

Um ator errante Yoshi Oida

A história do musical Sonia Dumont

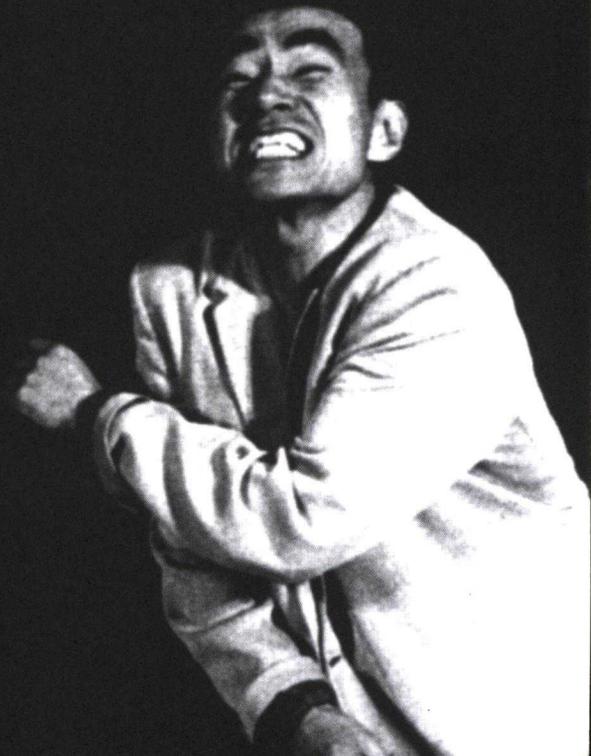
Enrique Diaz Entrevista

O ator e o espaço Patrick Pezin

As sombras e o mundo contemporâneo Mariana Schmitz

A visita Lionel Fischer

cadernos de T E A T R O



1

7

1

Cadernos de Teatro é uma edição do Teatro Tablado

CADERNOS DE TEATRO Nº 171

outubro, novembro e dezembro de 2004

1

Editor

Lionel Fischer

Redação e Pesquisa d'O Tablado

Diretora Artística

Cacá Mourthé

Diretor Responsável

Bernardo Jablonski

Diretora Tesoureira

Silvia Fucs

Diretor Secretário

Ricardo Kosovski

Secretárias

Vania V. Borges e Mônica Nunes

Administração

Fernando do Val

Projeto Gráfico

eg.design/Evelyn Grumach e Tatiana Podlubny

Editoração

eg.design/Tatiana Podlubny

Redação

O Tablado

Teatro O Tablado

Av Lineu de Paula Machado, 795

Rio de Janeiro – 22470-040 – Brasil

2294 7847 | 2239 0229

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

7

1



100% BRASIL

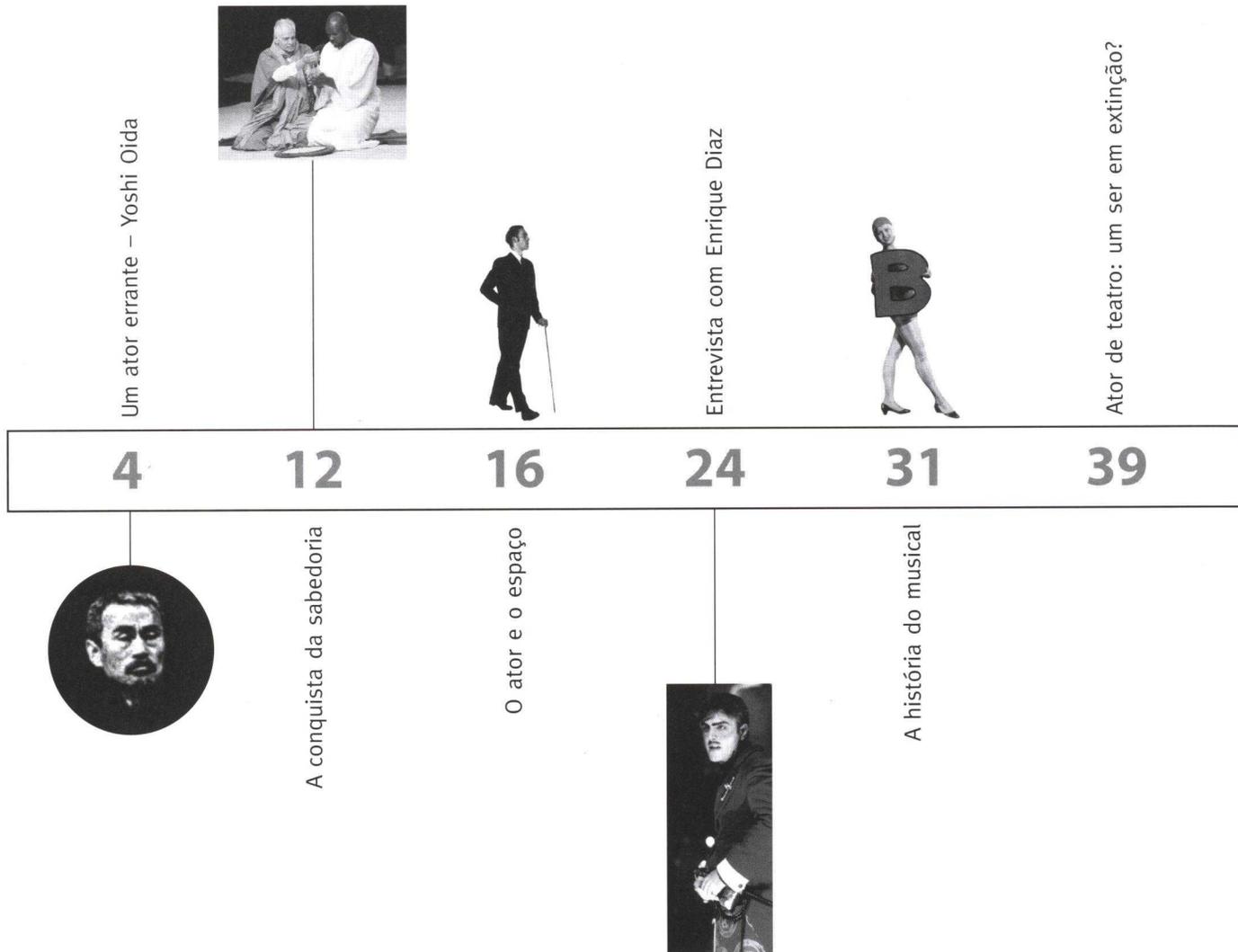
Nova parceria encerra jejum!

Para aqueles que tiveram o privilégio de conviver com a inesquecível **Maria Clara Machado**, dela certamente guardam deliciosas recordações. No tocante aos textos que escreveu, espetáculos que encenou e aulas que ministrou, pouco há a dizer além do óbvio: **tudo provinha de uma artista cuja genialidade tinha o poder de amesquinhar os mais generosos adjetivos.** Mas Maria Clara Machado também possuía um talento suplementar: o de facultar, a seus alunos e amigos, preciosas lições de vida, sem qualquer pretensão de deter o monopólio da verdade. E dentre essas lições, a mais significativa: a consciência que devemos ter de que **nada conseguiremos construir sozinhos.** Ou seja: **s e m p a r c e i r o s , t e a t r o e v i d a t o r n a m - s e i n v i á v e i s .**

Assim, saudamos com **entusiasmo** o estabelecimento da presente parceria entre os **Cadernos de Teatro e a ECT** (Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos), **o que permitirá ao Tablado retomar a publicação de sua revista**, interrompida este ano por falta de um apoio como o que a ECT ora nos proporciona. Graças a ele, daremos continuidade a uma publicação que não tem, como jamais teve, **qualquer fim lucrativo**, apenas o de proporcionar a professores, estudantes de teatro e profissionais da cena a ampliação de seus conhecimentos sobre a arte teatral.

Isto posto, vamos à presente edição. Ela começa com trechos extraídos do livro ***Um ator errante***, de **Yoshi Oida**, ator maravilhoso que trabalha há mais de 30 anos com **Peter Brook** e com notável capacidade de refletir sobre seu ofício. Mais adiante, em ***O ator e o espaço***, o francês **Patrick Pezin** propõe uma série de ótimos exercícios visando aprimorar a relação do intérprete com seu próprio **corpo** e com o **espaço** em que atua. **Sonia Dumont** nos presenteia com um abrangente ensaio (***A história do musical***), o mesmo ocorrendo com **Mariana Schmitz** no tocante ao **Teatro de Sombras** (***As sombras e o mundo contemporâneo***). Cabe também destacar, dentre outras matérias, a ótima entrevista com **Enrique Diaz**, diretor da **Cia. dos Atores**. E encerramos a revista com a comédia ***A visita***, de minha autoria.

Um ótimo nº 171 para todos nós!



42

As sombras e o mundo contemporâneo

46



Múltipla Escolha

Gabarito nº 170

48



Personalidades

49

Texto para Estudo

50



Peça: A visita

59

Textos à disposição

YOSHI OIDA UM ATOR ERRANTE



UM DIA YOSHI ME FALOU A RESPEITO DE UMAS PALAVRAS DE UM VELHO ATOR DE KABUKI: “POSSO ENSINAR A UM JOVEM ATOR QUAL O MOVIMENTO PARA APONTAR A LUA. PORÉM, ENTRE A PONTA DE SEU DEDO E A LUA A RESPONSABILIDADE É DELE”. E YOSHI ACRESCENTOU: “QUANDO ATUO, O PROBLEMA NÃO ESTÁ NA BELEZA DO MEU GESTO. PARA MIM, A QUESTÃO É UMA SÓ: SERÁ QUE O PÚBLICO VIU A LUA?”

COM YOSHI, EU VI MUITAS LUAS.

Peter Brook | Paris, 1992

CONTRACENA

Quando dois atores estão contracenando, acontece alguma coisa entre eles que é percebida pelo público. Essa “alguma coisa” não é de ordem emocional ou psicológica, e sim de uma outra natureza mais fundamental. Por exemplo, quando apertamos a mão de alguém, trata-se de uma ação simples; é possível que, atrás desse gesto, não haja nenhuma história, nenhuma razão psicológica, nenhuma emoção. Mas uma troca autêntica e fundamental entre duas pessoas ocorreu. É difícil encontrar as palavras adequadas para descrever exatamente qual foi o tipo de troca. Poderíamos talvez chamar isso de “sensação física” ou “energia humana fundamental”. Não importa o nome; é com esse processo de troca que os atores devem se comprometer a fim de criar uma emoção teatral. Sem essa permuta fundamental não existe teatro, ainda que as palavras do texto expliquem de maneira brilhante as situações. É por isso que todos os atores devem se esforçar para descobrir e manter esse nível de contato. Só assim o teatro pode ganhar vida.

CONSCIÊNCIA

Se a consciência de si mesmo for interiormente clara e firme, então a intenção que procuramos expressar torna-se exteriormente visível.

DOENÇA

Há um tipo de doença da alma a que chamamos, às vezes, no Ocidente, de egoísmo. Num ator, isso pode levá-lo a pensar diferentes coisas, como “quero ser melhor que os outros”, “aprendi uma técnica e agora posso demonstrá-la”, “tenho de ser bastante ativo no palco” ou, ainda, “o espetáculo deveria ter sido feito de outra maneira”. Todas essas atitudes demonstram uma rigidez de consciência. O ideal seria não ter nada preconcebido no tocante às relações com os outros atores, nem ao que se deseja expressar ou à maneira como a peça deve ser montada. Se todos os atores trabalharem com essa rigidez mental, o resultado será algo totalmente morto.

INOVAÇÃO

O que é um artista verdadeiramente inovador? A meu ver, é alguém que possui uma técnica tradicional, que é capaz de compreender a essência da arte tradicional, e que tenta, ao mesmo tempo, articular esse saber com a experiência do mundo moderno. Um artista que vise apenas a adquirir uma técnica sem procurar dar um sentido contemporâneo àquilo que faz, esse não merece a qualificação de “inovador”.

PROBLEMAS

Peter Brook me parece às vezes mais inclinado a preferir atores que lhe causam problemas. Por exemplo: atores que não se deixam facilmente convencer por ele; aqueles que defendem ardentemente suas próprias idéias; aqueles que nem sempre vêm onde Brook quer chegar. Atores como eu, que são obedientes e disem sempre “sim”, são muito dóceis para ele. Em um certo nível, Brook gosta que os atores tornem-lhe a vida dura. Como esses atores estão liuvres para dizer tudo aquilo que pensam, e Brook está sempre disposto a escutar, isso faz com que aconteçam discussões intensas e excitantes.

ESPAÇO

Basta que algumas pessoas se reúnam em algum lugar, não importa onde, e que alguém conte uma história para que o espaço comece a ser vivenciado como um teatro.

BLOQUEIO

Nenhuma idéia, nenhuma situação deve bloquear a concentração do ator, impedi-lo de expandir-se. Quando a concentração se mantém fixa, com rigidez, num único ponto, todas as outras possibilidades morrem antes de nascer. O ator deve ter uma concentração ampla e fluida: esta é a chave da verdadeira disponibilidade.

TREINAMENTO

Acho que um treinamento técnico ainda continua sendo necessário para se aprender a liberar o corpo de seus hábitos cotidianos e chegar a controlar a consciência. Uma vez que essas técnicas são adquiridas, estão prontas para serem jogadas fora. Ou seja, o ator não se utiliza diretamente de seu treinamento técnico quando se encontra, mais tarde, no palco. Simplesmente aprendeu a liberar-se para poder representar. Treinamos para adquirir uma técnica que em seguida jogamos fora para passar ao estágio da criatividade.

LIBERDADE

Ao longo dos anos, trabalhando com Brook, tive que me desvencilhar de todas as técnicas que tinha aprendido com tanto cuidado. Por fim eu descobri que a única coisa de que precisamos é liberdade.

