot.

Jules Perrot fora o bailarino mais famoso da Ópera

de Paris nos anos 30 do século XVIII - “o último homem a dançar”, nas palavras de **Gautier** - e passou a dedicar o seu talento à arte coreográfica. Trabalhou muito pouco em Paris, e Londres foi o cenário de suas grandes composições, que o colocavam um passo adiante dos seus contemporâneos. O Her Majesty's Theatre, em Londres, funcionava em algumas temporadas e, enquanto não possuía a regularidade obtida por companhias e escolas de balé permanentes, seguia uma política de contratação de uma galáxia inigualável de estrelas do balé e da ópera. Dentre os balés de Perrot destacam-se *Ondine* (1843), interpretada por Fanny Cerrito, *Esmeralda* (1844), por Grisi, e *Catarina* (1846), por Lucile Granh. Porém, ainda mais extraordinários eram aqueles seus balés que reuniam diversas estrelas, dos quais o mais famoso era o *Pas de Quatre* (1845), em que Taglioni, Cerrito, Grisi e Grahn bailavam juntas.

Em Copenhague, havia um coreógrafo trabalhando em uma companhia mais modesta. Francês por nascimento e treinado na escola de Paris, ele produziu um enorme repertório de balés, muitos dos quais vêm sendo mantidos, até hoje, com grande parte de sua coreografia original. Era August Bournonville, que dirigiu o balé no Royal Theatre de Paris entre 1830 e 1877, com duas pequenas interrupções. Esses balés - principalmente sua versão de *La Sylphide* (1836), *Napoli* (1842) e *Conservatory* (1849) - podem ser vistos como réplicas, embora numa escala muito menos pródiga, das obras-primas perdidas de Perrot.

Diversão

A popularidade do balé começou a decair por volta de 1850, mas o ímpeto do romantismo continuava vivo e coreógrafos que haviam vivido durante esses

anos dourados continuaram produzindo trabalhos de sucesso. Arthur Saint-Léon - marido da bailarina Cerrito e, quando no seu auge, um bailarino de extraordinário virtuosismo - era adepto da produção de balés divertidos, repletos de *couleur locale*, na forma de danças nacionais. Na década de 1860, ele dominou o cenário do balé na Rússia e em Paris; o seu *Little Hump-backed Horse* (1864) foi durante muito tempo um dos favoritos em São Petesburgo e Moscou, enquanto o seu último balé, *Coppélia* (Ópera de Paris, 1870), produzido com um estilo brilhante por Léo Delibes, não perdeu nada do seu charme atemporal. Assim como ele, Marie Taglioni também passou a se dedicar à coreografia, produzindo somente um único balé, *Le Papillon* (Ópera de Paris, 1860), com trilha sonora de Offenbach.

Rússia czarista

Com o declínio da popularidade do balé na Europa Ocidental, o centro das atenções passou a ser a Rússia, onde os czares criaram companhias de balé, em grande escala, em São Petesburgo e Moscou, esta última permanecendo o centro mais significativo até a Revolução. No século XIX, muito do incentivo foi promovido por uma sucessão de mestres do balé treinados na França, dirigidos por Charles Didelot, um dos maiores coreógrafos da era pré-romântica que reestruturou a escola de São Petesburgo, a qual, desde então, começou a produzir excelentes bailarinos. Após Didelot veio Perrot e Saint-Léon, e em seguida o homem cujo nome é imediatamente associado ao grande florescimento do balé na Rússia, no final do século: Marius Petipa.

O gênio Petipa

Petipa chegara em São Petesburgo em 1847 e seguiu seu aprendizado coreográfico sob a orientação de Perrot e Saint-Léon. O último exercia uma maior influência sobre o aprendiz, que manteve vivo alguns de seus balés, particularmente *Giselle*, adaptando-os para um gosto mais contemporâneo e para as técnicas aprimoradas dos bailarinos. A mudança de gosto não veio acompanhada pela vulgarização, tendência nefasta no ocidente, e em muitos dos seus primeiros balés Petipa já conseguia injetar um conteúdo verdadeiramente poético. Isto era mais evidente em *The Bayadere* (1877), com sua cena de 'As Sombras', um ato de pura dança que ainda é considerado um paradigma da dança clássica na sua forma mais genuína.

A crescente indiferença do público com relação ao balé, sentida até mesmo em São Petesburgo, foi detida em 1884 pelo surgimento da grande bailarina dramática italiana Virginia Zucchi, seguida por uma série de compatriotas que introduziram o virtuosismo da escola de Milão. Zucchi restaurou a popularidade do balé praticamente sozinha, e este novo despertar resultaria nas obras-primas criadas por Petipa, já em idade mais avançada, e principalmente na festejada associação dele com Tchaikovsky. A primeira colaboração de Petipa com Tchaikovsky foi em *A Bela Adormecida* (1890) e depois em *O Quebra-Nozes* (1892). Contudo, devido ao delicado estado de saúde de Petipa, seu assistente Lev Ivanov foi o principal responsável pela coreografia, embora seguindo a orientação do mestre. O terceiro balé de Tchaikovsky, *Lago dos Cisnes* (1894-5), havia sido produzido anteriormente em Moscou, mas a versão de Petipa e Ivanov superou totalmente a original. Um dos

últimos balés de Petipa foi *Raymonda* (1900), com trilha sonora de Glazounov, criado quando o coreógrafo já havia ultrapassado os 80 anos de idade.

Naufrágio

Apesar do enorme legado de Petipa, sentia-se uma necessidade de mudança após o seu longo período de dominação. O balé russo havia-se tornado seguro o bastante para garantir sua auto-suficiência. As bailarinas dominavam os segredos da técnica dos italianos e um jovem coreógrafo russo, Michel Fokine, já formava idéias que modificariam a arte do balé.

Durante o período em que o balé emergia na Rússia através de Petipa, a Europa Ocidental assistia a seu triste naufrágio. Em Londres, ele fora até mesmo expulso da casa de ópera e obrigado a instalar-se na sala de espetáculos musicais populares. A esperança renasceu com o aparecimento de Adeline Genée, no Empire Theatre, no começo do século XX - até mesmo em Paris, o balé já parecia representar uma arte sem espaço no teatro moderno, mas um novo despertar estava iminente.

Serge Diaghilev

O causador desse despertar foi Serge Diaghilev. Homem extraordinário, ele emergiu como a figura dominante de um grupo de jovens intelectuais em São Petesburgo e revelou um talento especial para organizar exposições - em 1909, trouxe uma companhia de bailarinos russos a Paris e se é que é possível mudar o curso da História em um único dia, foi o que aconteceu na primeira noite de apresentação da companhia na Cidade-Luz. O balé russo foi uma revelação e Paris, bem como

toda a Europa logo em seguida, foi enfeitada pela genialidade russa - a coreografia de Michel Fokine, o cenário de Benois e Bakst, o talento de Tamara Karsavina e, acima de tudo, a incrível técnica de Vaslav Nijinsky, que atraía mais atenção do que as próprias bailarinas.

Durante os 20 anos seguintes, o Balé Diaghilev despertou a Europa para o potencial do balé como uma arte autêntica, fruto do trabalho conjunto de coreógrafos, músicos e artistas. Afastando seus bailarinos dos Imperial Theatres e, depois da Revolução, conquistando outros que haviam emigrado para o Ocidente, a companhia ganhou ainda mais força pela habilidade singular de Diaghilev em atrair artistas, escritores e músicos do mais alto calibre. A companhia sobreviveu às vicissitudes da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa, e embora atormentada por problemas financeiros crônicos, jamais perdeu seu esplendor.

O repertório

As temporadas anteriores à I Guerra Mundial foram dominadas por dois coreógrafos, Fokine e Nijinsky. O primeiro, já consolidado como o principal coreógrafo do Balé Imperial Russo, produziu uma série de obras-primas: *Les Sylphides* (1909), *The Firebird*, *Scheherazade*, *Le Carnaval* (todas em 1910), *Petrushka* e *Le Spectre de la Rose* (ambas em 1911). *The Firebird* e *Petrushka* também introduziram um jovem compositor que se tornaria uma importante figura do balé durante os sessenta anos seguintes, Igor Stravinsky. Mas Fokine decepcionou-se quando Diaghilev começou a incentivar a inclinação de Nijinsky para a coreografia. Este produziu três balés até a sua carreira ser interrompida por uma doença mental. E embora houvesse diferentes pontos-de-vista

acerca da sua habilidade coreográfica, dois de seus balés - *L'Après-Midi d'un Faune* (1912) e *Le Sacre Printemps* (1913) - foram motivos de aclamados escândalos.

Mas Fokine e Nijinsky não estavam disponíveis quando o Balé Diaghilev recomeçou suas *tournées* europeias após a guerra. Foi quando surgiu um novo coreógrafo, Leonide Massine, que se mostrou adepto da produção de obras cômicas, tais como *La Boutique Fantasque* (1919), com trilha musical de Falla. Em 1921, Diaghilev apostou tudo em um *revival* de *A Bela Adormecida* em Londres, produzido por Bakst, mas apesar de ter sido um sucesso artístico e de ter despertado o crescente público do balé às glórias de Petipa, acabou sendo um fracasso financeiro. Porém, como sempre, Diaghilev sobreviveu. Massine foi então sucedido como diretor de coreografia por Bronislava Nijinsky, cujo *Les Noces* (1923) foi uma profunda lembrança da antiga Rússia que ela deixara para sempre e um contraste marcante com o mais contemporâneo *Les Biches* (1924), uma evocação delicada dos prazeres sociais do cenário da Riviera. Na última fase da companhia, George Balanchine produziu alguns dos seus primeiros trabalhos, incluindo *Apollon Musagète* (1928) e *Le Fils Prodigue* (1929).

Picasso, Utrillo...

O corpo de baile de Diaghilev incluía muitos dos melhores artistas da época — Karsavina, Spessivtseva, Danilova, Markova, entre as bailarinas, e Nijinsky, Massine, Dolin, Lifar, entre os homens — enquanto que entre os artistas envolvidos na produção figuravam Benois, Bakst, Picasso, Larionov, Goncharova, Derain, Laurencin, Braque, Utrillo e Chirico.

Fora da órbita de Diaghilev, uma outra dançarina rus-

sa atraía um público menos sofisticado, porém muito mais extenso. Era Anna Pavlova, que havia sido treinada na Escola Imperial e se tornara uma bailarina importante em São Petesburgo antes da Revolução. Por mais de vinte anos, ela viajou o mundo com sua própria companhia, arrebatando milhões de pessoas com a poesia da sua dança.

Juntos, Diaghilev e Pavlova assentaram a fundação sobre a qual o balé ocidental viria ser reconstruído. Mas nenhum deles presenciaria o resultado dos seus esforços, pois morreram prematuramente: Diaghilev, em 1929 e Pavlova, em 1931.

Novas vertentes

Duas vertentes de desenvolvimento sucederam a morte de Diaghilev: a fundação de companhias itinerantes internacionais (moldadas no estilo do Balé Diaghilev) e o surgimento das companhias nacionais. O próprio Balé Diaghilev se dissolveu imediatamente após o desligamento de seu fundador e em 1932, uma nova companhia - o Ballets Russes de Monte-Carlo - foi formada sob a direção do Coronel W. de Basil e de René Blum em torno de um núcleo de dançarinos russos, tendo Massine e Balanchine como coreógrafos, e Serge Grigoriev - que havia representado o mesmo papel para Diaghilev - como *régisseur*. Esta companhia se estabeleceu como a herdeira da tradição de Diaghilev, adquirindo, aos olhos do público, um *glamour* que a tornava mais encantadora. Ela lançou uma nova geração de dançarinos, principalmente as 'bailarinas infantis', Tamara Toumanova, Tatiana Riabouchinska e Irina Baronova, e o seu repertório se tornaria notável por dois dos sucessos mais recentes de Balanchine - *Cottillon* e *La Concurrence* (ambos

de 1932) - e o primeiro balé sinfônico de Massine, que marcou uma nova tendência em coreografia: *Les Presages* para a Quinta Sinfonia de Tchaikovsky e *Choreartium* para a Quarta Sinfonia de Brahms (ambas em 1933).

Em 1937, Massine deixou de Basil para se tornar diretor artístico de uma nova companhia que, confusamente, levava o nome de Ballet Russe de Monte-Carlo. Em 1938, Londres degustou um banquete de balé quando as duas companhias lá se apresentaram simultaneamente. O Ballet Russe de Monte-Carlo emigrou para os EUA pouco tempo depois da explosão da Segunda Guerra mundial e, gradativamente, se transformava em uma companhia americana, passando a maior parte do tempo em *tournées* pelo país. Dentre os balés por ele criados estavam *Rodeo* (1942) de Agnes de Milles, *Ballet Imperial* (1944), *Concerto Barocco* (1945) e *Night Shadow* (1945), de Balanchine. A companhia continuou existindo até 1962.

Enquanto isso, a companhia dirigida por de Basil, que se tornou conhecida como o Original Ballet Russe de 1939, interpretava um dos últimos balés de Fokine, incluindo *Le Coq d'Or* e *Paganini* (ambos de 1939), apresentando Riabouchinska como atração especial. Após uma *tournee* bem-sucedida na Austrália, durante a qual *Graduation Ball* (1940), de Lichine, foi criado, a companhia também chegou aos EUA. Sua última história teve altos e baixos. Ela passou quatro anos na América do Sul e, em 1947, retornou a Londres, onde foi a primeira companhia visitante a aparecer no Covent Garden depois da guerra. Ela foi dissolvida no ano seguinte.

A última das grandes companhias privadas foi Grand Ballet du Marquis de Cuevas, fundada em 1947. Seu legado artístico era muito menos substancial do que a de

seus predecessores, porém durou 15 anos e teve o mérito de levar à notoriedade diversos bailarinos americanos - principalmente Rosella Hightower e Marjorie Tallchief. Sua última realização foi ter sido o palco da primeira aparição de Rudolf Nureyev depois de sua saída do balé Kirov, em 1961. Marquis morreu em 1961 e, no ano seguinte, a companhia se dissolveu.

Companhias nacionais

Entretanto, o principal incentivo da atividade desde a morte de Diaghilev tem ocorrido em companhias nacionais ou amparadas pelo município. O balé, como a ópera, sempre tendeu a ser uma arte subsidiada, já que é reconhecida pelos governos pelo seu valor influente como uma manifestação cultural e necessita de um gasto - para produção, orquestra e corpo de baile grandiosos - que geralmente é muito grande para se recuperar somente com o público pagante.

Em Paris, a ópera parece ter sempre gozado de algum tipo de subsídio financeiro, e o Ballet Ópera de Paris teve ajuda suficiente para sobreviver à decadência em que se encontrava já no final do século XIX. Quando da morte de Diaghilev, a companhia estava começando a se recuperar sob o comando de um excepcional diretor, Jacques Rouché, que incorporou Serge Lifar como mestre de balé. Foi um passo audacioso porém importante, pois Lifar viria dominar o balé francês por aproximadamente 30 anos, até 1958. Durante este período, ele não somente inspirou a companhia e ofereceu aos bailarinos um novo motivo de orgulho na sua arte, mas também se tornou uma figura respeitável e influente nos círculos intelectuais e artísticos. Ele produziu um grande número de balés, dos quais alguns ainda são

eventualmente apresentados: *Suite en Blanc* (1943), *Les Mirages* (1947) e *Phédre* (1950).

Desde o afastamento de Lifar, o Ballet Ópera de Paris tem se mostrado eclético na sua escolha de coreógrafos, tendo contado com trabalhos assinados por Roland Petit e Maurice Béjart (já falecidos). Petit se destacou primeiramente como diretor de coreografia do Ballets des Champs Elysées e do Ballet de Paris, companhias independentes que emergiram pouco tempo depois da Segunda Guerra Mundial, e a partir de 1972 passou a dirigir o Ballet de Marseille. Os seus balés mais populares são *Le Jeune Homme et la Mort* (1946), produzido em colaboração com o poeta Jean Cocteau, e *Carmen* (1949). Já Béjart assumiu, em 1960, o Balé du XIXe Siècle, sediado em Bruxelas, e gozou de uma extensa liberdade artística na criação de suas idéias coreográficas. Sua inclinação para o teatro em geral lhe presenteou com um grande círculo de admiradores, embora seu trabalho levante controvérsias em alguns terrenos. Seus balés mais amplamente conhecidos são a sua versão de *Le Sacre du Printemps* (1959) e *Nijinsky, Clown de Dieu* (1971).

Rússia, século XX

A Rússia vem desfrutando diretamente da sua própria grande tradição no balé, mas permanece, em muitos aspectos, impassível às criações que Diaghilev instituiu no ocidente. No início da era soviética, o balé se encontrava extremamente ameaçado de ser alijado por consistir em uma manifestação do regime czarista, mas felizmente se descobriu que ele poderia ser moldado à nova realidade social sem abrir mão de sua abençoada tradição. Um exemplo era o balé *The Red*

Poppy (1927), baseado na opressão sobre colônias e *Flames of Paris* (1932), de Vainonen, ambientado na Revolução Francesa.

O balé de longa duração permanecia o padrão aceito (em contraste com os do ocidente, onde balés mais curtos se tornaram regra segundo o modelo de Diaghilev), mas agora os balés eram construídos com uma narrativa muito mais forte, transmitida através do desenvolvimento de um novo estilo realista de mímica, onde o exemplo mais notável é *Romeo e Julieta* (1940), de Lavrovsky, encenado com o traço atualmente bastante aclamado e utilizado de Prokofiev. Foi no papel de Julieta que a espetacular Galina Ulanova apresentou sua interpretação mais emocionante.

Atualmente, as grandes escolas de Leningrado e Moscou continuam a crescer, e as companhias que elas servem, incluindo as de outras cidades, são uma fonte de orgulho para um público infinitamente maior do que aquele da era czarista. As duas principais companhias russas são o Balé Bolshoi, de Moscou, e o Balé Kirov, de Leningrado.

Grã-Bretanha

Na Grã-Bretanha, a morte de Diaghilev estimulou o aumento de interesse nos seus próprios bailarinos. O gosto do público se encontrava pronto para tal progresso e duas companhias, o Balé Rambert e o Balé Vic-Wells (mais tarde, Sadler's Wells) conquistaram um número crescente de seguidores nos anos 30, sob a direção de seus respectivos fundadores, Marie Rambert e Ninette de Valois. Durante a Segunda Guerra Mundial, quando não havia competição estrangeira, eles se estabeleceram como favoritos do público. O Balé Sadler Wells se

tornou a companhia nacional quando se mudou para o Royal Opera House, em Covent Garden. Em 1946, foi homenageado com o título real e em 1956 tornou-se o Royal Ballet. Por aproximadamente 30 anos, gozou do talento de Frederick Ashton, um dos maiores coreógrafos da época, cujas obras por muito tempo formaram o esteio do repertório. Entre estas se encontram *Symphonic Variations* (1946), *La Fille Mal Gardée* (1960) e *Enigma Variations* (1968).

Muitos dos balés de Ashton foram interpretados por Margot Fonteyn, que por muito tempo foi a primeira bailarina da companhia, considerada, quando no auge da sua atividade, uma das melhores bailarinas de seu tempo. Sua carreira foi magicamente prolongada por uma parceria com Rudolf Nureyev, que dançou com a companhia por muitos anos e inspirou um progresso notável no padrão e no valor dos bailarinos do sexo masculino. A tradição coreográfica inglesa foi conduzida por John Cranko, cujo trabalho mais significativo foi produzido em Stuttgart, e por Kenneth Mac-Millan, cuja produção prolífica inclui o longo *Romeu e Julieta* e *Song of the Earth* (ambos de 1965), e o mais talentoso da geração mais recente, David Bintley.

Enquanto o Royal Ballet ganhava importância, o Balé Rambert inevitavelmente ficava ofuscado, porém exercia um importante papel no crescimento de uma tradição de balé nacional, oferecendo-se como palco para a coreografia de Antony Tudor, cujo *Jardin aux Lilas* (1936) e *Dark Elegies* (1937) vêm resistindo à ação do tempo. O Balé Rambert ainda sobrevive, mas optou por ultrapassar os limites inflexíveis do balé clássico, tomando a direção da dança moderna. Uma outra companhia inglesa que vem crescendo desde 1950 é o London Festival Ballet.

Estados Unidos

Os EUA também se beneficiaram da era de Diaghilev, herdando o coreógrafo mais musicalmente talentoso de todos os tempos, George Balanchine. Em 1933, ele foi convidado para dirigir a School of American Ballet, da qual surgiu a companhia atualmente conhecida por New York City Ballet (fundada em 1946 como Ballet Society), na qual ele criou quase toda a sua produção coreográfica até a sua morte em 1983. Balanchine gozava de uma relação estreita com Stravinsky, com quem produziu *Apollon Musagète* para o Balé Diaghilev, e deu continuidade a seu trabalho resultando em criações como *Orpheu* (1948), *Agon* (1957) e outros trabalhos para o NYCB. Sua enorme produção também incluiu a sua versão eterna de *O Quebra-Nozes* (1954) e a íntegra de *Don Quixote* (1965) - um outro coreógrafo, Jerome Robbins, produziu balés para a companhia, incluindo *Dancers at a Gathering* (1969). A predileção de Balanchine por bailarinas altas, esguias e leves teve uma influência no biotipo da sua companhia e praticamente produziu uma nova imagem da bailarina.

A outra importante companhia americana, a American Ballet Theatre, foi formada em 1940 e não é reflexo da genialidade de um homem só. Massine produziu alguns balés para ela durante a Segunda Guerra Mundial. Porém, o mais importante é a quantidade de obras essencialmente americanas, tais como *Fancy Free* (1944), de Robbins, e *Fall River Legend* (1948), de Agnes de Mille. Mais adiante, o ABT incorporou as estrelas russas expatriadas, Natalia Makarova e Mikhail Baryshnikov, sendo que o último fora o seu diretor desde 1980. Uma outra companhia que vem ganhando destaque é a Dance Theatre of Harlem, a primeira companhia de balé negro, fundada em 1971.