RETIRADA

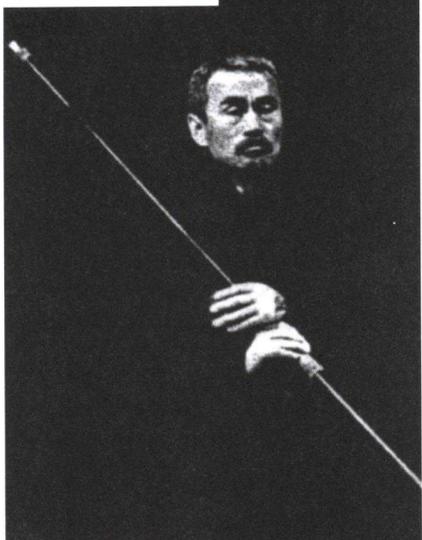
O grupo do CIRT começou a viagem fazendo uma turnê por pequenas cidades do Irã, formadas por comunidades muito fechadas. A televisão era desconhecida nessas regiões, ao contrário do que acontecia no interior do Japão. Tinham-nos avisado que corríamos o risco de os habitantes locais nos atacarem com suas enxadas, quando percebessem que estavam sendo invadidos por um bando de estrangeiros. Dessa forma, praticamos vários exercícios de embarque em nosso ônibus em ritmo acelerado. Antes mesmo de começarmos a turnê, treinamos bastante, utilizando até um cronômetro. Ao final do treinamento, éramos os melhores na batida em retirada.

DIREÇÕES

Não é suficiente interpretar a história; é preciso também olhar para outras direções. Se levantarmos a cabeça, perceberemos a imensa extensão do mundo. Se baixarmos a cabeça, é a realidade social cotidiana que veremos, com seu cortejo de problemas sociais, políticos e econômicos. Entre esses dois mundos, o teatro deve estabelecer um ponto. Um ator deve ter tanto a consciência da realidade do universo quanta a da vida cotidiana.



*Yoshi como Atum
em Os iks (1975)*



O Mahabhata (1985)
Yoshi interpreta Drona

SINTONIA

Depois da experiência iraniana, compreendi que o teatro deve estar em sintonia com a situação específica de seu público, se quisermos que sua função ultrapasse o simples âmbito do divertimento.

CRÍTICA

Estamos na era da comunicação de massa, isso é fato, mas a América acredita demais no que diz a imprensa. Basta que um crítico cansado ou insatisfeito com seu emprego, no dia do ensaio geral, lance um julgamento impiedoso do tipo “é um porre”, para que uma peça montada na Broadway, que custou milhões de dólares, seja um fiasco. Montar um espetáculo, nessas condições, é como jogar roleta.

INSTINTO

Peter Brook procura sempre obter uma reação instintiva do ator que ele dirige. Não faz experiências formais com o movimento e a voz pelo simples prazer de experimentar alguma coisa nova. Aquilo que sustenta sua pesquisa é o desejo de despertar no ator seu ser profundo. Peter nunca fala de espírito ou de alma. Aliás, logo que se tenta falar sobre isso, a discussão torna-se rapidamente artificial. Mas se o ator conseguir encontrar a fonte natural de sua representação em sua qualidade fundamental de ser humano, o elemento espiritual irá surgir espontaneamente.

COLUNA

A posição horizontal da espinha dorsal sobre a terra significa que estamos adormecidos ou mortos: a não-existência como seres conscientes. A posição vertical da espinha dorsal em relação à terra significa que se está vivo, que existimos. A maioria dos animais, exceto o homem, caminha com a espinha dorsal em posição horizontal em relação ao chão. Somente a raça humana, ou quase, escolheu levantar sua espinha dorsal verticalmente em relação ao solo. Foi com a coluna ereta que Cristo, Buda e Maomé receberam suas revelações espirituais. Nunca ouvi dizer que alguém tivesse atingido a iluminação espiritual em posição deitada. Parece ser realmente necessário posicionar a coluna vertebral verticalmente em relação à terra, para estabelecer contato com uma vasta energia invisível. Os seres humanos não existem apenas a meio caminho entre o céu e a terra, mas existem para religar o céu à terra.

INVISÍVEL

Todas as culturas possuem seu próprio sentido do sagrado. O verdadeiro teatro nasce quando o ator consegue estabelecer um fio invisível entre seu próprio sentido do sagrado e o do público. E é preciso, ao mesmo tempo, que o ator consiga, trabalhando nesse nível, interligar cada um de seus espectadores entre si.

OBSTÁCULOS

Não é bom pensar muito, prever demais; a lógica cria obstáculos à espontaneidade, ao frescor do inesperado.

ENCONTRO

A verdadeira comunicação entre os homens não se dá somente pelo contato físico ou através das palavras. Ela vem de um nível mais profundo, e poderíamos descrevê-la como o encontro entre duas almas. As palavras servem apenas para desencadear esse processo mais intenso. Para chegar a fazer com que aconteça essa ligação invisível entre os homens, o teatro revela-se precioso.

TERAPIA

Não consigo me revelar a não ser no palco. No dia-a-dia, não sou de fazer contato facilmente. Em suma, talvez a interpretação sirva para mim como um tipo de terapia, permitindo que eu me desbloqueie. Seria, entretanto, ruim escolher a atividade de ator para compensar a natureza sempre insatisfatória da vida cotidiana. De que forma alguém que não é comunicativo na vida poderia emocionar no palco? Não se pode querer ser um bom ator em cena sem antes ter atingido um certo equilíbrio na vida. Prefiro as artes sadias àquelas que são mórbidas.

TELEFONE

Quando estou sozinho, sem compromisso teatral, o telefone é meu único meio de comunicação. Felizmente, quando um amigo responde, tenho alguém com quem falar. Se não, a única solução seria arrumar um cachorro para conversar. Mas prefiro o telefone.

CAMARINS

Geralmente, no teatro ocidental, os atores não se encontram antes de estar no palco. Ficam nos seus camarins até o momento de entrar em cena. Têm pouco contato entre si, e não têm nenhuma prática coletiva antes das apresentações. Isso os priva do sentido de renovação da unidade da equipe.

PACIÊNCIA

Quando um diretor força os atores a seguir suas idéias, estes se tornam simples robôs, bloqueados com comportamentos já testados. Se um diretor quer descobrir algo de novo, tem de ter paciência, esperar que um fermento se produza no interior do ator e construir seu espetáculo a partir disso. Mas se o diretor apenas dá ordens, o ator, cujo papel fica reduzido a obedecer, perde todo o desejo de tomar iniciativas. É melhor que o diretor espere que o ator esteja pronto para agir por iniciativa própria, desde que vá no sentido indicado pelo diretor. O ator tem então o sentimento de que a escolha que faz é uma descoberta sua, o que lhe permite representar livremente e sem incertezas. Essa liberdade se tornará inevitavelmente uma fonte de energia para toda a produção, que assim poderá se desenvolver.

TURISTAS

Ambiciono criar um teatro em que o público possa recriar por si só, a partir das sugestões dos atores, a história proposta. É preciso falar à imaginação dos espectadores, fazer tudo para favorecer sua participação ativa no desenvolvimento dos temas do espetáculo. O melhor meio de se chegar a isso é o de limitar a informação, de adotar, em todos os níveis, uma atitude minimalista na representação, como na expressão dos detalhes, cenário, acessórios e figurino. É somente dessa maneira que se pode criar a sensação de “espaço vazio”, que permite despertar a imaginação do público. Não se pode tratar o público como um grupo de turistas cuja curiosidade superficial é facilmente satisfeita.

IDEAL

A representação ideal é a expressão do mundo metafísico através das ações físicas. O teatro ideal é a representação de um mundo invisível pela presença do visível.

DE GRAÇA

Quando uma oficina é gratuita, certos participantes faltam a algumas sessões ou abandonam totalmente o curso. Todos nós temos o desejo de aprender, mas nossa preguiça causa muitos obstáculos. Quando pagamos uma soma considerável para cursar um estágio teatral, resistimos à preguiça que pode se manifestar e vamos até o fim, nem que seja apenas pelo dinheiro empregado. Esse raciocínio tem algo de desencorajador, mas assim é a natureza humana. Além do mais, não valorizamos o que é gratuito.

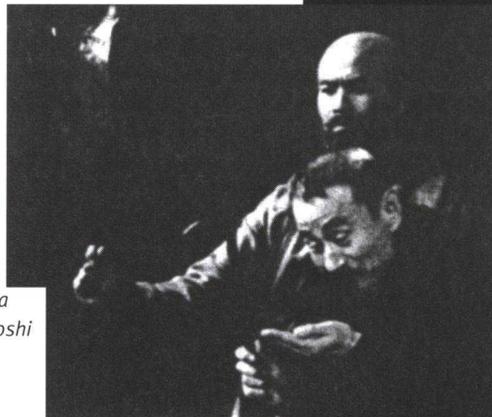
DUCHA

Quando os espectadores deixam a sala, eles deveriam estar diferentes daquilo que eram quando chegaram. Outrora, as pessoas iam à igreja, uma vez por semana, a fim de purificar a alma. Nos dias de hoje, isso é muito raro. Mas o teatro de qualidade deveria cumprir uma parte dessa função. Ele deveria constituir uma purificação, como uma ducha.

OBSERVAÇÃO

Para ser um bom ator, você não deve se perder no prazer que a ação proporciona, mas aprender a observar com um olho objetivo, esforçando-se para descobrir qual a etapa seguinte. Talvez seja preciso representar sabendo que o mundo é uma ilusão, sem usar isso como um pretexto para não agir, ou não representar.

Os tópicos deste artigo foram extraídos do livro *Um ator errante*, que recomendamos com total entusiasmo (Editora Beca - Produções Culturais LTDA. Tradução de Marcelo Gomes)



A Tempestade. Tapa Sudana (atrás) e Yoshi

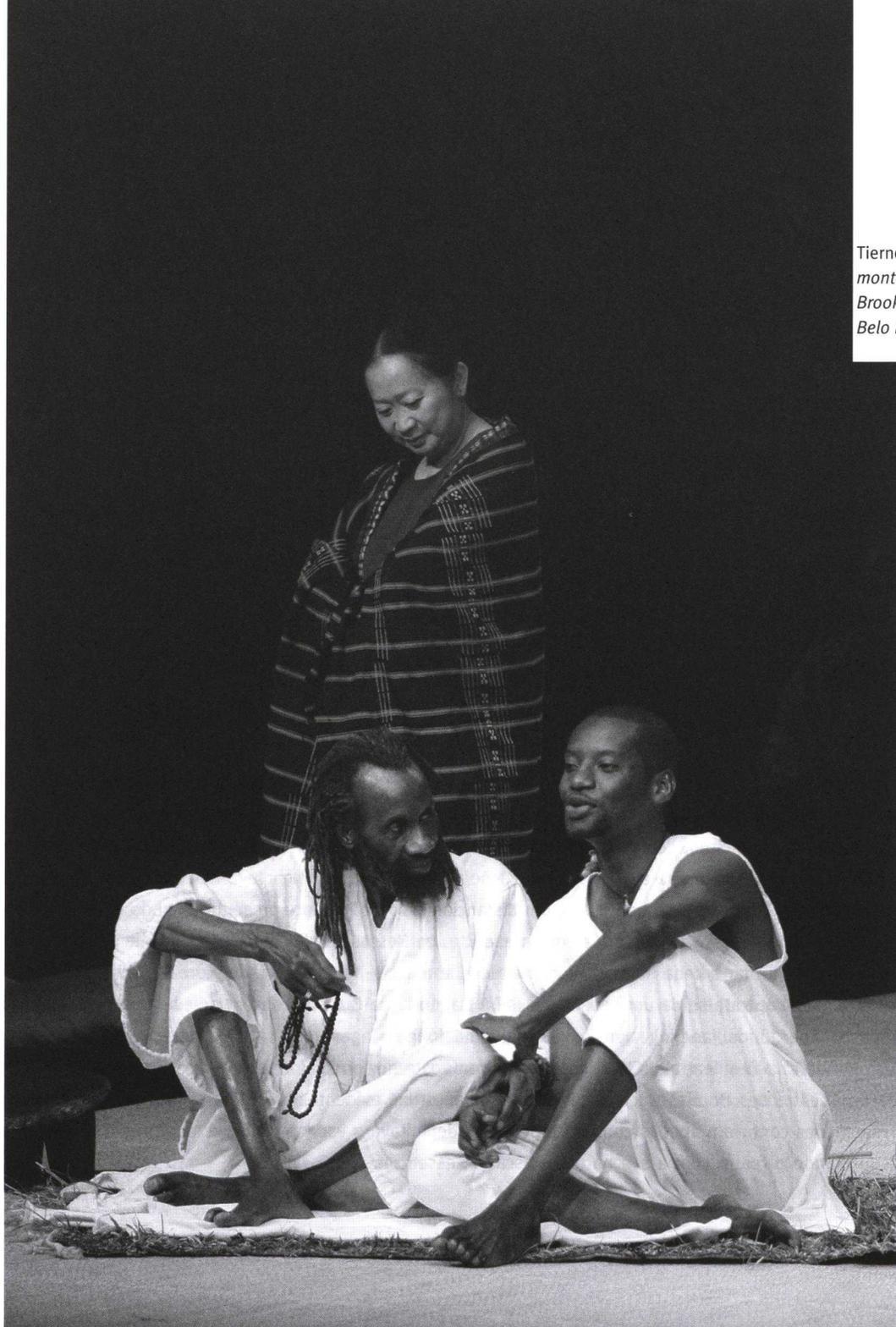
A CONQUISTA DA SABEDORIA

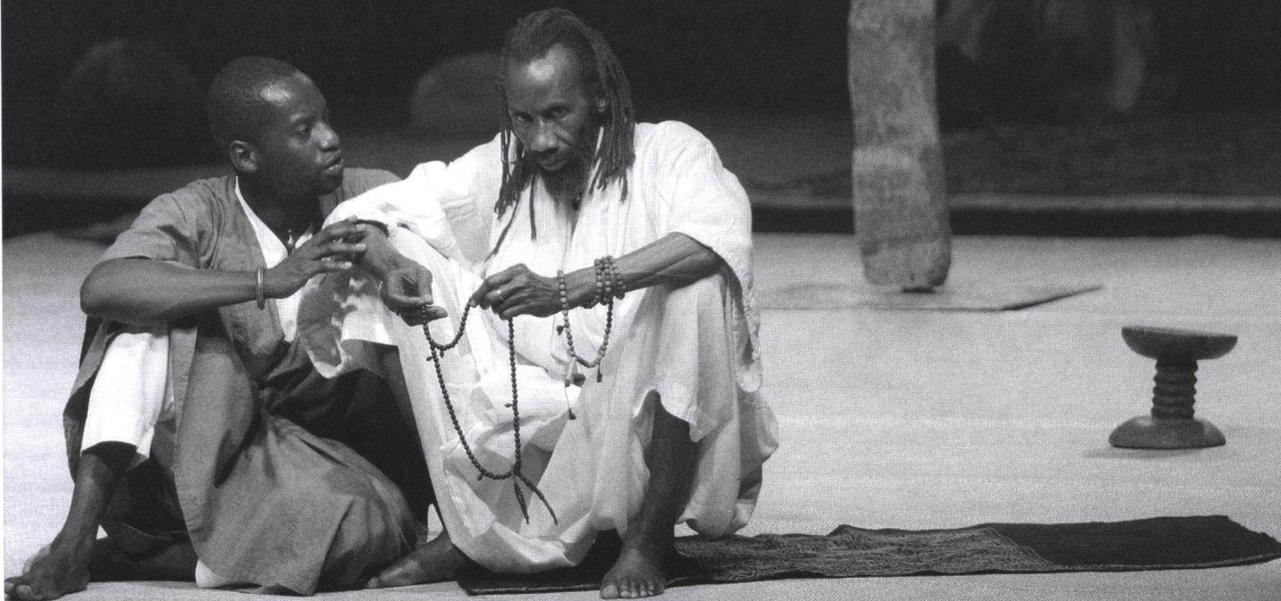
DANIEL SCHENKER WAJNBERG

“São três horas, o mestre se levanta embalado pelos sons da noite africana”.

ASSIM começa *TIERNO BOKAR*, novo espetáculo de Peter Brook, apresentado em agosto no “Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte” (FIT). Centrado na figura do sábio Tierno Bokar (1875-1940) e na sua pregação em prol da tolerância humana, o trabalho de Brook, prestes a completar 80 anos, tem como tema principal a conquista da sabedoria. E este vem materializado numa cena simples, calcada na transposição cênica do romance *Vie et Enseignement de Tierno Bokar - La Sage de Bandiagara*, do etnólogo e filósofo malinês Amadou Hampat.

Tierno Bokar,
*montagem de Peter
Brook apresentada em
Belo Horizonte*





Sotigui Kouyat (D),
protagonista do
espetáculo

RISCO

Esta transposição dispensa efeitos e é muito valorizada pela presença bastante expressiva da música (Toshi Tsuchitori e Antonin Stahly) e pelo trabalho dos atores (principalmente de Sotigui Kouyat), que divide a cena com antigos e importantes colaboradores de Brook, como Yoshi Oida e Bruce Myers.

Espetáculo narrado e estruturado a partir de marcações frontais, *Tierno Bokar* leva os atores a se aproximarem do registro do depoimento. Em outros momentos, há um distanciamento do instante presente, quando desdobramentos de determinados acontecimentos são comentados com o espectador. Nessas passagens, que privilegiam a narração, Peter Brook assume o risco de tornar a cena ilustrativa, no sentido de reiterar aquilo que já foi verbalizado imediatamente antes.

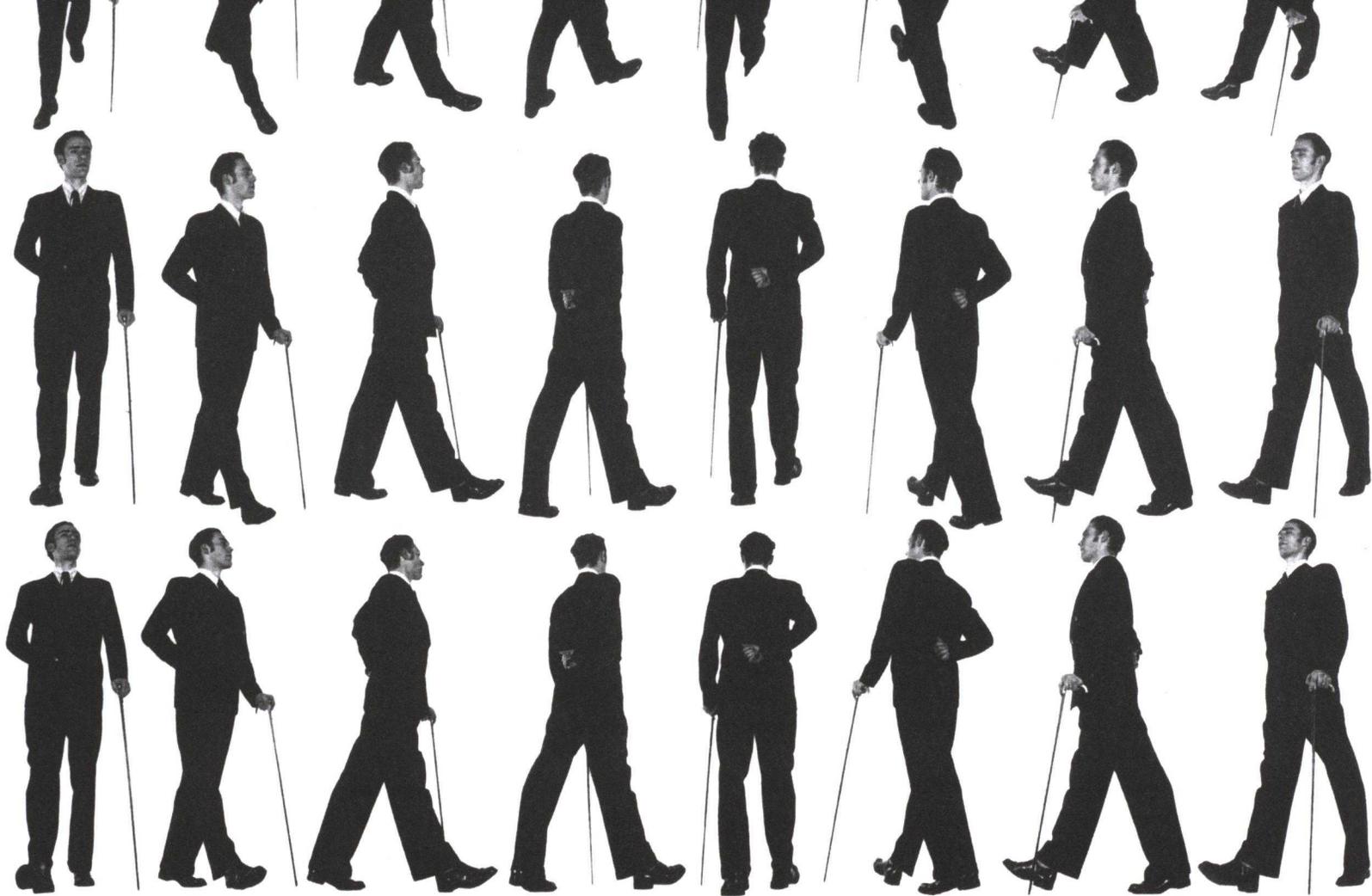
De qualquer maneira, trata-se de um espetáculo fiel à trajetória de Brook (o diretor apresentou uma versão de *Hamlet* há poucos anos no Rio de Janeiro), que já realizou uma longa viagem pela África com o grupo de atores do Centro Internacional de Criações Teatrais (CICT), companhia composta por profissionais oriundos de diversas partes do mundo e sediada no Théâtre des Bouffes du Nord, em Paris - diante das evidentes dificuldades de transitar de aldeia em aldeia, as apresentações contavam apenas com um tapete que delimitava o espaço cênico e os atores trabalhavam sob a luz do sol, reconciliando o teatro com a sua natureza escassa, essencial.



VERDADE

Destacando o encontro entre Tierno Bokar e o Príncipe Hamallah, ambos vítimas fatais da intransigência, Peter Brook expõe divergências menores como sementes da guerra através da polêmica formada a partir do número de repetições da reza “Tentativas de mudança são tentativas de subversão”. Como ressalta Tierno Bokar, o antídoto contra a prepotência da afirmação de uma visão particular está no encontro com a fé - “O amor de Deus se alojou nos meus ossos” - e na percepção da manifestação da Verdade.

“Há a minha verdade, a sua verdade e a Verdade”. Eis a frase diferencial que simboliza o espetáculo, apenas desnecessariamente repetida ao final diante do aparente desejo de marcar uma lição. Escapando, porém, da armadilha do discurso edificante, a montagem sublinha indefinições que norteiam a existência humana, como a incerteza em relação à presença de Deus, que não pode ser afirmada ou negada pela impossibilidade de comprovações científicas e materiais. Ainda que seja possível estabelecer analogias com o contexto contemporâneo, repleto de conflitos infundáveis, *Tierno Bokar* tem seu valor na medida em que aborda a tragédia do ser humano, condenado à castração, ao não saber e à impotência.



O ator e o espaço

PATRICK PEZIN

Por instinto, o mundo animal se move num espaço vital limitado por ele, organizado por ele, e correspondente às suas necessidades de sobrevivência e ao seu dispêndio de energia. O ser humano teve o mesmo instinto, mas esse sentido de organização do espaço é cada vez mais reprimido. No entanto, uma das qualidades essenciais do ator deve ser perceber o espaço cênico e agir nele. Alguns chamam essa capacidade de presença. É como as cores, que só existem pela reflexão da luz sobre os objetos. Esse dom, sonho de qualquer ator, pode ser adquirido por um trabalho apropriado. O ator deve assimilar, pelo corpo e pelo espírito, o espaço cênico circunvizinho. O ator deve restituir ao espectador, unicamente pelo modo como se move no espaço, as características concretas deste. O corpo deve escutar o espaço, pois este tem o privilégio de determinar em parte a representação segundo a maneira como vai ser ocupado e disposto.

Exercício nº 1

Sentados confortavelmente em cadeiras, os atores fecham os olhos e tentam reconstituir mentalmente a imagem da sala: esta se torna então o seu “objeto interior”; o professor formula questões sobre a sala, às quais eles respondem; depois, abrem os olhos e verificam a exatidão da sua imagem.

Exercício nº 2

Os atores percorrem o espaço em todos os eixos possíveis (perímetro, diagonal etc.)

Exercício nº 3

Os atores se deslocam ao acaso por todo o espaço da cena, e ao sinal do professor eles encolhem progressivamente o campo, acelerando o movimento, para só ocupar o centro da cena, sem parar de caminhar. No sinal seguinte, se dispersam pela sala e ocupam de novo a totalidade da cena, mas diminuindo progressivamente a circulação.

O ator deve ser sensível ao lugar cênico, e para se adaptar a ele o seu corpo precisa ser capaz de “medi-lo”. É preciso estabelecer um ritmo concreto que adapte fisicamente e harmoniosamente o ator ao lugar, de um modo praticamente inconsciente.

Exercício nº 4

Contra a parede do lugar em que se encontra, o ator apóia suas mãos atrás das costas contra essa parede. Toma impulso e percorre com um movimento bastante rápido o espaço que o separa da outra parede, depois volta para trás até chegar na parede que ele havia deixado. Como um metrônomo, vai de um ponto a outro sem se chocar, e acelerando progressivamente a sua corrida.

Exercício nº 5

Frente a frente, cada um contra as paredes opostas, dois atores vão ao encontro um do outro. Param no meio a alguns centímetros um do outro, voltam atrás e se



lançam de novo um contra o outro. Assim várias vezes.

Exercício nº 6

Frente a frente, cada um contra as paredes opostas, dois atores se lançam um contra o outro. No meio descrevem um semicírculo que lhes permite não se chocar um com o outro e continuam a correr na direção da parede oposta, depois voltam recuando, sem se chocar, fazendo um semicírculo no centro para voltar à sua parede de partida, e assim várias vezes.

Exercício nº 7

Os atores caminham ao acaso por todo o espaço, conservando permanentemente uma distância igual entre eles, apesar da imprevisibilidade de seus deslocamentos. Param quando acham que a regra foi perfeitamente cumprida; depois caminham cada vez mais rapidamente, correm evitando ao máximo os choques e com a determinação de ir para onde eles querem ir - este exercício pode ter a seguinte

variação: na corrida, escolher de bem longe um parceiro com o olhar, e depois se precipitar para ele e esquivar-se dele no último momento antes de recomeçar a correr.

Ao praticar o exercício com toda a atenção desejada, acaba-se por ter uma visão lateral e por perceber em suas costas os movimentos de seus parceiros.

Adivinha-se, de certo modo, a intenção de seus parceiros durante o próprio tempo em que se interage com eles.

Exercício nº 8

Os atores caminham, depois correm pela sala, olhos fechados, sem tocar os outros.

Exercício nº 9

Com os olhos abertos, cada ator escolhe para si no espaço um ponto fixo a alguns metros dele. Fecha os olhos, cruza os braços diante do peito (como se carregasse um bebê), a fim de se proteger dos obstáculos, e decide ir até o ponto escolhido. Os choques

eventuais com os outros devem ser corrigidos nesse caminho com radar.

Exercício nº 10

De pé, os atores se alongam de modo que se tornem os maiores possíveis e preenchem o maior espaço possível. Deixam sair a voz, depois se encolhem ao máximo possível, comprimindo o máximo possível o espaço que ocupam; a voz acompanha.

Pensar que a voz é um músculo como os outros músculos do corpo.

Exercício nº 11

Os atores se estiram no chão. Cada um ocupa o maior espaço possível e faz com que todo o grupo não deixe nenhum vazio. Depois, ao contrário, cada um deve ocupar o menor espaço possível. Para acabar, os atores se unem e ocupam o menor espaço possível, na posição que quiserem.

Seja na expansão, seja na contração, o corpo deve ser ativo mesmo na imobilidade:

trata-se do investimento de um “espaço vital” que deve continuar a ser dinâmico, mesmo quando o movimento atinge seu limite.