O balé americano também é representado por uma cadeia de companhias regionais. Um outro campo importante de dança teatral nos EUA é a dança moderna, das quais há diversas modalidades, sendo a principal aquela de Martha Graham. Por muito tempo, a dança moderna e o balé clássico se desenvolveram seguindo caminhos bastante distintos. Mas, de um tempo para cá, vêm surgindo alguns cruzamentos de idéias.

Dinamarca e Alemanha

Copenhague, embora pouco populosa, é reconhecida internacionalmente como um importante centro do balé graças à longa e ininterrupta tradição da sua companhia nacional, o Royal Danish Ballet, e à preservação da herança de Bournonville. Dentre os coreógrafos dinamarqueses mais importantes podem ser citados Harald Lander e Flemming Flindt.

Na Alemanha, berço da dança moderna no início do século, o maior nome é John Cranko, que elevou o Balé de Stuttgart a um nível internacional, tendo sido o seu diretor de 1961 até sua morte em 1973. Cranko produziu muitos trabalhos importantes, como a íntegra de *Onegin* (1965) e *A Megera Domada* (1969). Na década seguinte, as atenções se voltam para Hamburgo, onde John Neumeier assumiu o balé no Hamburg State Opera (1973), produzindo grandes trabalhos, alguns deles baseados em Shakespeare, incluindo *Sonho de Uma Noite de Verão* (1977).

Dentre outras companhias de balé que emergiram por todo o mundo, deve-se destacar o Balé Nacional de Cuba, o Royal Canadian Balé e o Australian Balé - uma evidência de que o balé é, verdadeiramente, uma arte que não conhece fronteiras

Romeu e Julieta, de Shakespeare. Ato I, cena II, jardim dos Capuleto.

Romeu - Ri das chagas quem jamais foi ferido! (*Aparece Julieta, em cima, numa janela*). Mas, silêncio! Que luz brilha através daquela janela! É o Oriente e Julieta é o Sol! Surge, claro sol, e mata a invejosa lua, já doente e pálida de desgosto, vendo que tu, sua serva, és bem mais linda do que ela! Não a sirvas, porque é invejosa! Seu traje de vestal é doentio e verde, e só os bufões o usam. Rejeita-o! É minha dama! Oh! ela é o meu amor! Oh! se ela o soubera! Fala, entretanto, nada diz; mas que importa! Falam seus olhos; vou responder-lhes!...Sou muito atrevido. Não está falando comigo. Duas das mais resplandecentes estrelas de todo o céu, tendo alguma ocupação, suplicaram aos olhos dela que brilhassem em suas esferas até que elas voltassem. Que aconteceria se os olhos dela estivessem no firmamento e as estrelas na cabeça? O fulgor de suas faces envergonharia aquelas estrelas, como a luz do dia a de uma lâmpada! Seus olhos lançariam da abóbada celeste raios tão claros através da região etérea que cantariam as aves acreditando chegada a aurora!...Olhai como apóia o rosto na mão! Oh! fosse eu uma luva sobre aquela mão para que pudesse tocar naquele rosto!



TEXTO PARA ESTUDO

Romeu e Julieta

O monólogo de Romeu antecede à célebre Cena do Balcão, provavelmente a mais bela passagem já escrita sobre o despertar de uma paixão. E a paixão, obviamente, está na essência do texto, e ela deve ser explicitada num crescendo, à medida que o personagem tece considerações sobre o objeto amado. É preciso atentar para o fato de que Romeu está fazendo uma descoberta maravilhosa naquele momento. Portanto, as palavras não podem sair de forma a sugerir que já estavam decoradas. O ator deve trabalhar o tempo da descoberta, que não precisa obviamente ser arrastado.

[Sugestão para estudo]

ANAIUG de Lionel Fischer

A peça foi escrita em 1979 a partir do testemunho do repórter Charles A. Krause, que sobreviveu aos acontecimentos que se verificaram na Guiana, no ano anterior, que culminaram no suicídio coletivo de cerca de 900 pessoas. De seu livro *Massacre na Guiana* foram tiradas a maioria das informações, assim como de matérias escritas por Laurence M. Stern, Richard Harwood e de outros membros do *Washington Post*. O espetáculo gira em torno do movimento (seita) *Templo do Povo*, dirigido pelo reverendo Jin Jones.



PEÇA EM 12 CENAS

Cenário

um espaço a princípio vazio que será delimitado por estacas de madeira no decorrer da ação. No teto, uma grande lona escura.

Personagens:

Voz

Fiéis

Guardas

Deputado

Reporter

Obs: Alguns fiéis serão particularizados no decorrer da ação. Quando isso acontecer, serão denominados Homem e Mulher.

ABERTURA

(No palco, um guarda, imóvel. O que o diferencia dos demais habitantes do campus é o fato de usar óculos escuros. Chegam novos habitantes de Anaiug)

Guarda - Bem vindos a Anaiug, irmãos. O reverendo, em nome de toda a comunidade, vos saúda e convida para conhecerem as dependências do campus. Solicita que os objetos de uso pessoal sejam deixados onde se encontram, a fim de que nada embarace vossa caminhada. E ainda hoje o reverendo vos falará pessoalmente. Bem vindos a ANAIUG, irmãos.

(O grupo coloca no chão os seus pertences e sai atrás do guarda. Surgem três novos guardas que recolhem tudo, deixando os uniformes do campus. Depois, saem. Entra novamente o grupo. Consta que seus objetos foram carregados. Vêem as novas roupas. Do gravador, começam a se escutar as palavras do reverendo. O grupo vai trocando as velhas vestimentas pelas novas)

Voz - Meus irmãos...penosa terá sido a vossa jornada e incontáveis os obstáculos que tivésteis que transpor para chegar a Anaiug. Vejo no rosto de cada um de vós a marca da fadiga. Mas também percebo a existência de uma alma transbordante de júbilo, cuja pulsação irresistível vos mantém de pé, apesar do corpo que implora que lhe seja facultado o sono. Ambos tem razão, corpo e alma, e a ambos abençõo pela sinceridade de seus anseios. De minha parte, gostaria que o soubésseis, também me foi difícil a espera desse encontro. Não que duvidasse de que viríeis, não. Mas meu coração estava tão impregnado de vossa lembrança que os minutos se convertiam em horas e os dias que me separavam de vós se assemelhavam a séculos. À noite, como o sono me fugisse,

costumava vagar pelo campus e a todo momento me voltava na direção de nossas sete portas, como se meus ouvidos tivessem captado o rumor de vossos passos. E essa emoção agia de tal forma sobre todo o meu ser que, se porventura estivesse sendo observado por um cético, ele certamente julgaria estar diante de um louco. E eu não poderia contestá-lo. Pois a minha ansiedade de vós, o meu desejo de vós eram tão imensos que é provável que o meu aspecto causasse realmente espanto a um homem que não crê. Até que hoje, finalmente, me encontro diante de vós e vos saúdo de todo o meu coração. Vós fizésteis este lugar e a ninguém mais ele pertence. Aqui aportarão todos os homens cuja ânsia de liberdade não tenha sido totalmente destruída. Aqui aportarão todos os homens cuja fé não tenha sido totalmente conspurcada. Aqui, no meio desses bosques e dessas fontes, todos aqueles que encararem a vida como algo infinitamente além do mero possuir e dominar celebração suas bodas, e serão abençoados pelo murmúrio das águas e das folhas. E a brisa da manhã varrerá de vossa memória esse mundo que acabásteis de deixar. Esse mundo sórdido que nos condiciona ao mal e à violência. Que nos induz ao crime. Que nos rejeita e massacra. Que estabelece hierarquias e classes. Que é

surdo aos nossos apelos mais elementares. Que caminha independente da nossa vontade e diante do qual nada mais somos que fantoches. Aqui, no entanto, não de ser outros os valores. Nós cantaremos e o fogo e a chuva compreenderão as nossas vozes. E dançarão conosco ao som dessa nova música. Aqui, mãos estranhas não de se tocar com prazer e não se perguntarão se isso é justo. Não. Tudo há de ser justo, se vem do coração. E todos nós, imantados e conscientes de que um mundo novo está a caminho, nos fecharemos para sempre dentro de nossas próprias consciências e ignoraremos para sempre tudo que existir para além de nossos próprios limites. E a nossa fé será como um gigantesco coração, que pulsará de dentro dessas matas, e cujo eco alertará os homens mais sensíveis de que alguém, em algum lugar, não se entregou e resiste!

CENA 1

(O grupo se encontra espalhado pelo palco. Todos estão felizes. Uns conversam, outros passeiam, alguns executam tarefas. Surge um guarda. Um dos fiéis tem sua atenção voltada para ele. O grupo se retira. Ficam o guarda e esse fiel. O primeiro, que usava dois óculos superpostos, oferece um deles ao homem)

Guarda - Quer experimentar?

Homem - Para que?

Guarda - O sol daqui é muito intenso. Em pouco tempo os olhos se gastam.

Homem - Eu não fui informado disso.

Guarda - Certas coisas é preciso descobrir por iniciativa própria.

Homem - Mas o risco a que estamos nos submetendo é muito grande. Nós deveríamos ter sido alertados.

Guarda - Você está sendo alertado.

Homem - E por que eu, especialmente?

Guarda - Porque nós achamos que você seria dos primeiros a tomar consciência da intensidade do sol.

Homem - Por quê?

Guarda - Intuição.

Homem - Eu agradeço.

Guarda *(Recolocando os óculos)* - Você é quem sabe.

(O homem sai à procura do grupo)

CENA 2

(A ação se passa durante uma das sessões de culto)

Voz - ... e se pretendemos que nossas atitudes sirvam de exemplo ao mundo e apontem o caminho, é indispensável que nenhuma delas dê margem a críticas. Muitos daqueles que objetivamos salvar estão ainda indecisos e

conflitados, sujeitos a serem influenciados negativamente. Todos querem e temem, ao mesmo tempo. E esse temor lhes centuplica o grau de exigência. E no fundo eles estão certos. É preciso que tudo, em nós, demonstre segurança, paz e harmonia. Que nada escape ao nosso controle. Só assim conseguiremos quebrar essa barreira que ainda nos separa de tantos irmãos potenciais.

Grupo - Sim, pai!

Voz - E por que ainda não conseguimos eliminar de vez todos os obstáculos? Alguém saberia responder? A resposta é fácil: porque muitos de nós ainda cometem certas falhas que os inimigos da seita, de algum modo, tomam conhecimento e imediatamente saem divulgando por todos os meios de comunicação. E não me refiro às falhas mais graves, apenas, mas a todas. A senhora, por exemplo: por que prendeu os cabelos para a sessão de culto?

Mulher - Pensei que não houvesse mal, pai!

Voz - A senhora não acha que esse penteado lhe dá uma aparência sofisticada?

Mulher - Não imaginei que o resultado pudesse ser esse, pai!

Voz - Talvez, no fundo, a senhora deseje se sobressair perante os demais.

Mulher - Não, pai, não é esse o meu desejo!

Voz - Qual é, então, o desejo da senhora?

Mulher - Servir a Deus através dos ensinamentos do pai!

Voz - Isso é tudo quanto a senhora deseja?

Mulher - Tudo, pai!

Voz - E podemos confiar em suas palavras?

Mulher - Eu nunca lhe menti, pai, nunca! Sei que muitas vezes cometi falhas, que ainda as cometo, mas sempre involuntariamente!

Voz - Eu supus que a senhora já tivesse se conscientizado de que não existem ações involuntárias. Na maioria das nossas últimas sessões esse assunto foi abordado exaustivamente. A senhora, por acaso, estava distraída?

Mulher - De modo algum, pai! Eu não perdi uma única palavra!

Voz - A senhora não terá adormecido, por alguns instantes, involuntariamente?

Mulher - Se ainda é possível merecer alguma consideração do pai, eu imploraria que me acreditasse! Jamais adormeci em nenhuma das sessões!

Voz - Mais viu alguém fazê-lo, certamente.

Mulher - Não... não vi... eu jamais

pude desviar meus olhos do pai! Nunca reparei sequer em quem estava do meu lado, tal o interesse com que sempre acompanhei as nossas sessões de culto!

Voz - As palavras dessa senhora merecem a nossa confiança, irmãos?

Grupo - Sim, pai!

Voz - Palavras com as quais ela afirma jamais haver adormecido durante uma sessão de culto, assim como nunca ter percebido alguém fazê-lo?

Grupo - Sim, pai!

Voz - Por favor, eu pediria que a senhora se aproximasse um pouco mais. *(A mulher se aproxima)*. A senhora sabe o que eu tenho nas mãos?

Mulher - Não, meu pai, não consigo distinguir direito!

Voz - É um pequeno envelope, dentro do qual existem algumas fotos. Elas foram tiradas durante as últimas dez sessões de culto. Acabam de me ser entregues. Eu ainda não as vi. Como a senhora pode constatar o envelope ainda se encontra fechado.

Mulher - É verdade, pai!

Voz - Eu vou abri-lo agora. Examinar o material. E chegar então à uma conclusão mais definitiva sobre o grau de lealdade dos irmãos.

Homem - Meu pai!

Voz - Sim..?

Homem - Eu realmente vi... algumas

vezes...que nem todos guardavam a atenção devida durante o culto.

Voz - O irmão se importaria de aclarar um pouco mais a expressão "guardavam a atenção devida...?"

Homem - Bem, pai, o que eu quero dizer é que...normalmente...durante as últimas horas...não sempre, mas muitas vezes, eu surpreendi diversos irmãos adormecidos. Alguns, inclusive, roncando...o que me tirava a concentração e impedia de me aprofundar nas palavras do pai.

Voz - Diversos irmãos, o senhor disse...portanto, não lhe seria difícil reconhecer alguns...um, que seja.

Homem - Não, não seria difícil...sei que existem vários, aqui presentes...mas realmente só consegui guardar com segurança um único rosto.

Voz - E a quem pertence?

Homem - A mim. *(Todos se olham espantados. Um dos guardas se retira)*

Voz - Levantem-se, meus irmãos. Afastem-se um pouco para que eu possa vê-lo melhor. O que dizer dessa atitude? Qual a explicação para uma falha dessa natureza? O senhor perdeu a fé?

Homem - Não, pai.

Voz - O Senhor deixou de acreditar em algo daquilo que o trouxe até nós?

Homem - Não, pai.

Voz - Que justificativas o senhor poderia então nos apresentar?

Homem - Nenhuma além do sono, pai.

Voz - Teriam as minhas palavras perdido a importância?

Homem - As palavras do pai sempre alimentaram meu espírito e não foi ele que se desligou, mas meu corpo.

Voz - Pois o senhor aprenderá a controlá-lo melhor daqui para frente. *(Entra o guarda que havia saído)* Enquanto disciplina os músculos, o senhor deverá fazer também um pequeno esforço de memória. *(O guarda que entrou trouxe um enorme chapéu amarelo. Coloca-o na cabeça do homem)* Esse envelope que o senhor está vendo, já não me interessa mais. Ao menos por ora. Eu quero os nomes de todos aqueles cujo sono se sobrepõe à minha mensagem. *(Depois de um longo tempo, as luzes começam a cair em resistência)*

CENA 3

(O grupo se encontra trabalhando. Alguns guardas fiscalizam. Os fiéis empunham bastões, simbolizando os objetos de trabalho - pás, enxadas, etc... De repente, um homem tomba. O trabalho é interrompido, mas ninguém o socorre, com exceção de um único elemento, que se aproxima e tenta ajudar. Os guardas o afastam. Em seguida eles pegam o

homem que caíra e o recolocam em sua posição inicial. O trabalho recomeça. Pouco depois, o homem cai definitivamente. Dois guardas o retiram de cena. Um terceiro dá por encerrado o trabalho. Os fiéis se dirigem para as extremidades do palco e encaixam seus bastões nos orifícios existentes em ripas de madeira pregadas no chão)

CENA 4

(Os fiéis entoam um cântico)

Havendo uma fé, em mim
Havendo um lugar, assim
Havendo o desejo, de transformar
Os sonhos se tomam, reais
Os medos e angústias, se esvaem
E a força do novo, se impõe

Se impõe nas montanhas, nos mares
Se infiltra nos campos, nos lares
Mostrando que a hora, é de mudar
Portanto não tema, irmão
Venha conosco, nos dê a mão
Viver é preciso, viver
Viver sem temor, viver
Sem ódio e rancor, viver
E a todos os homens, mostrar
Que tudo é possível, para aquele que crê
Que tudo é infinito, para aquele que crê
Que só faz sentido, quando se crê

Não viva sozinho, não há porquê
Não lute sozinho, não há porquê
Existe um lugar, para você
Em meio aos bosques, para você
Junto das fontes, para você
Com flores e frutos, só para você

Existe uma estrada, é só partir
Existe uma estrela, é só seguir
Existe o amor, a descobrir

*(O mesmo homem que havia tentado
ajudar o indivíduo que caíra na cena
anterior, interrompe o cântico)*

Homem - Existe algo mais, além do amor, a descobrir! Um homem sumiu depois do culto e nunca mais foi visto. Teria ele se perdido nessa estrada? Um outro tombou durante os trabalhos forçados. Teria ele duvidado do brilho dessa estrela? Ou quem sabe ambos desapareceram por haverem descoberto o amor?

Fiel 4 - Eles não estão aqui. Mas isso não lhe autoriza a afirmar que tenham desaparecido. Talvez tenham se afastado.

Homem - Talvez... e em vista disso nós cantamos. Há um mês que não nos permitem trocar de roupa. Nós estamos imundos, famintos! Mas que importância podem ter a imundície e a fome? O essen-

cial é cantar! Mas o quê? A quem, afinal?

Fiel 1 - O cansaço e a fome atestam nossa lealdade!

Homem - No início, assim que nós chegamos aqui, a nossa música refletia a essência do que éramos, do que sentíamos, do que esperávamos encontrar nesse lugar! Hoje, ela apenas reflete aquilo que nos tomamos: um agrupamento de sonâmbulos a quem o terror impõe diariamente a representação de uma farsa!

Fiel 2 - Não é verdade!

Homem - Com a qual todos nós compactuamos e estamos sempre prontos a justificar! Mas até quando? Que violências e arbítrios se fazem ainda necessários para que possamos nos dar conta de que nossas esperanças e a realidade dos fatos são inconciliáveis?

Fiel 3 - Nada é inconciliável para o homem que acredita!

Fiel 4 - Tudo é possível para aquele que não perdeu a fé!

Fiel 3 - E todos os que crêem sabem perfeitamente que só atingirão a luz depois de haverem conhecido as trevas!

Homem - Todos aqueles cuja fé suplanta a razão no fundo não sabem nada! Se julgam os mais sábios, mas são na verdade os mais ignorantes!

Fiel 5 - E quem é você para falar de

fé? Você, que todos nós sabemos que há muito perdeu a razão?

Homem - Se eu perdi, é sinal de que um dia eu a tive. E graças a isso, eu pude ter fé. A minha crença, assim como a de vocês, nasceu da esperança de podermos um dia, juntos, em algum lugar, estabelecer uma comunidade que levasse em consideração a individualidade de cada um, que fosse fruto da consciência de cada elemento do grupo. E que portanto seria o resultado de nossas aspirações e anseios.

Fiel 2 - Todos nós nos sentimos realizados e felizes aqui!

Fiel 1 - Todos os nossos projetos e sonhos se concretizaram!

Fiel 4 - Tudo o que nos foi prometido se tornou real!

Homem - Não é verdade! O que aconteceu é que nós não fizemos esse lugar! Ele é que nos fez, nos moldou, já estava pronto desde o primeiro dia!

Fiel 5 - Você não sabe o que diz!

Homem - Sei sim! Por uma questão de esperteza, apenas, para ganhar a nossa confiança definitiva, durante um certo tempo ele camuflou seus verdadeiros propósitos, nos iludiu com encenações habitualmente preparadas, para que nos entregássemos por inteiro, sem o menor grau de desconfiança! E quando percebeu que já

nos tinha enfeitado definitivamente, então aí começaram a aflorar os verdadeiros objetivos deste lugar, que são os de explorar, escravizar, reduzir toda a comunidade à mais objetiva forma de dependência possível!

(Um fiel se afasta do grupo)

Fiel 3 - Chega! Nada nos abriga a escutá-lo! Como se já não bastasse a interrupção do cântico, você ainda se julga no direito de nos ferir, de nos magoar naquilo que para nós é mais sagrado!

Fiel 4 - Você perdeu a razão e procura nos impor os seus desatinos!

Fiel 5 - Mas fique certo de que nada abalará nossa confiança e que qualquer tentativa nesse sentido redundará em fracasso!

Fiel 2 - Não acreditamos em nada do que você disse!

Fiel 4 - São palavras de um louco!

Fiel 3 - De um cego, sobre cuja cabeça já vislumbramos a espada do Senhor!

Homem - Se algo tiver que se abater sobre minha cabeça, como já aconteceu a tantos outros, vocês podem estar certos de que não será uma espada, muito menos empunhada pelo Senhor, que permite dúvidas e não pune os que duvidam, mas ouve e aconselha!

Fiel 5 - Deus é infinito em sua bondade, mas não em sua tolerância!

Homem - Quem lhe ensinou isso? O "Deus" de vocês? Que se vale de uma guarda pessoal para manter sua liderança? *(Volta o fiel que havia saído)* Que truída covardemente não apenas fatos mas até simples suspeitas?

Fiel 2 - Não seja infame!