Exercício nº 12

Apreender o espaço que existe entre si mesmo e um objeto. Depois, com os olhos fechados, transpor esse espaço para ir tocar o objeto escolhido.

Apreender o espaço que existe entre si e um objeto atrás. Com os olhos fechados, transpor esse espaço recuando, até tocar o objeto escolhido com as costas.

Apreender o espaço entre si e um objeto; dirigir a mão para esse objeto, e imaginar o toque, sem sair do lugar.

Exercício nº 13

Em dois grupos, os atores se põem em linha, frente a frente. Em pares, apertar a mão um do outro, fechar os olhos, soltar a mão e recuar até afastar-se uns dez metros. Depois, procurar ficar juntos de novo e apertar a mão novamente, com os olhos sempre fechados.



Exercício nº 14

Numa mesma linha, e permanecendo agrupados, os atores atravessam a sala correndo, e depois param bruscamente para sentir o ar que se desloca.

O espaço é um ator por inteiro: não é neutro nem reage à ação. E se o espaço varia, as relações entre os atores variam.

Exercício nº 15

Os atores se dispõem em duas filas, um em frente do outro, deixando entre eles o espaço necessário para deixar passar aquele que está à frente. Estabelecer uma linha rigorosamente reta, que cada um deverá obedecer. A regra consiste em se deslocar de modo que o corpo não desvie e siga essa linha estabelecida. Depois de ter dado três passos para a frente, passando uns por entre os outros, parar e andar de costas, seguindo a mesma linha e os mesmos passos. Depois, as pessoas se cruzam caminhando de lado etc.

Esse exercício dá ao ator grandes possibilidades para sentir o espaço com qualquer parte do corpo. Subir uma escada de costas é também um exercício muito útil.

Exercício nº 16

A cena está abarrotada de objetos de todos os tipos, e essa desordem só deixa passagens estreitas por onde apenas uma pessoa pode passar. Os atores se dividem em dois grupos que ficam frente a frente (de um lado e do outro dessa barricada). Ao ser dado o sinal, juntos e num ritmo imposto de fora (propomos a duração de 16 acordes musicais), eles devem atravessar a cena sem esbarrar em nenhum objeto nem dar encontrões em ninguém que esteja vindo da frente, e vão se postar no lugar das pessoas que estavam a frente deles. Pouco a pouco, depois de repetir o exercício, é encurtado o lapso de tempo.

O espaço, o tempo, a finalidade, a relação: tudo deve ser considerado conjuntamente. O ator deve

saber dirigir o seu corpo com habilidade e se orientar rapidamente nas condições e nas circunstâncias mais complicadas. Refazendo esse exercício, perceberemos que quanto mais o ritmo for rápido, tanto mais os movimentos deverão ser precisos (e não precipitados).

Exercício nº 17

Dois grupos de seis atores, no máximo. Um dos atores do grupo 1 executa uma postura que os outros membros do seu grupo completam, um a um, preenchendo o maior espaço possível. Feito isso, o grupo 2 deve preencher o espaço vazio deixado nos interstícios dessa primeira escultura. Depois, os membros do grupo 1 saem sem perturbar os atores do grupo 2. Ficam de lado para considerar o que fazem os parceiros do grupo 2. Depois preencham, por sua vez, o espaço vazio da escultura do grupo 2, e assim por diante. Como treinamento, os movimentos de entrada e saída podem ser feitos ininterruptamente e com fluidez.

Esse exercício evidencia duas maneiras de viver o espaço: aquele que ocupamos e que é positivo, e aquele que fica vazio à nossa volta e que é negativo. Assim, o movimento em cena pode se tornar um jogo dinâmico de espaços negativos que se tornam positivos e de espaços positivos que se tornam negativos.

O espaço vital do ator: sua “bolha”

Uma das personagens de *O estrangeiro*, de Albert Camus, exclama: “Entre ele e mim existem espaços que eu nunca conseguiria transpor...”. Cada ator possui um espaço vital, essa “bolha”, frágil e que explode assim que o espaço da relação com um objeto ou com um parceiro não for justo.

Exercício nº 1

Aos pares, os atores avançam um em direção ao outro, olhando-se, e devem parar no momento em que têm a impressão de que estão entrando na “bolha”



do outro. Ainda aos pares, um fica imóvel e interrompe o movimento daquele que está avançando, quando tiver a impressão de que este está entrando na “bolha”.

Inverter.

Exercício nº 2

Os atores caminham ao acaso por todo o espaço, respeitando a “bolha” de cada um.

Exercício nº 3

Frente a frente, os atores ficam em duas fileiras. Avançam caminhando, e depois correndo um para o outro, e devem parar de uma só vez sem estraçalhar a “bolha do outro”.

O espaço do palco

O palco é um espaço que se diferencia de seu meio-ambiente e permite ampliar como uma lupa o que acontece sobre ele. Nada do que pode acontecer na vida é estranho ao teatro, pois o teatro é, antes de tudo, uma linguagem, e uma linguagem que pode falar de tudo.

Assim, sobre o palco tudo pode acontecer, mas o seu espaço específico obriga o ator a ter consciência de que a linguagem que então emprega é teatro.

Exercício nº 1

O ator está sozinho no palco (comprimento = 3 m, largura = 2 m, altura = 1m) e tem como tarefa nos sugerir um espaço imenso e fazer com que esqueçamos o palco.

Nesse trabalho devem ser evitados os tiques, os movimentos particulares, a anedota. É num estado neutro que se deve chegar ao palco. Depois, descobrir e prospectar a extensão horizontal e vertical.

Notamos imediatamente que o grande, o imenso é evocado pela lentidão do movimento e pela presença do olhar ao longe. A caminhada em diagonal nos dá também essa impressão de imensidão.

Exercício nº 2

Dois atores passeiam numa floresta, se perdem, se procuram e se encontram.

O espaço a dois no palco se baseia em convenções no jogo que em nenhum caso podem ser realistas. Devemos saber utilizar o corpo do parceiro como suporte de jogo, passar entre suas pernas, afastar seus braços considerados como ramos etc. O olhar permite jogar em vários níveis alto/baixo. É preciso uma extrema vigilância para seguir as propostas do parceiro e passar adiante no jogo. É igualmente necessário fazer variar os ritmos do jogo.

O sentido coral

Toda expressão humana se situa num contexto de meio-ambiente. Assim, as possibilidades expressivas do ator se medem por sua capacidade em ter um contato com o espaço circunvizinho e por suas possibilidades de comunicação com as pessoas que o cercam, e por isso o trabalho no espaço leva progressivamente, mas inevitavelmente, ao trabalho

de grupo. Levando em conta o seu ritmo, a amplitude do seu impulso, e adaptar-se a ele, já faz parte da descoberta do sentido coral.

O grupo é portador, ajuda, mas tem também as suas exigências. Reclama um compromisso profundo, uma grande receptividade, uma grande abertura e uma submissão ao que vai acontecer e que não foi fixado antecipadamente. O teatro é um lugar onde se existe para si mesmo, mas também para o conjunto. Ser si mesmo, mas ao mesmo tempo encontrar seu espaço e seu tempo particular, estar sempre pronto a outra coisa: o corpo, por exemplo, como organismo, mas também como lugar do comportamento, toma e restitui. Por isso, a primeira coisa é trabalhar sem obstáculo interior, sem “contratura”, quer dizer, sem recusa de pegar, nem recusa de dar. Ser justo nesse conjunto é mais sutil de perceber. A finalidade do trabalho é fazer com que cada um descubra



um terceiro fator que não é nem ele mesmo, nem o outro, mas o dinamismo coletivo. A profissão do ator é feita de tal modo que ele não pode esperar estar sozinho em cena! Quanto mais os atores afinarem sua sensibilidade através de um treinamento apropriado, tanto mais dependerão dos outros, seja pelo apoio, seja pela inspiração. Graças ao desejo de cada participante em se comunicar assim com os outros, o grupo inteiro transporá o primeiro passo para a coesão: o sentido coral.

Exercício nº 1

Escolher uma música conhecida de todos, e a cantarolar todos juntos, baixinho, em recolhimento, a fim de se sentirem unidos. Depois, sem nunca deixar esse estado de união, forçar o tom, a postura, e levar o todo, com alegria, ao máximo de energia. Voltar por etapas ao murmúrio.

Exercício nº 2

Os atores formam um círculo e pegam os ombros uns dos

outros. O professor designará um participante e este dará um impulso energético que deverá passar para todo o círculo.

Exercício nº 3

Em círculo. Agindo como um só organismo, os atores vão doar a energia ao centro do círculo, lançando os braços para a frente, com a palavra “Dá”. Pouco a pouco, todos juntos, deverão acelerar o ritmo. Depois de ter dado tudo, voltam atrás, com a palavra “Pega”. Aí também com uma lenta aceleração.

Exercício nº 4

Sentados lado a lado em cadeiras, os atores devem se levantar como uma só pessoa e sentar-se logo a seguir sobre a cadeira do vizinho (o que está na ponta dá a volta para pegar a cadeira deixada pelo primeiro da fila).

Exercício nº 5

Sentados, os atores se levantam juntos e, sem nenhum ruído, põem a cadeira um metro a sua frente; se um só faz barulho, todos recomeçam.

É um trabalho que impõe uma sensibilidade e uma responsabilidade de grupo.

Exercício nº 6

Em linha frontal, os atores se sustentam pelos ombros ou pela cintura, a fim de perceber melhor os micro-movimentos do corpo dos outros. Sem sinal nem consulta de uns pelos outros, todos devem dar um passo à frente como uma só pessoa. Depois, os atores fazem um círculo perfeitamente desenhado (dessa vez sem segurar um no outro) e devem dar um passo à frente, tudo isso junto mas sem combinar um sinal. Depois, sempre em círculo, os atores devem executar as mesmas ações que antes, com as mesmas regras, mas dessa vez devem imaginar que um perigo emana de cada parceiro.

É preciso dar tempo a si mesmo para sentir o que cria um vínculo com os outros atores; aqui será um sentimento de perigo. Ora, para tal sentimento é imperativo se impregnar bem

dele antes de fazer o que quer que seja: se alguém percebe em outro uma fonte de perigo ou um sentimento de insegurança, agirá com muita atenção, com o corpo em estado de alerta, embora descontraído.

Exercício nº 7

Em círculo e de pé, os atores, imóveis, imaginam que um anel - feito de uma mistura leve de metais, pousado no chão - está em torno do círculo feito por seus pés. Fecham os olhos e o imaginam, depois se abaixam ao sinal do professor para ir apanhá-lo todos juntos e o levantar o mais alto possível. Quando chegam ao ápice, imaginam que os braços e os dedos podem erguer ainda mais esse anel. Relaxar.

Esse exercício pode ser feito várias vezes até os atores já não precisarem de sinal do professor para ir apanhar o anel. Desenvolve a atenção do grupo, exigindo que cada um abandone suas prerrogativas para servir o trabalho comum.



Exercício nº 8

De pé, em círculo, com os braços estendidos em cruz, palmas das mãos contra as palmas das mãos com o vizinho, imaginar que somos as pérolas de um mesmo colar e que o fio passa através de cada um à altura dos braços e das clavículas. Ao ser adquirida essa sensação, o grupo se ajoelha, mantendo a existência do fio. O professor agarra ao acaso um dos atores-pérola e o derruba, quebra o fio: as outras pérolas só podem desmoronar.

Esse exercício é um excelente treinamento para a atenção coletiva.

Exercício nº 9

De pé, em círculo, levantar os braços no ar, palmas das mãos e olhar dirigidos para o céu como se quiséssemos sustentar o teto. Imaginar que todo o grupo é como uma só pessoa: todos os braços se levantam juntos ao mesmo tempo, sem que nenhum sinal de partida seja dado por ninguém. Imaginar

que o teto desce e vem pousar nas mãos e que é preciso suportá-lo durante um minuto. Ao sinal do professor, o teto sobe de novo lentamente, o que deve ser sentido no corpo dos atores do grupo.

Trata-se de uma ação precisa que obriga a comprometer o corpo inteiro num sentir (o teto), que articula um conflito (a oposição do peso do teto e da resistência do grupo), que obriga a resolver o conflito (esse ponto é manifesto pelos movimentos de deslocamento e pela dinâmica dos esforços que o grupo efetua durante o minuto em que luta para sustentar o teto).

Exercício nº 10

Em dois grupos, frente a frente, os atores se põem em linha nos cantos do palco: escolher um ponto do outro lado, mas enviesado, e ir até ele, passando pelo centro. É preciso manter a linha reta. Nem todo mundo é obrigado a começar ao mesmo tempo. Não parar e variar os ritmos.

Exercício nº 11

Os atores ficam em duas linhas, como no exercício anterior. Cada um escolhe uma linha para atravessar e se mantém nela: podemos acelerar ou desacelerar, para evitar o choque, mas não girar. Passar da caminhada à corrida.

Os cinco exercícios abaixo são de Mikhail Tchekhov. Ele fez os seus alunos os praticarem pela primeira vez durante um seminário no Teatro de Estado da Lituânia, em 1932. Foi Natalia Zvereva quem os comunicou a mim. Ela os aprendera com Maria Knebel, última assistente de Stanislávski

Exercício nº 12

Um grupo de atores (sete), com um deles no centro. Este começa um gesto, sem expressão especial, e os outros vão ter de completar o gesto, um por um, a fim de que o conjunto forme, no final, um grande movimento harmonioso em suas partes.

Sobre esse exercício, Tchekhov falava de agrupamentos harmoniosos no espaço.

Exercício nº 13

Os atores devem executar, sem combinar antes, uma figura simétrica num determinado espaço. Para isso, eles se deslocam lentamente, tendo todo o tempo a percepção dos outros. Assim que sentirem que obtiveram um resultado simétrico, devem, sem combinar, parar todos juntos no mesmo momento, e pôr o ponto final, quer dizer: ter consciência do momento de harmonia.

Se o próprio ator não tem consciência de que realizou algo harmonioso, essa harmonia não atingirá o público.

Exercício nº 14

Os atores se agrupam no meio do palco e designam um deles como o centro do grupo. Separam-se todos ao mesmo tempo, realizando uma composição e ocupando (sentindo) todo o espaço, a partir do tema ditado por uma música.



O centro não é forçosamente o centro geométrico. Ele pode (e deve) ser um centro de atenção. É necessário saber se percebemos todo o espaço proposto e todas as figuras à nossa volta, assim como a composição dessas figuras nesse espaço.

Exercício nº 15

Os atores estão em três filas. Cada fila representa um só corpo com um líder. Este último deve ter consciência do seu corpo formado pela fileira e perceber mentalmente aqueles que estão atrás dele como parte de si mesmo. Começar a se mexer no ritmo de uma caminhada. Baseados no movimento de seu corpo formado pela fila, os líderes devem desenhar uma figura no espaço, tendo sem parar a percepção das outras filas. Quando sentirem que a figura foi traçada, deverão parar simultaneamente sem se consultar.

Exercício nº 16

Um ator sobe no palco e, sob a influência da música, propõe rapidamente uma

figura. Um segundo ator vem e realiza com seu parceiro uma composição, insinuando-se, de certo modo, dentro dele, de seu estado de espírito e de seu conteúdo. A seguir, os outros participantes devem entrar rapidamente no grupo formado pelos parceiros sem quebrar a composição deles.

Esse trabalho requer rapidez e uma grande capacidade de percepção e de orientação.

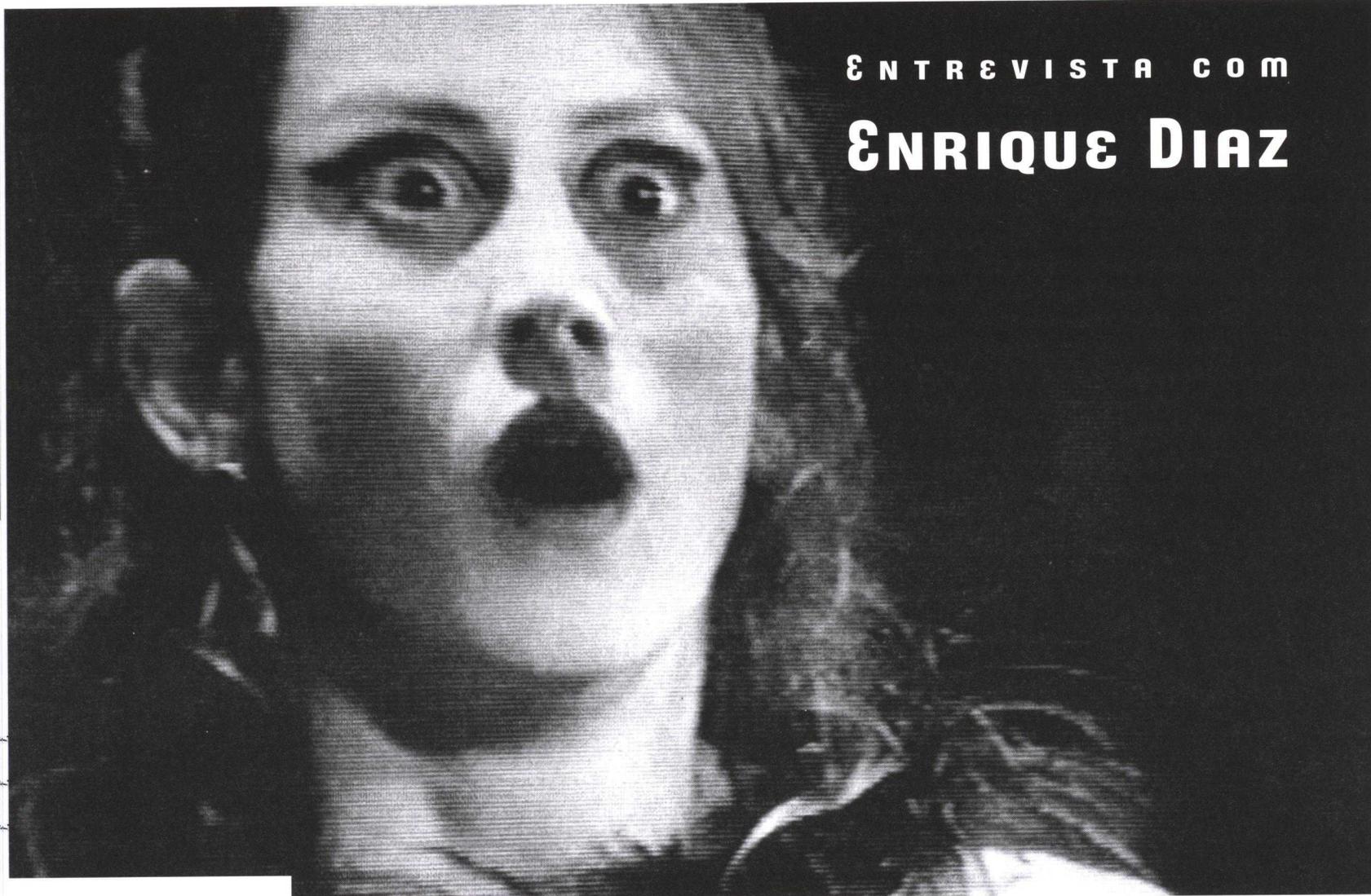
Este artigo foi extraído do livro *O ator e o espaço* e se reporta ao capítulo *O livro dos exercícios; para uso dos atores*. (Saussan: L'Entretemps, 1999. Tradução de José Ronaldo Faleiro).



UMA LEITURA DO MUNDO

ENTREVISTA COM

ENRIQUE DIAZ



Bel Garcia em Melodrama

O surgimento e o desenvolvimento da Cia. dos Atores estiveram vinculados à afetividade. Reunião de amigos que tinham a prática teatral como afinidade, o grupo formado por Enrique Diaz, Bel Garcia, César Augusto, Drica Moraes, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Valle e Suzana Ribeiro fincou, desde o início, suas bases na experimentação e lançou propostas de criação coletiva e/ou de desconstrução da estrutura e da reverência que costumam repousar sobre as abordagens de textos clássicos. Não por acaso, o grupo tem um dramaturgo: Filipe Miguez.

Com total liberdade para trabalharem fora da companhia, os atores costumam trazer de volta as experiências acumuladas em espetáculos fora do grupo e ainda em aprofundamentos da pesquisa artística. O próprio Enrique Diaz passou meses em Nova York participando de um workshop dirigido por Anne Bogart e dirige, ao lado de Mariana Lima, o Coletivo, trabalho surgido a partir do treinamento físico compartilhado com outros profissionais na Fundação Progresso e recentemente mostrado no “Festival Aurillac”, na França.

Os investimentos paralelos nunca trouxeram o distanciamento como consequência. Voltaram a trabalhar, todos juntos, em Notícias Cariocas, espetáculo que, juntamente ao bem-sucedido Ensaio.Hamlet, marcou a comemoração dos 15 anos da Cia. dos Atores, data que será sublinhada também com o lançamento de um livro que aborda não apenas a história do grupo, como busca um diálogo com o teatro brasileiro contemporâneo. Mas Enrique Diaz tem motivos ainda mais valiosos para comemorar: Helena, sua primeira filha com a atriz Mariana Lima, acaba de nascer.

Nascido em Lima, no Peru, filho de pai paraguaio e mãe brasileira, Enrique Diaz é o caçula de uma família de seis irmãos. Passou parte da vida morando em lugares diferentes devido ao trabalho do pai na Organização dos Estados Americanos (OEA). Acabou encontrando porto seguro no teatro, sendo motivado, como muitos futuros artistas de sua geração, por Carlos Wilson, carinhosamente conhecido como Damião, responsável por fazer a ponte de tantos jovens do universo escolar para o teatro profissional. Só do Andrews vieram quatro dos integrantes da companhia – Bel, Drica, Gustavo e Marcelo Olinto.

A seguir, entrevista exclusiva concedida aos Cadernos de Teatro por Enrique Diaz, também contendo depoimentos de todos os integrantes da Cia. dos Atores.

Cadernos de Teatro Como foi o seu início de carreira e em que momento sentiu que havia, de fato, se profissionalizado?

Enrique Diaz A primeira aula de teatro que fiz foi com Damião, Cláudio Baltar e Chico Diaz, meu irmão, quando tinha 14 anos. Comecei rapidamente a fazer peças. Particpei de *Arlequinada*, no Parque Lage, na mesma época em que o Pessoal do Despertar encenava *A tempestade*. Depois vieram *Capitães de areia* e *Os 12 trabalhos de Hércules*. Tentei conciliar Comunicação Social com o teatro, mas acabei interrompendo a faculdade. Em todo caso, foi uma boa experiência porque me garantiu uma base teórica. Num esquema já mais profissional, um dos meus primeiros trabalhos foi *A estrela do lar*, de Mauro Rasi.

CT Como você se vê como ator?

ED Tenho aspectos positivos no que diz respeito à presença e à intensidade física e uma tendência às composições populares. Fiz muito bem a composição de *A Torre de Babel* (espetáculo de Gabriel Vilela). Procuo buscar sutilezas que sempre me faltaram.

CT E o trabalho como diretor?

ED Tinha assistido a *Marat-Sade*, filme de Peter Brook (a partir de texto de Peter Weiss), em Londres e havia um festival de teatro e performance aqui no Rio de Janeiro. Fizemos uma versão de 40 minutos com textos mais densos mesclados a músicas dos Titãs e armamos uma temporada de dois meses. Quis enriquecer o material e organizei uma colagem, unindo trechos de *Marat-Sade* a de *A morte de Danton*, de Georg Büchner, e *Mauser*, de Heiner Müller. Assim nasceu *Rua Cordelieir*. Agora, tenho a impressão de que só passei a me considerar diretor a partir de *Melodrama*.



Suzana Ribeiro
em Rua Cordelieir

CT De meados dos anos 70 em diante, o trabalho de corpo passou a ser muito valorizado, em especial com as influências de Klaus e Angel Vianna. Como você se reconhece dentro deste processo?

ED O corpo é uma herança dos anos 70 em todos nós. Fiz mímica corporal dramática na escola de Etienne Decroux, na França, e procurei marcar os espetáculos da Companhia dos Atores de composição espacial, ritmo, musicalidade e desenho do corpo do ator no espaço.

CT Existe o risco do trabalho corporal se transformar em recurso acrobático?

ED Não vejo isto como um problema porque um trabalho pode ser acrobático sem se converter em virtuosismo puro. Mariana Lima se jogava loucamente contra a parede em *A paixão segundo GH*.

CT Como você acha que seria dirigir uma garotada nova, ainda inexperiente, e, no extremo oposto, os grandes figurões do teatro brasileiro?

ED Com a garotada tenderia a ser parecido ao processo com a companhia. Em relação aos figurões, buscaria aproximá-los do que costumam fazer, mas dentro de determinados limites, obviamente. Acabaria recaindo mais sobre o trabalho com texto.

CT O que um ator precisa ter para que você sinta vontade de trabalhar com ele?

ED Tenho vontade de trabalhar com inteligências cênicas. O ator deve ter uma ligação com o seu trabalho. Pode ser até que o estar em cena movido pelo narcisismo e pela aceitação dê certo, mas é preciso transformar isto em alguma coisa. Na companhia, os atores são autores. Até porque a pessoa no palco é reflexo da atuação dela no mundo. Quero cada vez mais me manifestar em relação ao mundo, falar do que está me inquietando e não apenas montar bem *Hamlet*.

CT Fale um pouco sobre os princípios básicos do seu processo de trabalho.

ED Não considero a peça como uma base. Procuo, isto sim, cavar dentro ou nos arredores dela para ver o que nos suscita, nos provoca. A justificativa para uma cena existir não está no fato dela ter sido escrita. Já na leitura de *O rei da vela* chutávamos possibilidades de links que seriam ou não seguidos. No decorrer dos ensaios, uma integração entre os atores é criada, de modo que aqueles que estiverem fazendo abdominais não interfiram em quem estiver envolvido em trabalhos de construção de personagem.



Marcelo Olinto e Drica Moraes (*O Rei da Vela*)

CT Na sua visão, qual o ponto central dos seus próprios espetáculos?

ED Praticamente todos os meus espetáculos decorrem de buscas e experimentações minhas. *Ensaio.Hamlet* foi um processo muito autoral. Trabalhei com três atores da companhia (Bel Garcia, Cezar Augusto e Marcelo Olinto) e três de fora (Felipe Rocha, Fernando Eiras e Malu Galli). Fernando tem quase 50 anos e sustenta uma busca muito radical. Felipe traz uma inteligência mais performática. Bel trouxe novidades em relação ao que eu já conhecia dela. Criou cenas que estão na peça.

CT Há algum espetáculo da companhia que você não goste?

ED Não seria capaz de dizer que não gosto. *Cobaias de Satã* foi um espetáculo de crise. Depois de *Melodrama* houve a possibilidade de fazermos uma espécie de “Melodrama 2”. A companhia talvez tivesse ido por este caminho, mas eu não quis. Peguei um outro canal radical. Há gente jovem que diz ter adorado a montagem, como José DaCosta. Não era ruim, mas sim um trabalho incompleto. *Tristão e Isolda* foi legal, mas não contamos com tempo suficiente para fazer. E também gostei de *Notícias Cariocas*, apesar de ter passado pelo mesmo problema.

CT E quais são os que você mais gosta?

ED *A bao a qu*, *Melodrama* e *Ensaio.Hamlet*, sobre o qual já falei um pouco. *A bao a qu* era muito moderno, elaborado e original, embora Bob Wilson, Pina Bausch, Tadeuz Kantor e Gerald Thomas tenham “aparecido” por lá. E *Melodrama* foi um processo muito feliz, com todo mundo integrado num playground conseqüente. Elena Soárez (hoje, roteirista de cinema) ajudou na pesquisa e fez parte da comissão de discussão da dramaturgia.



César Augusto e Suzana
Ribeiro (Melodrama)



CT Quais são suas principais referências?