Homem - Infames são aqueles que se venderam, aceitaram a incumbência de vigiar os demais! Que se sujeitaram a preparar relatórios fictícios só para darem mostras de eficiência e lealdade ao "pai"!

Fiel 1 - Ninguém jamais fez isso, nenhum de nós!

Homem - Fizeram sim!

Fiel 3 - Traidor!

Homem - Forjaram documentos que foram responsáveis por uma infinidade de violências injustificáveis!

Fiel 4 - Você pagará caro essa insolência!

Homem - Vocês se transformaram em nulidades que se espreitam, se vigiam, decoram frases incompreensíveis que repetem feito marionetes!

Fiel 5 - Silêncio! *(Se escuta um rumor de passos)*

Homem - Tudo isso em nome da fé! Mas afinal, que crença é essa? A do terror? *(Surgem os guardas)* Não se inquietem... Muito em breve nós saberemos quem tinha razão... *(Os fiéis saem)*

CENA 5

(O homem está no centro. Quatro guardas o rodeiam)

A - Que noite linda, hoje...

B - Linda...

C - Encantadora...

D - Perfeita.

B - Você não acha?

A - Aposto que ele vai dizer que sim.

C - Aposto que ele vai dizer que não.

A - E seria ele tão insensível?

B - Logo ele?

D - Não creio.

C - É possível que eu tenha me enganado.

A - É mais do que provável.

D - Que silêncio...

B - Não se escuta nada...

A - Como se estivéssemos em tempo de guerra...

C - À espera de bombardeios.

Homem - Por que é que vocês usam sempre esses óculos?

A - Óculos?

C - Nós?

B - Mas que absurdo!

D - Que coisa estranha!

Homem - Por que ninguém jamais tem acesso ao verdadeiro rosto de vocês?

C - Acesso?

D - Ao nosso verdadeiro rosto?

A - Mas que absurdo!

B - Que coisa estranha!

Homem - Qual é o significado dessas máscaras?

B - Num dia de culto você não se ajoelhou junto com os outros.

D - Se ajoelhou, mas pouco depois.

A - Você se distraiu?

C - Ou você não quis?

Homem - Eu me distraí.

A - E por ocasião de um dos trabalhos coletivos, quando um irmão fraquejou miseravelmente...foi também por distração que você tentou intervir?

Homem - Não! Quando o irmão exausto não suportou mais a massacrante carga de trabalho que lhe tinha sido imposta e tombou desacordado sobre as pedras eu...

B - Massacrante carga de trabalho!

D - Imposta!

A - É assim que você agora se refere às nossas ocupações diárias?

Homem - "Nossas"? Eu jamais pude perceber nenhum de vocês carregando uma enxada, ou reparando uma cerca, ou construindo fosse o que fosse! Vocês só perambulam pelo campus, como fantasmas, espreitando cada movimento que fazemos!

C - É indispensável seguir as regras!

A - A que todos estamos sujeitos!

D - Que todos acatamos sem fazer perguntas!

B - E sem exigir respostas!

Homem - Não foi para isso que eu vim aqui, para ouvir regras!

C - Faz parte da organização do campus!

Homem - Eu fui informado de que essa organização partiria da consciência de cada um.

A - Consciência...

Homem - E que ela seria fruto de nossa liberdade individual!

B - Você não fala de organização, fala de anarquia!

Homem - Eu não imaginava que esses conceitos fossem ser empregados aqui.

C - O que você imaginava ou deixava de imaginar não nos interessa!

A - O que existe são os fatos!

D - E eles demonstram que sua conduta se afasta perigosamente da de todos os demais!

B - O que significa uma exceção!

A - E o importante aqui, como acabamos de lhe dizer, são as regras!

Homem - Onde se conclui que o direito à dúvida foi banido desse lugar!

C - Dúvida?

A - Com que então...você duvida!

Homem - Pensei que fosse permitido.

D - O seu problema é pensar demais.

Homem - E o de vocês é não pensar nunca! É essa a condição imposta para poder usar esse disfarce? Que confere tantos poderes?

A - Cuidado com o que você diz...

Homem - Mais uma regra que eu tenho que levar em conta? Faltam muitas?

C - A sua audácia lhe faz esquecer as normas mais elementares do bom senso.

D - E lhe afasta do único caminho que ainda poderia lhe ser útil.

Homem - E que caminho é esse?

A - O da prudência...

Homem - Prudência e covardia, ao que eu saiba, não foram ainda oficializadas como sinônimos.

C - Então você se nega?

Homem - A quê?

A - A colaborar.

Homem - Com o quê?

B - Com a ordem.

Homem - Não a conheço.

D - Mas conhecerá em breve.

Homem - É possível.

B - É mais do que provável.

Homem - E pelo que imagino será meu último conhecimento...

A - Depois dele haveria algum outro que valesse a pena?

Homem - O da verdade.

D - A ordem é a única verdade possível.

Homem - Mas nem todas as ordens foram feitas para todos os tempos! E as que vocês tentam nos impingir pela força são as mesmas do mun-

do que julguei haver abandonado para sempre!

C - Você lamenta...?

Homem - É tarde demais.

B - Tem razão.

A - Para você, ao menos, é tarde demais.

Homem - E quanto aos outros?

D - Esses refletirão bastante antes de extravasarem suas dúvidas.

Homem - Faz parte do método?

C - A experiência é tudo.

A - Você teria algo mais a acrescentar?

Homem - E adiantaria? *(Tempo. Os guardas começam a se aproximar. Do gravador voltamos a escutar algumas palavras proferidas pelo reverendo quando da chegada do grupo)*

Voz - ... e a nossa fé será como um gigantesco coração, que pulsará de dentro dessas matas e cujo eco alertará os homens mais sensíveis de que alguém, em algum lugar, não se entregou e resiste... *(Nesse momento os guardas se fecham sobre o homem, que emite um grito desesperado que agoniza pelo espaço. O corpo do homem tomba. Os guardas se afastam sem pressa)*

CENA 6

(Pouco depois que os guardas saem, a mulher do homem assassinado surge. Ela

se abraça ao corpo do marido. No gravador, começa a se escutar a voz do Pai)

Voz *(Palavras textuais do reverendo Jin Jones)* - A noite está clara e estrelada. Há tanta paz aqui. Não pode haver nada tão satisfatório quanto levar esta vida comunitária. Amo o trabalho. É profundamente triste que a vasta maioria do povo se submeta à arregimentação e extrema tensão de uma sociedade altamente tecnológica. No entanto, aqueles que se atrevem a viver ideais elevados, ao invés de se contentarem com a mediocridade, apatia e indiferença que são a ordem do dia, tornam-se alvos da perseguição vingativa, pois a vida em cooperação proporciona extrema segurança... *(Um grupo de fiéis se aproxima)* Quando não se tem ideais, vive-se sozinho e morre-se rejeitado... *(Ao perceber a aproximação do grupo, a mulher, enfurecida, começa a rasgar as roupas do morto e a entregar os farrapos a cada um)* De certa forma, viemos para cá afim de não contribuirmos para a destruição que nosso país de nascimento continua a infringir às nações menos prósperas. Como se pode viver livre de culpa quando os nossos próprios recursos servem para patrocinar atrocidades nos outros países? A vida sem princípios é desprovida de sentido. Não se

pode saber o que é a felicidade até se viver plenamente. Encontramos a segurança e a realização na coletividade e podemos ajudar a desenvolver uma nação agrícola pacífica. Nós passamos além da alienação e encontramos um meio de viver que alimenta a confiança, o que não pode existir numa sociedade que se tomou cínica e indiferente...

CENA 7

(Todo o elenco está em cena. O ambiente está preparado para uma festa. Deve-se perceber, pelo clima exagerado de felicidade, que há tensão no campus. Presentes o deputado e o repórter)



Guarda 1 - Bem-vindos a Anaiug, irmãos. O reverendo pede que os senhores o desculpem por não poder estar aqui para recebê-los. Alguns assuntos de ordem administrativa inadiáveis reclamam sua presença. Tão logo os resolva ele os receberá com prazer. Enquanto isso os senhores estão autorizados a entrevistar os irmãos que desejarem, assim como a visitar as dependências do campus. **Deputado** - Transmita ao reverendo os nossos mais sinceros agradecimentos. Nossa missão é de paz.

Não nos encontramos aqui para julgar, apenas para informar a opinião pública.

Guarda 2 - O reverendo confia na sinceridade dos senhores. E ele, mais do que ninguém, está ansioso para que a opinião pública seja informada com rigor à cerca das nossas atividades em Anaiug.

Deputado - Nós agradecemos a confiança e reafirmamos que nossos propósitos são os de informar, sem emitir qualquer espécie de julgamento pessoal.

Guarda 1 - Em nome de toda a comunidade, o reverendo lhes deseja boas vindas e que os senhores possam exercer suas atividades dentro da mais absoluta paz e cordialidade.

(Saem os guardas. O grupo se dispersa, menos uma fiel, que se aproxima)

Mulher (Ao Repórter) - O Senhor também é deputado?

Repórter - Não, sou repórter.

Mulher - Ah, sim.

Deputado - Nós estamos trabalhando juntos nesse caso.

Mulher - Caso? Como assim?

Deputado - Bem... a senhora deve estar informada de que está havendo uma grande confusão em tomo da seita. Ao menos lá...

Mulher - O que nós sabemos é que os inimigos de sempre mantêm as acusações de sempre. É possível que

elas tenham se intensificado um pouco ultimamente. Mas nós já estamos habituados.

Deputado - Elas nunca foram tão contundentes. Nem tão numerosas.

Mulher - O mundo não suporta que lhe desafiem os dogmas. E aqueles que ousam fazê-lo devem estar preparados para tudo.

Deputado - A senhora parece muito tranqüila quanto à opinião pública. Como se não lhe atribuísse a menor importância.

Mulher - O senhor sabe que o que caracteriza a opinião pública é justamente não ter opinião.

Deputado - Isso não a impede de aderir a alguma causa.

Mulher - Claro que não, pois isso é tudo que ela pode fazer. Aderir...

Deputado - Quando isso acontece, ela pode se tomar perigosa.

Mulher - Nós sabemos. A sua inépcia para criar se revela proporcional à sua obstinação em seguir. É por isso que todos temem tanto a opinião pública e procuram sempre estar do seu lado. A sua força destruidora é incomparável.

Deputado - A senhora acredita que esteja havendo uma perseguição ao movimento de vocês?

Mulher - É mais do que óbvio.

Deputado - Com que finalidade?

Mulher - O sistema não perdoa que lhe seja contestada a autoridade.

Repórter - A senhora se importaria se nós falássemos um pouco sobre algumas das acusações que estão sendo feitas a Anaiug?

Mulher - Absolutamente. Nós estamos preparados para responder a qualquer pergunta.

Deputado - Muito bem. Uma das coisas de que mais se fala diz respeito aos trabalhos coletivos. Como são distribuídos esses trabalhos?

Mulher - Para começar, o termo "trabalho" não é empregado aqui. O que existe são atividades coletivas, que cada indivíduo opta por fazer e que não são fiscalizadas por ninguém.