ED No fundo, tudo é referência: Gerald Thomas, Bia Lessa, os primeiros anos de Moacyr Góes, Gabriel Vilela. Recentemente, gostei muito de *Deve haver algum sentido em mim que basta*, peça de Jefferson Miranda. Gosto também das montagens do Teatro da Vertigem e de alguns trabalhos da Cia. Armazém, como *Alice através do espelho*. E me interesso por investidas contemporâneas, como as de Daniel Veronese junto ao grupo “Los Periféricos”, e pelo hibridismo do teatro com a dança e as artes plásticas.

CT Quais as dificuldades que você encontra como diretor?

ED Alguns atores te colocam como responsável pelo sofrimento deles, como se o máximo que pudesse acontecer é serem aprovados por mim. Então eu digo: “Você se expõe daí que eu me exponho daqui”.

CT A que você atribui a apatia da cena carioca atual? E porque os jovens não estão frequentando o teatro?

ED Na tenho informações suficientes para responder sobre isto. Mas existem 120 peças em cartaz. E os jovens amavam *Ensaio.Hamlet*. Agora, as coisas mudam. E cada vez mais rápido. Há mais escolhas hoje em dia. Se o teatro fica estacionado no século XIX, no sentido de montar um texto clássico como ele deveria ser montado, não interessa nem a mim. As artes plásticas, por exemplo, estão bem mais loucas, mais efervescentes.

CT Apesar do termo “experimental” ter se tornado um tanto desgastado, você se considera filiado a esta tendência?

ED O desgaste decorre de um certo tipo de experimentos mal acabados demais. Mas me sinto completamente voltado para a experimentação. Os trabalhos de que mais gosto são aqueles em que posso experimentar, que me permitem mostrar como leio o mundo a cada momento.



A bao a qu

“Você se expõe daí que eu me exponho daqui.”

Depoimento dos atores

Drica Moraes “Dentro da companhia, temos liberdade para ir e vir, trazer o ganho de experiências vivenciadas fora do grupo. No decorrer destes anos, reinventamos códigos de cena e a dramaturgia, cuja questão passa diretamente pelo ator. Chegamos a ensaiar quase um ano determinadas montagens, como *Melodrama*, trabalho gerado a partir de *Só eles o sabem*, que já trazia a questão da máscara melodramática e do ator tirando partido de variados estilos de interpretação.”

Gustavo Gasparani “Quando você faz parte de um grupo de teatro, acaba virando um homem de teatro. Cria envolvimento não só com a sua personagem como também com a produção, a feita da cenografia e dos figurinos, a formulação de workshops. Além disso, sinto que aprofundamos segmentos de nossa personalidade de ator. E desenvolvemos uma linguagem própria.”

Marcelo Olinto “Integrar a Cia. dos Atores representa a possibilidade de aprimorar a forma do fazer teatral e desenvolver questões importantes do momento, seja estética ou politicamente. Quando montamos *O rei da vela* nas comemorações dos 500 anos de Brasil nos colocamos como cidadãos, ao mesmo tempo em que proporcionamos um entretenimento. Com o passar dos anos, percebo que nossa sede se mantém a mesma; a diferença é que fomos amadurecendo e passamos a utilizar melhor nossas ferramentas.”

Suzana Ribeiro “A Cia. dos Atores marcou o encontro entre pessoas da minha geração, algumas oriundas do Tablado, outras de colégios como o Andrews e o Souza Leão, como no meu caso. Há uma expressão de fidelidade em relação àquele final dos anos 80. Começamos a trabalhar com pessoas que estavam no mesmo lugar e nos tornamos donos do próprio trabalho ao invés de à mercê de um mercado tão competitivo.”

Bel Garcia “É muito difícil ser ator no Brasil - no Rio ainda mais que em São Paulo, tenho a impressão - e integrar a Cia. dos Atores nos possibilita investir na continuidade de um trabalho e no aprofundamento de uma linguagem. Temos a liberdade de opinar, de exercer nossa autoria e especificidades. Eu, por exemplo, puxo mais para o lado de um humor próximo do absurdo.”

César Augusto Ao longo do tempo, criamos espetáculos bem dimensionados sem nos esquecermos do público. Acho que temos apontado para as pessoas o quanto o teatro é necessário, vital, para o ser humano. Conseguimos atingir um reconhecimento que ultrapassa o limite da mídia televisiva. Exercemos, cada um, nossas capacidades, que vão além do ato de interpretação.

Marcelo Valle Há entre os atores uma relação de confiança no sentido de conhecer como cada pessoa se coloca em cena, onde o seu estímulo pode ecoar melhor, onde ecoa menos. Nós nos encontramos há muito tempo e estamos juntos até hoje porque gostamos, sentimos admiração. A experiência artística mais forte da minha vida foi a viagem com a companhia por cidadezinhas do interior de São Paulo.

A HISTÓRIA DO MUSICAL

SONIA DUMONT



O musical, também chamado de comédia musical, foi a forma teatral mais difundida no mundo de língua inglesa no século XX. Como o conhecemos hoje, tem suas raízes nas operetas francesas e vienenses de 1800 e no *music hall* inglês, um formato que consistia de números de variedades, baladas e monólogos cômicos. Desenvolveu-se a partir da opereta e do teatro burlesco em Londres, no final do século XIX, e alcançou sua forma mais duradoura na obra de compositores norte-americanos como Jerome Kern, George Gershwin, Cole Porter e Irving Berlin, com os musicais da Broadway nos anos 20 e 30. A maioria dos musicais apresenta enredo construído sem rigidez, onde se combinam elementos cômicos e românticos. A música consiste geralmente de canções com melodias de fácil apreensão e de caráter sentimental, diálogos falados e danças.

A dança e a música fazem a história caminhar, realçando ou comentando a ação. Essa tradição continua na obra de compositores contemporâneos como Stephen Sondheim e Andrew Lloyd Webber.

Mas não foi sempre assim e é preciso retroceder no tempo para ver como o musical se desenvolveu ao longo dos séculos até os dias de hoje.

SÉCULO XVIII

No período colonial os palcos norte-americanos eram dominados por peças inglesas. As ofertas musicais da época eram as pantomimas e as óperas-balada (peças cômicas com canções populares, cujas letras eram adaptadas à história e aos personagens). Mas nenhum entretenimento era chamado de musical. Neste sentido, a primeira comédia musical por assim dizer foi a ópera-balada de John Gay, a *Ópera do mendigo*, de 1728. Apesar do nome, não era uma ópera, mas antes uma série de baladas dentro de um contexto dramático. A sua música era baseada em canções populares inglesas e baladas escocesas da época adaptadas pelo compositor alemão Christoph Pepusch.

Até o final de 1700, os palcos norte-americanos permaneceram dependentes das peças britânicas, e quase toda companhia teatral nativa oferecia números musicais intercalados ou apresentava – mesmo numa tragédia de Shakespeare – no mínimo uma pantomima, canção ou ópera cômica curta antes da atração principal.

SÉCULO XIX

No início de 1800, vieram as *extravaganças*, com enredos não necessariamente consistentes e profusos efeitos de palco, mesmo sem propósito definido: os melodramas, com histórias sentimentais intercaladas por canções populares, e o burlesco, termo usado para óperas cômicas, mas logo aplicado a produções que incluíam canções.

Enquanto isso, na França, para evitar competição com o governo francês que subsidiava a produção da grande ópera, surgiu em meados do século XIX uma lei que limitava as produções musicais independentes a terem não mais de três personagens falados ou cantados. Para driblar essa limitação, um violoncelista alemão chamado Jacques Offenbach, radicado na França, depois de ver suas partituras rejeitadas pela Opéra Comique de Paris, concebeu uma mistura de melodias contagiantes em estilo operístico e tramas cômicas, ricas em sátira política e insinuações sexuais, que ele chamou de *opérette*.

OPERETAS

As operetas de Offenbach foram logo traduzidas para várias línguas e produzidas por toda a Europa e América. Offenbach compôs mais de 100 operetas, e entre seus trabalhos mais memoráveis estão *La belle Hélène* (1864) e *La Périochole* (1868). O estilo característico da opereta vienense é estabelecido por Johann Strauss, com partituras construídas em torno de formas de dança e cenários mais exóticos. Seu *O morcego* (1874) e *A viúva alegre* (1907), de Franz Lehár são os destaques da opereta vienense. Na Inglaterra, a influência da opereta francesa e vienense provocou o surgimento, em 1860, das melódicas operetas de William Gilbert (libretista) e Arthur Sullivan (compositor), denominadas óperas cômicas para se diferenciarem das demais. Evitam o apelo sexual da opereta francesa e desenvolvem personagens mais reais, além da introdução do conceito de música fortemente integrada às palavras e servindo à trama. Gilbert e Sullivan criaram novos padrões para a produção teatral e redefiniram o teatro musical como forma e negócio. Entre seus trabalhos destacam-se *The Mikado* e *H.M.S. Pinafore*.

No verão de 1821, em Nova York, um negro norte-americano chamado William Brown abriu o primeiro estabelecimento de entretenimento para negros na América e atraiu a atenção dos brancos. Mais tarde alugou um teatro na Broadway. Os donos de outros teatros, porém, contratam desordeiros para impedir as performances - um ator negro foi espancado e o caso chegou a um juiz, que impediu os negros de montarem Shakespeare, limitando-os ao gênero leve. Brown voltou à sua antiga locação, mas o tormento continuou e ele fechou tudo em 1823. Os negros só retornaram legalmente ao palco depois da Guerra Civil. Contudo, o racismo não impediu que aparecesse uma nova forma de entretenimento baseada na difamação da cultura afro-americana. Atores brancos enegreciam suas faces com rolha queimada, imitavam a maneira de dançar dos negros (as *shuffling dances*) e cantavam as suas *plantations songs*. Eram os shows de menestréis, que tiveram seu apogeu depois da Guerra Civil e permaneceram populares até o começo de 1900. Esses shows se tornaram uma sensação em todo o país com suas canções *colored*. Mostravam os

negros como bufões ingênuos, muito embora empregassem atores negros em suas companhias. O grande destaque dos menestréis foi o ator Al Johnson, judeu russo que fez o primeiro filme sonorizado, em 1928 - *The jazz singer*. Os menestréis foram os grandes divulgadores da música popular da época e abriram caminho para os mais refinados vaudevilles e para o espírito barulhento do burlesco.

VAUDEVILLE

As origens do termo “vaudeville” não são claras: algumas fontes pretendem que se trata de uma degeneração da expressão francesa “voix de ville” para a canção cortesã parisiense, enquanto outras fontes falam sobre “vau de vire”, que designa a canção popular e satírica que teve origem em Vire, na Normandia. O gênero absorveu elementos mais populares e, em 1890, moldava-se no *music hall* inglês. Uma apresentação de vaudeville incluía os mais variados gêneros de artistas: instrumentistas, leitores de mente, ilusionistas, coro de dançarinas, homens fortes, contorcionistas, equilibristas, cuspidores de fogo e patinadores de gelo, bem como efeitos especiais, esquetes teatrais e de humor. O público do vaudeville não era um observador passivo: seus aplausos, vaias ou silêncios podiam levantar ou arruinar a reputação de uma atuação. É justo dizer que o legado do vaudeville vive no humor norte-americano, no tapete vermelho dos teatros, em expressões teatrais ainda usadas ou em números de dança com bengala e cartola.

BURLESCO

O burlesco começou parodiando peças de Shakespeare, operetas ou óperas sérias populares em Londres nos séculos XVIII e XIX; o formato inglês foi para os EUA e, após 1860, quando o conteúdo musical passou a declinar, o termo foi sendo cada vez mais usado para designar espetáculos de variedades. O burlesco foi uma rica fonte de música e de comédia que cativou o público norte-americano de 1840 até 1960. Embora sob o manto da pseudo-intelectualidade, sua primeira atração era sexo, mas seu

principal legado foi estabelecer padrões de representação que mudaram o papel da mulher no palco e na tela. Um musical burlesco completo era como a *extravaganza*, mas tinha suas próprias características e sempre o apelo sexual. Essas produções sacudiram a moral da época, colocando mulheres em papéis masculinos, vestidas com calças apertadas. Cada vez que ouvimos um comediante fazer piadas com duplo sentido, sátiras de políticos e artistas de cinema, estamos vendo um burlesco em ação. Seu formato era em três atos, similar ao formato do show de menestréis: no primeiro ato, conjuntos com canções e gags; no segundo, cantores e esquetes cômicos e no terceiro, um musical burlesco completo.

Em 1850, musicais originais já eram comuns na Broadway, porém nenhum era chamado de “musical”. As peças com passagens musicais podiam ser chamadas por vários nomes: burlesco, *extravaganza*, opereta, ópera cômica ou pantomima. Tais classificações eram vagas e apenas garantiam a venda de ingressos, pois era raro uma produção ir à cena mais que uma dúzia de vezes. Foi então que Laura Keane se tornou uma das primeiras estrelas dos palcos norte-americanos e a primeira mulher a ter sucesso como empresária de sua própria trupe, protagonizando o musical burlesco *Seven sisters*. Com cenários espetaculares, tema fantasioso, cenas em que o palco inteiro era mostrado e um clássico *dixie* de menestrel para o final, *Seven sisters* fez 253 apresentações e foi o show mais visto da década. Laura montou dezenas de comédias e musicais, e hoje é bastante lembrada porque o presidente Abraham Lincoln foi assassinado enquanto assistia a uma apresentação da comédia *Our american cousin*, em 1865.