Deputado - E em que consistem essas atividades coletivas?

Mulher - Nós formamos uma comunidade agrícola. Portanto, tudo se relaciona com o campo. Nós cultivamos a terra e vivemos do que ela nos dá. (Num outro ponto do palco vemos alguns homens que trabalham. Um guarda se encontra próximo, numa atitude discreta)

Deputado - O que é que aqueles homens estão fazendo?

Mulher - Eles preparam o terreno para uma nova horta.

Repórter - E aquele, um pouco afastado? O que usa óculos... por que ele apenas assiste?

Mulher - Ele não assiste, apenas. É um membro mais antigo que orienta os mais novos.

Repórter - Claro... alguém tem que orientar. *(Eles desviam a atenção do grupo. Um homem cai)*

Deputado - E essas atividades coletivas obedecem à uma carga horária pré-estabelecida? *(O guarda se aproxima e ergue o homem)*

Mulher - Não, cada um decide seu horário.

Repórter - Dizem que o número de horas é desumano... *(O guarda torna a se afastar)*

Mulher - O senhor admite que aqueles homens que acabou de ver possam estar sendo submetidos à uma carga horária desumana? *(Eles se voltam para o grupo)* Examinem um por um: não é evidente o seu prazer e a sua alegria com o que fazem?

Deputado - Aparentemente, sim. *(As luzes no grupo se apagam)*

Mulher - Aparentemente, o senhor diz... Ah, os políticos! São os seres mais desconfiados que existem, os mais céticos. Nem a evidência objetiva parece possuir qualquer valor para eles.

Deputado - Nunca lhe aconteceu assistir à uma representação brilhante de um texto medíocre?

Mulher - É possível que no teatro uma boa encenação consiga disfar-

çar um texto ruim. Mas será que na vida esse mecanismo é possível?

Deputado - Depende dos atores.

Mulher - Para o senhor, então, Anaiug seria pouco mais que um grande palco onde estaria se desenrolando uma gigantesca farsa?

Deputado - Eu ainda não tenho opinião formada. É a primeira vez que venho aqui.

Mulher - Isso não significa que o senhor já não tenha uma opinião formada. Seguindo seu raciocínio, o senhor poderia perfeitamente estar desempenhando o papel de um homem interessado, curioso, mas que no fundo já chegou aqui com seu veredicto pronto.

Deputado - Não é o caso.

Mulher - Esperemos que não.

Repórter - É verdade que as sessões de culto são obrigatórias?

Mulher - Nada é obrigatório aqui. Todas as nossas atividades são uma fonte inesgotável de prazer

Repórter - A imprensa tem divulgado com insistência que o número diário de horas de culto aumentou consideravelmente nos últimos tempos. É verdade?

Mulher - Por insistência nossa. E mesmo estando adoentado ultimamente o reverendo jamais se negou a atender-nos.

Repórter - Há rumores de que o reverendo estaria sofrendo de câncer.

Mulher - O seu mal não foi ainda diagnosticado. Talvez não passe de um esgotamento nervoso por excesso de trabalho e preocupação.

Deputado - E como transcorrem essas sessões?

Mulher - Nós rezamos, cantamos, escutamos as palavras insubstituíveis do reverendo...comentamos nosso dia-a-dia, procuramos resolver em conjunto todos os problemas eventuais...enfim, como uma verdadeira família.

Deputado - E não se verificam incidentes durante essas sessões?

Mulher - O que é que o senhor quer dizer com "incidentes"?

Deputado - Nós fomos informados de que muitas vezes acontecem punições e castigos. Que as falhas cometidas pelos irmãos são punidas publicamente e que essas punições vão desde a humilhação até castigos físicos, que muitas vezes acarretam a morte.

Mulher - Chega a ser fantástica a imaginação desses senhores da imprensa.

Repórter - Eles se basearam em depoimentos de antigos membros da seita que se revoltaram e resolveram contar o que sabiam.

Mulher - Os antigos membros da seita normalmente se colocam a serviço de uma nova causa, o que os faz

perder a memória e inventar absurdos desse tipo.

Repórter - Com o que então todos eles não passariam de consumados mentirosos? Que estariam agindo dessa forma em função de uma nova causa?

Mulher - É o que imaginamos.

Repórter - E que causa seria essa?

Mulher - Isso não podemos saber. Eles não informaram?

Deputado - Nós soubemos da existência de poços em que membros da seita ficariam mergulhados por vinte e quatro horas para se penitenciarem de erros cometidos.

Mulher - Nos poços de Anaiug só são mergulhados baldes. E a água que neles se encontra serve apenas para beber, nunca para torturar.

Repórter - Como é que o reverendo reage a todas essas acusações?

Mulher - Com tranquilidade. Ele tem consciência da grandeza de sua obra e já imaginava que as críticas viessem em proporção à sua importância.

Repórter - E se elas se tomarem insupportáveis?

Mulher - O processo agora é irreversível. Os membros da seita aprenderam a lição de uma vida comunitária e aos nossos olhos a atuação desse gigantesco coral é desprezível. O barulho ensurdecido das vozes reacionárias se dispersará

como as nuvens de tempestade, que amedrontam por um breve instante, mas cujo efeito é passageiro.

Deputado - É verdade que inúmeras vezes foram encenados suicídios coletivos?

Repórter - Disseram-nos que os membros da seita seriam forçados periodicamente a ingerir líquidos que conteriam venenos, a fim de serem testados em sua lealdade ao reverendo.

Mulher - A resposta a esse turbilhão de insultos e acusações é a nossa serenidade. Aos senhores, aqui presentes, nós abrimos nossos corações e nossas portas. São livres para visitar todo o campus, conversar com quem quiserem. Tudo lhes está sendo facilitado para que possam chegar à uma conclusão real e justa quanto à nossa organização. Ninguém lhes obstruirá o caminho. A verdade está aqui nas nossas instalações impecáveis, nas nossas colheitas abundantes, no sorriso dos velhos e das crianças. Enfim, em tudo o que o nosso amor e a nossa fé foram capazes de construir. Nós esperamos que os senhores sejam imparciais e informem o mundo do que realmente viram e sentiram em Anaiug e não do que ouviram falar. (*Tempo*) Agora eu preciso me retirar. Mesmo num dia como o de hoje eu não devo me es-

quecer da minhas ocupações. Se precisarem de algo, qualquer irmão poderá lhes ajudar. Bem-vindos a ANAIUG, irmãos. (*E sai*)

CENA 8

Repórter - Mulher estranha... quem será?

Deputado - Não sei...mas decorou perfeitamente o papel.

Repórter - Você acha que ela mentiu?

Deputado - Você tem alguma dúvida?

Repórter - Bom, eu suponho que grande parte das informações que ela nos prestou sejam falsas. Mas quais, exatamente? Por ora, é a palavra dela contra a dos outros.

Deputado - É evidente que ela recebeu instruções, não veio até nós por acaso. Foi selecionada.

Repórter - Eu sei, não é possível que esse lugar seja tão perfeito. Mas o problema é que cabe a nós demonstrar o contrário. E para isso nós precisamos de fatos. Sem eles a nossa viagem terá sido uma perda de tempo.

Deputado - Pois é, nós precisamos de fatos. Mas onde buscá-los?

Repórter - O ideal seria se nós pudessemos documentar algo, fotografar, filmar, para saímos daqui com provas concretas.

Deputado - Mas se é verdade mesmo que todo o campus nos será aberto é sinal de que todo ele se encontra preparado para nos transmitir uma determinada imagem. Portanto, nessas condições, filmar ou fotografar só traria benefícios para eles.

Repórter - Eu não acredito que todo o campus nos seja aberto. Afinal, nós possuímos dezenas de depoimentos de antigos membros da seita em que eles afirmam existir, em Anaiug, locais especialmente destinados a punições e castigos. Alguns chegaram até a denunciar a existência de depósitos de armas!? É só uma questão de descobrir...

Deputado - Você fala como se isso fosse a coisa mais simples. Você se esquece de que há muito tempo já que eles sabiam que nós viríamos? O elemento surpresa não existe mais...

Repórter - Muito bem, suponhamos que eles não queiram nos mostrar determinado pavilhão. Nós insistimos um pouco, mas ainda assim eles se negam, alegando qualquer coisa. Isso já seria um trunfo a nosso favor. A partir daí tudo se limitaria a descobrir alguém que se dispusesse a nos levar até lá!

Deputado - O seu otimismo é impressionante...

Repórter - É tudo uma questão de fé...*(Ambos sorriem)*

Deputado - O que é que você sugere?

Repórter - Eu proponho que a gente converse com aquela mulher

Deputado - Que mulher?

Repórter - Aquela, sentada logo ali adiante. Ela acompanhou toda a nossa conversa, desde o início.

Deputado - E daí?

Repórter - Daí que foi a única. Todos os demais passam por aqui como se nem nos vissem!? Ela, ao menos, agiu diferente. Quem sabe?

Deputado - Bem, nós podemos tentar

Repórter - Afinal, foi para isso que viemos. *(Eles se dirigem à mulher)*

CENA 9

Repórter - Bom dia.

Mulher - Boa tarde.

Repórter - Tem razão, já são quase quatro horas.

Mulher - Quatro horas... mais um pouco e eu lhes daria boa noite.

Repórter - Tão cedo?

Mulher - Os dias em Anaiug são curtos, mas as noites...

Repórter - A senhora se importaria se conversássemos um pouco?

Mulher - Seria um prazer.

Repórter - A senhora já deve saber quem somos nós.

Mulher - Claro, todos aqui sabem quem são os senhores. Há muito tempo que todos se preparam para recebê-los.

Deputado - Se preparam, a senhora disse?

Mulher - Há pelo menos três meses que só se vive em função desse encontro.

Deputado - E seríamos nós tão importantes assim?

Mulher - Pelas palavras do reverendo....

Repórter - E de que forma foi feita essa preparação?

Mulher - Durante as sessões de culto. O pai nos dizia que mais cedo ou mais tarde nós receberíamos a visita de pessoas importantes e era preciso estar preparado.

Repórter - E a que horas se realizam essas sessões?

Mulher - Durante a noite, como sempre.

Deputado - Por quanto tempo?

Mulher - Muito tempo... às vezes, a noite inteira.

Deputado - E todos comparecem?

Mulher - Claro! Quem é que gostaria de usar o chapéu amarelo?

Repórter - Chapéu amarelo... o que significa isso?

Mulher - Significa que quem o usa

perde o respeito de todos, passa a ser evitado até...resolver ser bom de novo.

Deputado - E quando surgiu esse hábito?

Mulher - Faz tempo...

Repórter - A senhora já usou esse chapéu?

Mulher - Eu não, mas um amigo meu... usou.

Repórter - E o que foi que aconteceu com esse seu amigo?

Mulher - Ele nunca mais foi visto.

Deputado - Como assim?

Mulher - Deve estar ainda no pavilhão número três.

Repórter - Por que no pavilhão número três?

Mulher - Porque é para lá que eles vão.