FUTURO

Em 1866, após a Guerra Civil, dois eventos viriam redefinir o futuro do musical de palco: a produção dupla *The black domino/Between you, me and the post*, que se tornou a primeira produção na Broadway a se chamar “comédia musical”, e aquele que alguns consideram como o primeiro musical, *The black crook*. Esta produção nasceu quase que por acidente. William Wheatley, dono do Teatro Niblo's (3200

lugares), aceitou incluir no seu melodrama números de conjunto de uma trupe de balé parisiense, depois que a Academia de Música onde dançariam pegou fogo. A história, baseada no poema *Fausto*, de Goethe, e na ópera *Der freischütz*, de Carl Maria von Weber, estreou com cinco horas e meia de duração e foi um tremendo sucesso. *The black crook* abriu caminho para os musicais norte-americanos, incluindo *extravaganças*, pantomimas e as farsas musicais de Harrigan e Hart, e ainda fixou o *ethos* artístico e comercial de algo que passou a se chamar *show business*. Em 1898, *Clorindy, the origin of the cakewalk*, a primeira produção só com negros, ocupou um teatro da Broadway, graças a uma manobra corajosa do compositor Will Marion Cook - ele disse ao gerente que o dono do teatro o havia mandado, a trupe se apresentou ali, na hora, e o produtor comprou o show. *Clorindy* ainda era no estilo menestrel, mas com partitura do inovativo *ragtime*, um novo estilo de música popular com ritmo sincopado que deu lugar ao Jazz após a I Guerra Mundial.

No final do século XIX, os musicais burlescos e as improvisações das *extravaganças* vão perdendo prestígio e dando lugar às comédias musicais. O padrão na Broadway de 1890 era a comédia farsesca de trama frouxa, recheada com piadas que levavam às músicas, e, não raro, vários compositores contribuíam para a criação das partituras. *A trip to Chinatown*, que tem história parecida com *Hello Dolly*, excursionou durante anos, e sua marca na Broadway só foi batida em 1920. Oscar Hammerstein e Jerome Kern colocaram a canção *After the ball*, de *A trip to Chinatown*, em *Show boat* para simbolizar os anos 90. Na Broadway apresentava-se igualmente uma variação da fórmula *vaudeville*, a revista - de pouca importância histórica até que, em 1907, Florenz Ziegfeld introduziu suas *Follies*, uma espécie de revista mais sofisticada que o *vaudeville*.

SÉCULO XX

A América estava em glória cultural e havia na Broadway 33 teatros. Em 1904, Nova York inaugura o metrô e faz crescer a demanda por ingressos nos teatros. Na Broadway prevalecia agora um novo senso de valor artístico e

comercial, mas Londres era o centro financeiro, e de lá vem a comédia musical eduardiana *Florodora* (1900), a primeira sensação teatral do novo século. Em 1903, Frank L. Baum escreveu o roteiro e as letras das músicas para a versão musical do seu clássico infantil *The wizard of Oz* (1903). A história de Dorothy e de sua vaca Imogene (Toto era pequeno demais para ser visto do balcão) tornou-se uma produção espetacular, com ciclone e cenários abundantes. Nessa época, graças à expansão da estrada-de-ferro, havia mais de 400 companhias excursionando pelo país e mais de mil teatros equipados para receber as produções. Os musicais de então deveriam atrair as crescentes classes média e trabalhadora e, por isso, não passavam de celebrações divertidas da decência norte-americana. George Cohan, um americano descendente de irlandeses, escreveu, compôs, produziu, dirigiu e estrelou memoráveis sucessos patrióticos que celebravam o triunfo do *american way of life*. Baseado em hinos cristãos, Cohan estabeleceu a forma AABA para as canções da Broadway, tornando-as mais previsíveis e mais fáceis de serem lembradas e cantadas. Nessa época, alguns elementos já estão no lugar - a vocação americana de Cohan, a versatilidade estilística do compositor irlandês Victor Herbert, que apresentava musicais considerados mais sofisticados que Cohan, embora igualmente populares; o chamado de Franz Lehár para o romance na opereta *A viúva alegre*, o senso de estilo das *Ziegfeld's Follies* e a alegria do *ragtime* dos musicais de negros. Quando então aparece um compositor que trouxe o melhor de tudo isso e colocou o musical num novo nível criativo - Jerome Kern.

1910

Graças ao hábito britânico de só se chegar ao teatro para a segunda parte do espetáculo, Jerome Kern foi convidado para escrever cinco números musicais para a primeira cortina da comédia britânica *The girl from Utah*, em turnê pelos EUA. Uma delas, a balada *They didn't believe me*, marcou a mudança na canção popular. A melodia desafia o tempo, captura a cadência da linguagem do dia-a-dia e rejeita a poesia florida das músicas do período. Kern fez mais tarde, com o libretista e letrista Wodehouse, os musicais do Teatro

Princess, os primeiros que integravam música e história e colocavam personagens e situações reais no palco. Alguns exemplos desses musicais são: *Oh boy!* (1917), *Leave it to Jane* (1917), *Oh, lady! Lady!* (1918) e *Oh, my dear!* (1918) Nesse período surge Irving Berlin com a canção *Alexander's ragtime band*, e a América reforma o som da sua canção popular com o ritmo do ragtime. A revista *Watch your step* (1914), de Irving Berlin, foi o veículo usado pelo casal Vernon e Irene Castle para trazer senso de humor, intimidade e som sincopado para a dança da Broadway. George White melhora o método de Ziegfeld, cria os *scandals* e introduz sucessos de George e Ira Gershwin como *Stairway to paradise* e *Somebody loves me*. A América estava tomada pelo desejo de festa. As vendas de ingressos cresceram. A Broadway entrou na prosperidade do pós-guerra, na nova década, com um número recorde de produções musicais.

1920

A década começa com 50 musicais estreando em uma única temporada. O ingresso custava \$3,50, naquele período de grande desenvolvimento artístico do teatro musical.

Três gigantes teatrais - o produtor Ziegfeld, Jerome Kern e Oscar Hammerstein II - juntaram-se para contar a história de uma trupe num barco de shows que descia o Mississipi e escreveram o inovativo *Show boat*, tocando em assuntos tabus, como problemas conjugais e racismo, embalados por canções inesquecíveis: *Make believe*, *Old man river* e *You are love*. Foi o mais duradouro sucesso da década.

A quebra da bolsa de Nova York encerrou os anos 20 e colocou o mundo na pior recessão econômica de todos os tempos, mas deixou uma gama de novos compositores que fariam a história da Broadway: Jerome Kern, Cole Porter, George Gerschwin, Vincent Youmans e Richard Rodgers. Seus principais sucessos:

Sally (1920), de Jerome Kern; *Shuffle along* (1921), de Noble Sissle e Eubie Blake, só com atores negros, revelou Josephine Baker); *Lady be good* (1924), de George e Ira Gershwin; *No, no Nanette* (1925), de Vincent Youmans e Irving Caesar, fez a mais duradoura temporada da década; *Sunny* (1925), de

Jerome Kern, Otto Harbach e Oscar Hammerstein II; *Dearest enemy* (1925), de Richard Rodgers e Lorenz Hart; *The new moon* (1928), de Sigmund Romberg e Oscar Hammerstein II; *Fifty million frenchmen* (1929), de Cole Porter, com destaque para as músicas *Let's do it* e *You do something to me*; *Funny face* (1927), de George e Ira Gershwin; *Show boat* (1927), de Jerome Kern e Oscar Hammerstein II;

1930

A grande depressão não chegou até a Broadway, onde as comédias leves alcançam seu ápice criativo. Os anos 30 trazem o rádio e o cinema, e o *vaudeville* fecha as portas. R. Rodgers, L. Hart e Cole Porter contribuem para os maiores sucessos da década com inesquecíveis melodias, e os irmãos Gershwin ganham o Prêmio Pulitzer na categoria drama com *Of thee i sing*. Como diretor e libretista, George Abott contribuiu para grandes sucessos, colocando no palco diálogos que deram o tom para a comédia musical de 1930 até 1960 e abriu caminho para os poderosos diretores, que se destacaram a partir da década de 50. Os mais lembrados musicais dos anos 30 são:

The cat and the fiddle (1931), de Jerome Kern e Otto Harbach; *Of thee i sing* (1931), de George e Ira Gershwin; *The great Waltz* (1934), com melodias de Johann Strauss II; *Porgy and Bess* (1935), de George e Ira Gershwin, na verdade uma ópera-jazz; *On your toes* (1936), de Richard Rodgers e Lorenz Hart, com coreografia de Georges Balanchine; *Pins and needles* (1937), de Harold Rome, que foi a revista mais popular da época; e *Anything goes* (1934), de Cole Porter;

1940

A década começa com as comédias usuais, porém Rodgers e Hart, com *Pal Joey*, e Kurt Weill e Ira Gershwin, com *Lady in the dark*, abrem caminho para os musicais mais realistas. Hammerstein e Rodgers convidam a coreógrafa de dança clássica Agnes de Mille para fazer o que seria o primeiro musical integrado: *Oklahoma*. Fazem uso da dança e da

música para desenvolver os personagens e contar uma história de complexidade psicológica e emocional.

O musical já não era o mesmo.

Depois de *Oklahoma*, compositores como Irving Berlin e Cole Porter estavam prontos para escrever musicais integrados. *Kiss me Kate* ganha o primeiro Tony de melhor musical. A Segunda Guerra mundial aquece a economia e grandes musicais aparecem inaugurando a “Golden Age” dos musicais, que vai de *Oklahoma* a *Hair*, nos anos 60. Mas por força dos altos custos, as produções começam a declinar e, no final dos anos 40, Rodgers & Hammerstein fazem *South Pacific*, contando histórias de intolerância em meio a tensões da Segunda Guerra mundial: era um mundo longe das comédias musicais de dez anos antes. Dos anos 40 ficaram:

Oklahoma! (1943), de Rodgers & Hammerstein, coreografia de Agnes de Mille; *On the town* (1944), de Leonard Bernstein, Betty Comden e Adolph Green, coreografia de Jerome Robbins; *Carousel* (1945), de Rodgers & Hammerstein; *Annie get your gun* (1946), de Irving Berlin; *Kiss me Kate* (1948), de Cole Porter; *Brigadoon* (1947), de Frederick Loewe e Alan Jay Lerner, coreografia de Agnes de Mille; *Lost in the stars* (1949), de Kurt Weill e Maxwell Anderson; *Miss Liberty* (1949), de Irving Berlin e Robert E. Sherwood; *Gentlemen prefer blondes* (1949), de Jule Styne e Leo Robin; e *South Pacific* (1949), de Rodgers & Hammerstein.

1950

Abre-se a era do musical show. A música da Broadway é a música popular do Ocidente. Grandes histórias, contadas com canções memoráveis e coreografias modernas, resultam em sucessos inesquecíveis como *The king and i*, *My fair lady*, *West Side story* e outros mais. Os novos diretores-coreógrafos não separam mais dança, música e interpretação, e tudo ganha grande fluência no palco. Esses musicais são moldados em três elementos chaves: compositores (Rodgers & Hammerstein, Loesser, Bernstein), diretores (George Abbot, Jerome Robbins, Bob Fosse) e estrelas femininas (Gwen Verdon, Mary Martin, Ethel Merman). Dos anos 50, vários foram eternizados em grandes filmes:

Guys and dolls (1950), de Frank Loesser e Abe Burrows; *The king and i* (1951), de Rodgers & Oscar Hammerstein II; *Kismet* (1953), de George Forrest e Robert Wright com adaptação de temas musicais do compositor russo Borodin; *My fair lady* (1956), de Frederick Loewe e Alan Jay Lerner; *The music man* (1957), de Meredith Willson; *West Side story* (1957), de Bernstein, Stephen Sondheim e Arthur Laurents, com a inesquecível coreografia de Jerome Robbins; e *The sound of music* (1959), de Rodgers & Hammerstein. Oscar Hammerstein II morreu pouco depois de concluir *The sound of music* e ficou conhecido como um grande contador de histórias, com muito jeito para narrar situações intrincadas. Trabalhou com Jerome Kern, Sigmund Romberg e foi um verdadeiro mestre para o jovem Stephen Sondheim. Além de transformar a inócua Broadway em um instrumento dramático.

1960

A década começa com a Broadway fazendo os sucessos das paradas musicais (*Hello Dolly*, *Fiddler on the roof*), mas o gosto musical mudou, em meio a uma época de convulsão política e cultural. O rock sacudiu o teatro-musical em suas raízes e a velha Broadway foi ficando para trás, num período um tanto confuso, sendo os seguintes os principais sucessos do período:

The fantasticks (1960), de Harvey Schmidt e Tom Jones; *No strings* (1962), de Richard Rodgers, um musical de câmara; *Hello Dolly* (1964), de Jerry Herman; *Oliver!* (1960), de Lionel Bart, único sucesso britânico; *Funny girl* (1964), de Jule Styne e Bob Merrill; *Fiddler on the roof* (1964), de Jerry Bock e Sheldon Harnick, coreografia de Jerome Robbins; *Man of la Mancha* (1965), de Mitch Leigh, Dale Wasserman e Joe Darion; *Cabaret* (1966), de John Kander, Fred Ebb e Joe Masteroff; *Coco* (1969), de André Previn e Alan Jay Lerner; *Promises, promises* (1968), de Burt Bacharach, Hal David e Neil Simon; e *Hair* (1968), de Galt MacDermot, Gerome Ragni e James Rado.

1970

Company, de Stephen Sondheim, introduziu com muito sucesso o musical de conceito: shows construídos em torno de uma idéia e não de uma história, cujo ápice foi o musical *Chorus line*. Enquanto isso, o musical rock desaparecia pelos fundos. A década assiste a muitas reestréias, porém termina entre o sério e o novo, *Sweeney Todd*, e o fortemente comercializado mega-musical inglês *Evita*, que afasta o rock e se aproxima da “disco music” para ganhar mais valor comercial. O custo das montagens chega a um milhão de dólares. Entre o musical de conceito, o musical rock e o mega-musical podem ser destacados:

Company (1970), de Stephen Sondheim; *Little night music* (1973), de Sondheim e Hugh Wheeler; *Chorus line* (1975), de Marvin Hamlisch e Edward Kleban; *Jesus Christ superstar* (1971), de Andrew Lloyd Webber e Tim Rice; *Godspell* (1971), de Stephen Schwartz; *Grease* (1972), de Jim Jacobs e Warren Casey; *Chicago* (1975), de John kinder e Frank Ebb; *Sweeney Todd* (1979), de Stephen Sondheim; e *Evita* (1979), de Andrew Lloyd Webber e Tim Rice.