Repórter - Eles quem?

Mulher - Os que cometem alguma falha... deixam de ser bons... ou que duvidam... o pai sempre nos diz que fé e disciplina devem caminhar de mãos dadas.

Deputado - Aonde é que fica o pavilhão número três?

Mulher - Depois do lago. É o mais afastado. E também o menor. Uma vez eu fui até lá, sem que me vissem e espiei por uma das janelas.

Repórter - E o que foi que a senhora viu?

Mulher - Nada...estava muito escuro. Dizem que há um porão lá dentro.

Repórter - Quem lhe disse isso?

Mulher - Meu marido.

Deputado - Será que nós poderíamos falar com ele?

Mulher - Com ele? É difícil...

Deputado - Por quê?

Mulher - Ele foi embora...

Repórter - Ele não teria sido forçado a usar o chapéu amarelo?

Mulher - Não... nele não colocaram o chapéu amarelo.

Repórter - E o que foi que fizeram com ele?

Mulher - Foi bem aqui...numa noite...nós estávamos reunidos e eles o levaram...

Deputado - Para o pavilhão número três?

Mulher - Não sei.

Repórter - E quem o levou?

Mulher - Os homens de óculos.

Repórter - Porque é que eles usam isso?

Mulher - O sol daqui é muito intenso...em pouco tempo os olhos se gastam.

Deputado - E os poços de Anaiug? Para que servem, exatamente?

Mulher - Os poços de Anaiug são tão profundos... (*Entra um homem*)

Homem - Senhor deputado! Eu gostaria de lhe pedir uma coisa!

Deputado - Pois não.

Homem - Eu queria ir embora. Por

favor, enquanto ainda há tempo. Amanhã, me leve com o senhor.

Deputado - Eu não estou entendendo. De que se trata?

Homem - É a minha última chance!

Deputado - Calma, meu amigo!

Homem - Guarde esse papel. Nele eu escrevi meu nome. Amanhã, aconteça o acontecer, o senhor tem que prometer que me levará junto!

Deputado - Então o senhor não é livre para ir quando quiser?

Homem - Livre? (*Olha aflito para os lados*) Além dos senhores não me resta mais nada! O fim está próximo, eu sei!

Deputado - Fim? Mas o que é que o senhor quer dizer com... (*O homem se afasta. Entra um guarda*)

Guarda - O reverendo manda lhes dizer que infelizmente hoje não poderá recebê-los. Pede-lhes que voltem amanhã de manhã.

Deputado - Será que o reverendo não nos ofereceria abrigo por essa noite?

Guarda - Não há leitos disponíveis.

Repórter - Mas os caminhos se acham impraticáveis. E são oito quilômetros até o povoado mais próximo.

Guarda - O reverendo lamenta, mas não poderá atendê-los. Os senhores terão que pemoitar fora do campus. Um jeep se encontra à disposição no pátio número cinco.

Deputado - Nós lhe agradecemos. Boa noite. *(Saem deputado e repórter)*
Guarda - Boa noite.

CENA 10

(Esta cena se passa no dia seguinte. Num canto do palco vemos, por trás de uma tela, as silhuetas de três homens que discutem. São eles o deputado, o repórter e o reverendo, como de hábito denominado Voz. À medida em que se desenrola essa conversa, o palco vai sendo lentamente iluminado e os fiéis, orientados pelos guardas, começam a chegar para a cena de despedida do deputado e repórter)

Deputado - Eu lhe fiz uma pergunta objetiva, reverendo. Basta que o senhor confirme ou desmintá. É tão simples!

Voz - Eu já tive a ocasião de observar que tudo, para os senhores, é sempre muito simples.

Deputado - Certas perguntas só admitem como resposta um sim ou um não!

Voz - Isso do ponto de vista dos senhores.

Repórter - É ou não é verdade que a comunidade se encontra fortemente armada?

Voz - De onde é que o senhor tirou isso?

Deputado - Alguns irmãos nos confirmaram a existência de trabalhos forçados!

Voz - Gostaria que esses irmãos confirmassem isso na minha frente.

Deputado - Para que o senhor os mandasse para o pavilhão número três?

Voz - O que é que o senhor está pretendendo insinuar?

Repórter - Nós descobrimos que é para lá que o senhor envia todos aqueles que não se comportam exatamente como determinam as suas leis, que são as do campus, é claro! E descobrimos, também, que o processo de reeducação dos infratores é realizado no fundo dos porões que o senhor mandou construir nesse local! E que nem todos conseguem sobreviver à violência com que são tratados!

Voz - Chega! Os senhores enlouqueceram! E não admito continuar com essa conversa nem mais um minuto! Os senhores estão convidados a deixar o campus imediatamente!

Deputado - E aqueles que quiserem nos acompanhar?

Voz - Que partam junto!

Deputado - Eu exijo uma declaração sua autorizando essas pessoas a partirem conosco. E exijo igualmente um salvo-conduto até o aeroporto. Sem essas duas garantias nós não deixaremos essa sala!

Voz - Não se inquietem. Eu as redigirei agora mesmo.

CENA 11

(Todo o grupo já está em cena, guardas e fiéis, mais ou menos dispostos como no início da cena 7. As silhuetas do Deputado, Repórter e Reverendo continuam visíveis)

Guarda 1 - Dentro de alguns minutos a entrevista que o pai está concedendo ao deputado e ao repórter estará terminada. Então os dois virão até aqui e apresentarão suas despedidas.

Guarda 2 - Que ninguém se esqueça das recomendações do pai. Que ninguém faça indagações desnecessárias. Quanto mais cedo eles se forem, melhor.

Guarda 3 - É indispensável que ambos partam de Anaiug com a melhor das impressões. A consolidação do nosso movimento dependerá, em grande parte, do que eles divulgarem.

Guarda 4 - Se opinarem desfavoravelmente, as pressões poderão se tornar insuportáveis.

Guarda 1 - Que todos se mantenham cordiais e solícitos até o fim, para que o mundo possa compreen-

der, de uma vez por todas, a grandeza da nossa cousa.

Homem (*Do bilhete*) - O mundo jamais compreenderá a grandeza da nossa causa porque ela simplesmente não existe.

Guarda 1 - O que é que você está dizendo? (*As silhuetas do Deputado e do Repórter somem. Permanece visível a do Reverendo*)

Homem - Anaiug foi um sonho que fabricamos a partir do próprio desespero. Mas se transformou num pesadelo! Chegou o momento de acordar desse sono de morte!

Guarda 3 - Você enlouqueceu!

Homem - Eu nunca estive tão lúcido em toda minha vida! Isso aqui não passa de um campo de concentração! E vocês, que no início eram exatamente iguais a todos os outros, se transformaram em carcereiros implacáveis!

Guarda 2 - Ou você se cala nesse instante ou nós vamos...

Homem - Vocês não vão fazer nada! Vocês não podem me fazer nada! O deputado e o repórter já estão informados de que eu quero partir junto com eles! Eu lhes pedi isso ontem e eles prometeram que me levariam! Eles têm meu nome anotado, seria uma péssima política sumir comigo agora! Portanto, senhores verdugos,

pelo menos no que diz respeito à minha pessoa, esse massacre termina aqui, hoje!

Guarda 4 - Não tenha tanta certeza assim. O reverendo não costuma perdoar aqueles que o abandonam.

Homem - Já estarei longe.

Guarda 1 - É o que vamos ver. (*Entram o Deputado e Repórter. Ao fundo, a silhueta do Reverendo*)

Guarda 2 - Estávamos esperando os senhores.

Deputado - Nós sabemos.

Guarda 3 - A comunidade se reuniu para lhes desejar uma boa viagem e agradecer o carinho e interesse que os senhores demonstraram por todos aqui.

Deputado - Nós é que agradecemos. A visita que fizemos a esse lugar se converterá num enorme benefício para muita gente. (*Ao homem do bilhete*) O senhor confirma o desejo de partir conosco?

Homem (*Juntando-se a eles*) - Sim.

Deputado - Há alguém mais que deseje fazer o mesmo?

Guarda 1 - Estamos certos de que ele é o único.

Repórter - Já perguntou a todos?

Guarda 1 - Certas perguntas são desnecessárias.

Repórter - E é o senhor quem decide quais são as perguntas necessárias?

Deputado - Em todo caso, gostaríamos de formulá-la uma vez mais. Existe alguém, dentre os senhores, que deseje, por livre e espontânea vontade, deixar este lugar e seguir conosco? (*O Deputado mostra o salvo-conduto*) Tenho aqui uma declaração assinada pelo reverendo autorizando a todos que desejem ir embora a fazê-lo agora. (*Ao guarda 1*) O senhor reconhece a assinatura do reverendo?

Guarda 1 - Sim, é a sua assinatura.

Deputado - Portanto, é um documento autêntico. Ninguém tem nada a temer. O reverendo nos garantiu salvo-conduto até o aeroporto. Se comprometeu a respeitar a vontade dos irmãos que queiram regressar ao continente.

Guarda 2 - É inútil. Todos são felizes aqui. Não há por que ir embora.

Deputado - Muito bem. Os senhores é que sabem. Adeus.

(*E saem os três. Os guardas se reúnem rapidamente. Confabulam em voz baixa. De repente um deles retira os óculos escuros*)

Guarda - Senhor deputado! (*E esse guarda sai atrás dos três. Fica implícito que é para matá-los*)

Guarda 2 - Sentem-se, meus irmãos. A qualquer momento o pai nos falará.

(*Todos se sentam. De repente se escuta*

um som violento, assustador, que indica que o Deputado e o Repórter, assim como o homem que os seguira, acabam de ser mortos. Todos se levantam apavorados, há grande confusão. Os guardas não conseguem dominar os fiéis. Ouve-se, então, a voz do Reverendo, cuja silhueta esteve sempre presente)

CENA 12

Voz - Meus irmãos! Tenham calma! O desespero só nos será prejudicial! Nunca, como agora, necessitamos tanto de lucidez e força! É imprescindível que todos tenham fé e convicção! *(O grupo começa a se acalmar)* A visita do deputado e do repórter se transformou num fracasso. Eles não vieram em busca de informações imparciais. Pelo contrário: já chegaram aqui com uma opinião formada e se recusaram a mudá-la. Nada do que lhes foi mostrado teve o poder de demovê-los. Eles abusaram de nossa boa fé e como se isso não bastasse ainda se julgaram no direito de nos fazer acusações. E mais: tiveram a ousadia de tentar fomentar a discórdia entre nós. Não nos foi possível, portanto, evitar as conseqüências de tal comportamento. Ambos acabam de ser mortos, assim como o irmão que nos traiu. Mas isso não é tudo. Dentro de muito pouco tempo o mundo esta-

rá informado do que se passou hoje, aqui. E Anaiug, não tenham dúvidas, será invadida e arrasada. Era o pretexto de que o sistema necessitava para nos colocar numa situação insustentável perante o mundo. O nosso sonho de construir uma comunidade agrícola pacífica chegou ao fim.

Homem - Eles não farão isso! Não ousarão invadir nossas terras!

Voz - Nós sabemos que sim. Não nos enganemos. Nós não pertencemos mais ao mundo exterior. Portanto, não seria lógico que nos submetêssemos aos seus tribunais e acatássemos as suas sentenças.

Homem - E o que faremos, pai?

Voz - Só nos resta dar o passo definitivo. O mundo não está interessado em nós. O seu único objetivo é o de nos punir pela ousadia que tivemos de contestá-lo, renegá-lo para sempre. O que nos cabe, nesse momento, é demonstrar claramente que nos consideramos superiores a todos os seus dogmas. Que suas leis não nos dizem respeito e que somos por demais conscientes de nossa importância para nos curvamos ante sua tirania. Nossa comunidade desaparecerá, meus irmãos... Nossas construções serão demolidas e essa terra será salgada. Destruirão tudo que conseguimos edificar em Anaiug. Mas aquilo que conseguimos

estabelecer entre nós não poderá ser destruído nunca. Todos os corações sensíveis hão de se colocar do nosso lado e talvez um dia, parta de um deles uma nova tentativa de uma vida mais justa, em que todos possam ter oportunidades iguais. Nós deixaremos de existir, mas não a memória do que fizemos. Não nos rebaixaremos a ser perseguidos, encurralados e mortos como gado num curral. Nossa comunidade desaparecerá, mas não pela mão de seus carrascos. Desaparecerá porque seus membros assim o decidiram. Muitas vezes nós admitimos a possibilidade de uma situação como a que se apresenta. E nessas ocasiões nenhum irmão vacilou um minuto sequer. Quero crer que não o farão agora...

(O grupo vacila, ninguém toma a iniciativa. Até que um dos irmãos se dirige a uma das estacas. Com os lábios cerrados entoa baixinho a melodia do cântico, só que num ritmo bem lento. Pega a estaca e a crava num dos orifícios restantes. Se imobiliza. Continua a murmurar essa melodia. E o processo se repetirá com cada um até que todos estejam mortos. Do teto começa a descer a lona escura. Estará formado um grande coral. A silhueta do reverendo tomba)

FIM DO ESPETÁCULO



Anouilh, J. - *O Baile dos Ladrões*, comédia, 1 ato, 17 personagens (4 f. e 13 m.), nº 134.

Aumillier, R. - *O Tigre, o Homem e o Rato*, fábula cômica, 1 ato, 3 personagens m., nº 142.

Azevedo, A. - *Teatro a Vapor*, comédia, 31 esquetes, 100 personagens (33 f. e 67 m.) e figurantes, nº 140.

Beckett, S. - *Coisas e Loisas*, Teatro do Absurdo, 2 atos, 2 personagens m. e 1 figurante, nº 115; *Todos os que Caem*, peça radifônica, Teatro do Absurdo, 1 ato, 11 personagens (4 f. e 7 m.), nº 121.

Bethencourt, J. - *Planejamento Familiar - A Solução Brasileira*, comédia, 1 ato, 3 personagens (1 f. e 2 m.), nº 109.

Bradford, B. - *Ensaio*, comédia dramática, 1 ato, 1 personagem m., nº 126.

Brecht, B. - *A Expulsão do Demônio*, drama, 1 ato, 4 personagens (2 f. e 2 m.), nº 109; *A Mulher Judia*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 119.

Buzzati, D. - *Aquele Instante*, Teatro do Absurdo, 9 esquetes, 38 personagens (13 f. e 25 m.), nº 122.

Cocteau, J. - *A Voz Humana*, drama,

1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.); *O Mentiroso*, drama, 1 ato, 1 personagem m., nº 126; *O Belo Indiferente*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 140.

Collier, J. - *Poção*, comédia, 1 ato, 2 personagens m., nº 114.

Coutinho, P. C. - *Um Piano à Luz da Lua*, drama, 2 atos, 9 personagens (4 f. e 5 m.), nº 141.

Dostoievski, F. - *O Grande Inquisidor*, drama, 1 ato, 2 personagens m., nº 114.

Eurípedes - *Tróia*, drama, 1 ato, 6 personagens (5 f. e 1 m.), nº 139.

Ferraz, B. - *Poleiro dos Anjos*, comédia, 1 ato, 13 personagens (6 f. e 7 m.), nº 146.

Fonseca, R. - *H. M.. S. Cormorant em Paranaguá*, drama, 1 ato, 9 personagens (2 f. e 7 m.) e figurantes, nº 128; *Lúcia McCartney*, drama, 1 ato, 12 personagens (7 f. e 5 m.) e figurantes, nº 145.

Foreman, R. - *Minha Cabeça Era Uma Marreta*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 3 personagens (2 m. e 1 f.), nº 153.

França Jr. - *Como se Fazia um Deputado*, comédia, 3 atos, 15 personagens (2 f. e 13 m.) e figurantes, nº 136.

Fucs, R. - *A Dentista e seu Paciente*, comédia, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.); *Amor, Sexo e Esclerose*, comédia, 1 ato, 3 personagens (1 f. e 3 m.), nº 132.

Gibson, W. - *Dois na Gangorra*, dra-

ma, 2 atos, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 123.

Gogol - *O Matrimônio*, comédia, 2 atos, 15 personagens (6 f. e 9 m.), nº 112; *O Inspetor Geral*, comédia, 1 ato, 18 personagens (4 f. e 14 m.), nº 135.

Guerdon, D. - *A Lavanderia*, drama, 3 atos, 6 personagens (3 f. e 3 m.), nºs 110 / 111.

Hasec, J. - *O Bravo Soldado Schweik*, comédia, 1 ato, 38 personagens (7 f. e 31 m.), nº 142.

Hofstetter, R. - *Pirandello Nunca Mais*, comédia, 1 ato, 5 personagens (1 f. e 4 m.), nº 137.

Homero. - *A Odisséia*, drama heróico, 3 atos, 67 personagens (11 f. e 56 m.) e figurantes, nº 116.

Inge, W. - *Tarde Chuvosa*, drama, 1 ato, 3 personagens (2 f. e 1 m.), nº 117.

Jablonski, B. - *A Claudinha Está Lá Fora*, comédia, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 131.

Kartun, M. - *A Casa dos Velhos*, comédia dramática, 1 ato, 7 personagens (4 f. e 3 m.), nº 114.

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

Machado, M. C. - *Esquetes*, comédia, 57 personagens (44 f. e 13 m.), nº 131.

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

- Mahieu, R.** - *Jogos na Hora da Sesta*, drama, 1 ato, 8 personagens (3 f. e 5 m.), nº 147.
- Marivaux.** - *O Jogo do Amor e do Aca-so*, comédia, 3 atos, 7 personagens (2 fe. e 5 ma.), nº 127.
- Marx, G.** - *Seleção de Esquetes Cômicos*, 4 personagens (1 f. e 3 m.), nº 113; *Lição de Etiqueta*, comédia, 1 ato, 1 ator, nº 116.
- Molière.** - *Médico à Força*, comédia, 3 atos, 11 personagens (3 f. e 8 m.), 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 (8 m. e 2 f.) e outros, nº 104.
- Navarro, A. R.** - *O Ser Sepulto*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 5 personagens (2 f. e 3 m.), nº 114.
- Nunes, A.** - *Geração Trianon*, comédia, 2 atos, 28 personagens (9 f. e 19 m.), nº 117.
- O'Casey, S.** - *Uma Libra em Dinheiro Vivo*, comédia, 1 ato, 5 personagens (2 f. e 3 m.), nº 124.
- Oliveira, D.** - *O Triunfo da Razão*, sátira, 1 ato, 21 cenas, grande elenco, nº 99; *Do fundo do Lago Escuro*, drama, 3 atos, 10 personagens (6 m. e 4 f.), nº 154.
- Patrick, R.** - *Renda de Amor*, comédia dramática, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 113.
- Pereira, V.** - *Colar de Diamantes*, tragicomédia, 2 atos, 4 personagens (3 f. e 1 m.), nº 133.
- Pinter, H.** - *Seleção de Esquetes*, Teatro do Absurdo, 15 personagens (6 f. e 9 m.), nº 120.
- Pirandello, L.** - *Belavida*, comédia, 1 ato, 6 personagens (5 m. e 1 f.), nº 99.
- Plauto.** - *Os Menecmos*, comédia, 5 atos, 9 personagens (3 f. e 6 m.) e figurantes, nº 111.
- Renard, J.** - *Pega Fogo*, drama, 1 ato, 4 personagens (2 f. e 2 m.), nº 109.
- Rio, J. do** - *Clotilde*, drama, 1 ato, 3 personagens (1 f. e 2 m.); *Encontro*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.) e *Que Pena Ser Só Ladrão*, farsa, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 143.
- Santiago, T.** - *O Auto do Rei*, Teatro Épico, 1 ato, 12 personagens (1 f. e 11 m.), nº 106.
- Sayão, W.** - *Uma Casa Brasileira Com Certeza*, comédia, 1 ato, 6 personagens (3 f. e 3 m.), nº 129; *Anônima*, drama, 1 ato, 7 personagens (4 m. e 3 f.), nº 152.
- Semprun, M. C.** - *O Homem Deitado*, drama, 1 ato, 7 personagens (2 f. e 5 m.), nº 144.
- Shakespeare, W.** - *Macbeth*, tragédia, 5 atos, 30 personagens (6 f. e 24 m.) e figurantes, nº 115.
- Shaw, G. B.** - *As Armas e o Homem*, comédia, 3 atos, 9 personagens (3 f. e 6 m.) e figurantes, nº 148.
- Tardieu, J.** - *Uma Peça Por Outra*, Teatro do Absurdo, 2 atos, 42 personagens (15 f. e 27 m.), nº 118; *Quem Vem Lá?*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 5 personagens (2 f. e 3 m.), nº 148.
- Tchecov, A.** - *Sobre os Males que o Fumo Produz*, comédia dramática, 1 ato, monólogo, 1 personagem ma., nº 128.
- Valentim, K.** - *Seleção de Esquetes Cômicos*, 25 personagens (8 f. e 17 m.), nº 113; *O Pé de Árvore de Natal*, comédia, 1 ato, 5 personagens (2 f. e 3 m.) e figurantes, nº 118.
- Vian, B.** - *Cinemassacre*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 54 personagens (9 f. e 45 m.) e figurantes; *Olhar Cruzado*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 6 personagens (1 f. e 5 m.) nº 130.
- Vianna Fº, O.** - *O Morto do Encantado Morre e Pede Passagem*, comédia, 1 ato, 11 personagens (4 f. e 7 m.), nº 138.
- Vicente, J.** - *Hoje é Dia de Rock*, saga lírica, 1 ato, 13 personagens (6 f. e 7 m.), nº 119.
- Wilder, T.** - *Infância*, comédia, 1 ato, 5 personagens (3 f. e 2 m.), nº 121.
- Wojtyla, K.** - *A Loja do Ourives*, drama, 3 atos, 6 personagens (3 m. e 3 f.), 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 Fisher

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.