1980

O cinema e suas estrelas estimularam algumas produções da década: *42nd street*, baseado no filme musical (1933) do coreógrafo e diretor de cinema Busby Berkeley; *Woman of the year*, com Lauren Bacall no papel-título; e *Nine*, versão musical do filme *Oito e meio*, de Fellini, com Raul Julia no papel principal. Mas foram os mega-musicais ingleses, de pouco peso intelectual, de profusos efeitos especiais e de marketing pesado que deram o tom dos anos 80 e fizeram o musical americano se retrair. *Cats* tem ênfase na dança aeróbica e se tornou o musical que ficou mais tempo em cartaz na história da Broadway. *The phantom of the opera* soa como uma ópera, já que é inteiramente cantado e a voz pop dos intérpretes é trocada pela voz lírica. *Les miserables*, a versão francesa do mega-musical baseado no romance épico de Victor Hugo, também suprime os diálogos e se aproxima da grande ópera. Eis os destaques da década:

42nd street (1980), de Harry Warren e Al Dubin; *Woman of the year* (1981), de John Kander e Fred Ebb; *Nine* (1983), de Maury Yeston; *Little shop of horrors* (1982), de Alan Menken e Howard Ashman; *My one and only* (1983), coletânea de canções clássicas de George e Ira Gershwin; *Cats* (1982), de Andrew Lloyd Webber e Trevor Nunn; *1987*, musical francês de Claude-Michel Schoenberg & Alain Boubil; *Into the woods* (1987), de Stephen Sondheim e James Lapine; e *The phantom of the opera* (1988), musical inglês, de Andrew Lloyd Webber.

1990

Os mega-musicais já não estavam atraindo público e os custos eram tão altos que mesmo os musicais de longa duração, como *Miss Saigon* e *Rent*, não se mostravam lucrativos. Montar novos musicais demandava milhões de dólares de patrocínio empresarial. Surge então o musical de empresa, produzido por empresas de entretenimento, como a Disney. Esses shows começam com uma idéia de um compositor ou escritor, porém o desenvolvimento do projeto é de responsabilidade da empresa, e podem ser fielmente reproduzidos em todo o mundo. Na década 90, aparecem versões para o palco de antigos filmes, e antigos mega-musicais permanecem em cartaz. Destaques da década:

Miss Saigon (1991), de Claude-Michel Schoenberg & Alain Boubil, mesma história de *Madame Butterfly*, só que ambientada na guerra do Vietnã; *The kiss of the spiderwoman* (1993), de Frank/Ebb, ganhou o Tony de melhor musical; *Beauty and the beast* (1994), da Walt Disney Productions; *Dr. Jekyll & Hyde* (1994), de Frank Wildhorn; *Rent* (1996), de Jonathan Larson, produção independente; *Bring da'noise* (1996), de Savion Glover, musical de negros, só coreográfico; *The Lion King* (1997), da Walt Disney Productions; *Titanic* (1997), de Maury Yeston e Peter Stone; e *Sunset Boulevard* (1994), de Andrew Lloyd Webber, com Glen Close.

SÉCULO XXI

Com *The full monty*, *the producers* e uma reestréia sensacional de *42nd Street*, o começo do século viu ressurgir a comédia musical norte-americana, ainda que a maioria desses novos espetáculos não passe de filmes antigos, com versões muito bem sucedidas para o palco. São destaques do novo século:

The full monty (2000), de David Yazbek e Terence McNally, baseado em filme de 1997; *The producers* (2001), baseado em filme de Mel Brooks de 1967, com Nathan Lane; *Mamma mia* (2001), musical inglês, com músicas do grupo ABBA; *Hairspray* (2002), baseado em filme de John Walters de 1988; e *Assassins* (2004), de Stephen Sondheim;

Sonia Dumont é atriz, cantora e professora de voz.

Abaixo, a bibliografia que utilizou para redigir a presente matéria:

Ganzl, Kurt. *The Encyclopedia of Musical Theatre* (3 Volumes). New York: Schirmer Books, 2001. | Norton, Richard C. *A Chronology of American Musical Theater* (3 Volumes). New York: Oxford, 2002. | Susan L. Porter's *With An Air Debonair: Musical Theatre in America 1785-1815*. Washington DC: Smithsonian Institution Press, 1991. | Gerald Bordman, *American Operetta: From H.M.S. Pinafore to Sweeney Todd* (New York: Oxford University Press, 1981).



Ator de teatro: um ser em extinção?

LIONEL FISCHER

Como se sabe, os cursos de interpretação teatral proliferam pela cidade. Tanto os oficiais, ministrados em universidades ou escolas profissionalizantes, como os que existem em entidades particulares – clubes, academias de balé, sobrados, alpendres, supostas ou verdadeiras casas de cultura etc. E se proliferam, é de se supor que sejam freqüentados, o que tornaria legítima a suposição de que muita gente deseja se tornar um profissional do palco. Entretanto, a maioria dos jovens que se inscrevem em cursos de teatro (bons ou conuzidos por picaretas) não têm o palco como objetivo, e sim disputar uma vaga na telinha da Globo.

Tal preferência, segundo se apregoa, tem a motivá-la a crença de que não é possível sobreviver de teatro. Assim, nada mais natural do que cada um tentar ganhar o honesto pão de cada um de seus dias em uma empresa sólida, se possível através de um contrato - não sendo isto viável, cachês também são bem-vindos, desde que razoáveis e, de preferência, não muito espaçados. Portanto, uma vez resolvido o quesito sobrevivência, aí sim esses jovens poderiam eventualmente se envolver em um projeto teatral, já que nenhuma ansiedade relativa à bilheteria os acozaria. Seriam, digamos, diletantes do palco, quando sua agenda televisiva assim o permitir - mas são poucos, realmente muito poucos os que, uma vez tendo adquirido alguma notoriedade na televisão, se dispõem a fazer teatro. Mas, prossigamos.

Razão

Se tal premissa for mesmo verdadeira - o teatro já não oferece aos atores condições mínimas de sobreviver através de seu ofício - torna-se imperioso perguntar: qual a razão de ainda existir uma atividade que, contrariamente a todas as outras, não possibilita a quem a exerce usufruir seus frutos? Sim, porque ainda devem existir atores que sonham exclusivamente com o palco; que almejam interpretar os grandes papéis da dramaturgia universal, tanto do passado como do presente; que julgam que têm algo de importante a comparar e que não estão dispostos a tentar fazer uma carreira na TV. Pois bem: como devem agir esses atores? Renunciar à sua vocação e disputar freneticamente um lugar ao sol - ou à sombra, depende do ponto de vista - na referida emissora televisiva ou em qualquer outra? Ou, quem sabe por julgarem essa empreitada inacessível, tentar passar em um concurso público qualquer e, nas horas vagas, quando der e se der, fazer uma peça de ocasião? Curiosa e trágica equação, não resta a menor dúvida. E ainda mais curiosa e trágica porque só se aplica à função do ator de teatro. Se não, vejamos.

Linguagens

Um jovem médico, em início de carreira, por exemplo, não reúne condições para alugar ou comprar um espaço para nele estabelecer sua clínica. Então, sua alternativa será a de dar plantão em vários hospitais, ambulatórios etc. até juntar um capital que lhe permita, ainda que em sociedade com outros colegas, materializar seu sonho. Mas em todos os lugares em que exercer sua profissão, este jovem médico agirá da mesma forma, utilizará os mesmos procedimentos, lançará mão dos conhecimentos adquiridos sem nenhuma necessidade de adaptá-los aos múltiplos espaços e diferenciados pacientes. No entanto, com o ator isso é completamente inviável, posto que cada veículo possui linguagens e formas de produção completamente diferentes. No teatro, o ator ensaia exaustivamente seu papel, experimenta caminhos, estabelece cumplicidades, tem a possibilidade de encarar eventuais erros como promessas de um acerto futuro. Enfim, participa de um processo criativo que pressupõe um mínimo de calma e o máximo de confiança na equipe que integra. Mas quando participa de um folhetim televisivo nada disso é possível, posto que a televisão não comporta nenhuma hesitação, o que é perfeitamente compreensível - afinal, como perder tempo com sutilezas ou requintes se, em média, 30 cenas precisam ser gravadas por dia? Inserido, portanto, em um contexto que prioriza a velocidade em detrimento de tudo que possa retardá-la, ao ator só resta colocar em prática aquilo que mais se escuta dos diretores de novela: "joga fora o texto, joga fora o texto...".

Massacre

É claro que, dependendo do papel e da experiência do intérprete, ele talvez consiga, ao menos eventualmente, “jogar fora o texto” com algum charme ou credibilidade. Mas isso só acontece muito raramente, pois quase sempre o volume de trabalho, ao menos para os protagonistas, é tão massacrante que, mais do que viver realmente as cenas, ele no fundo vai se “livrando” de cada uma delas - é muito comum se ouvir em um estúdio global a frase: “Bem, essa já foi. Qual é a próxima?”. E aí todos saem consultando seus roteiros a fim de reativar a memória, pois logo se apresenta uma outra cena que precisa ser gravada o mais rápido possível, e uma outra, e mais outra...E quando o expediente termina, os intérpretes vão embora exaustos e aliviados, sobretudo quando todo o plano de gravação daquele dia foi concluído - em caso contrário, as cenas pendentes terão que ser gravadas em uma outra ocasião, somando-se àquelas já programadas, quando então a jornada poderá assumir contornos de pesadelo. Isto posto, me parece indiscutível que um ator de teatro só pode obter êxito na TV se conseguir se adaptar às exigências do veículo, o que significa uma completa negação de todas as premissas que podem levar a um bom desempenho no palco. Mas e este, então? Fica entregue a quem? Aos excluídos do sistema que ainda não conseguiram botar seu rosto na telinha mágica? Aos figurões televisivos que, eventualmente, sentem uma certa nostalgia dos palcos? Aos que teimam em resistir? Mas resistir como, se a já mencionada crença, que praticamente se afigura como um dogma - ator de teatro não consegue sobreviver do teatro - parece não deixar margem a qualquer alternativa?

Saída

É bem provável que os deuses do teatro não me tenham abençoado a ponto de fazer de mim alguém capaz de vislumbrar uma saída inquestionável para tão grave questão. Mas certamente serão benevolentes com esta breve e modesta tentativa de abordá-la. Vamos a ela. No nº 170 dos Cadernos de Teatro, escrevi um artigo (*Alternativas de produção para a cena carioca*) em que procurei demonstrar que se pode fazer um ótimo espetáculo sem que para tanto sejam indispensáveis produções faustosas. E, dentre os argumentos de que me vali, defendi a imperiosa necessidade de se ter um texto capaz de tocar o espectador, levando-o a perceber que algumas de suas questões essenciais estão sendo ali materializadas através do jogo teatral. Ou seja: se há um encontro entre quem faz e quem assiste, então o teatro passa a fazer sentido - para ambas as partes. Mas se os que estão em cena nada têm a oferecer de significativo, tudo então acaba se resumindo ao mero lazer, ao entretenimento inseqüente, uma espécie de couvert de inevitáveis pizzas que virão a seguir. Em resumo: a profissão de ator teatral poderá acabar sim, um dia. Mas isso só acontecerá se os intérpretes renunciarem definitivamente à grandeza da missão que lhes cabe em uma sociedade, que é a de refletir sobre ela no plano da fantasia, sem intermediários e no tempo presente. E se um dia ficar claro que o ator já não é mais - ou não quer ser - porta-voz de nada que interesse profundamente àquele que paga para assisti-lo, estaremos diante não apenas da extinção de um ofício, mas certamente do próprio teatro. Roguemos, pois, aos deuses, que não nos contemplem com tal calamidade.

As sombras e o mundo contemporâneo

MARIANA
SCHMITZ

Um breve histórico

Este artigo tem como objetivo apontar algumas questões referentes ao Teatro de Sombras e a sua manifestação nos dias atuais, isto é, a relação entre as suas características essenciais e um contexto que em muito difere daquele em que originalmente nasceu.

Há controvérsias sobre o local de origem da tradição do Teatro de Sombras, mas certamente foi no Oriente que este fenômeno encontrou o contexto adequado para o seu surgimento e desenvolvimento, tornando-se um evento incorporado às práticas artísticas das sociedades em que aparece e desenvolvendo-se também enquanto tradição cultural.

Na China, uma das mais prováveis origens do Teatro de Sombras, encontramos uma relação íntima do fenômeno das sombras com a Ópera Chinesa. Pode-se perceber também a nítida relação das sombras com o universo mítico ancestral do povo chinês. Ainda na China encontramos exímios manipuladores, dotados de um invejável apuro técnico, capazes de manipular inúmeras silhuetas, totalmente articuladas, ao mesmo tempo.

A Turquia, com o seu original Karagoz, traz na essência da sua tradição de sombras uma intensa manifestação popular, onde aparecem as inovações no uso da palavra, a sátira política e social como temática e o improviso como fonte de criação. Ainda que o Karagoz possa ser configurado como uma forma popular de diversão, ligada às datas comemorativas e festejos da sociedade, ele representa também um desejo sincero de expressar artisticamente a existência do homem no mundo e suas angústias e paixões diante deste mundo.

Na Índia, outra provável origem do fenômeno, encontramos a manifestação do Teatro de Sombras intimamente ligado à vida religiosa do povo, sendo que muitos dos temas utilizados são de origem religiosa, ou são histórias antigas já incorporadas ao universo mítico do povo. Os manipuladores cantam e recitam além de manipular as silhuetas, sempre acompanhados por instrumentos musicais. Nesse contexto, o Teatro de Sombras tem como objetivo despertar no espectador o prazer estético, efeito alcançado também através da presença dos personagens cômicos e do espaço reservado pelo manipulador para o improviso, o que garante uma constante atualização da temática e da relação das sombras com o público.

Na Ilha de Java encontramos a tradição dos Dalang, manipuladores que confeccionam e são responsáveis tanto pelas silhuetas quanto pela integridade dos temas abordados na tradição das sombras. Os Dalang devem possuir um repertório vasto de "Lakan", enredos existentes para o Teatro de Sombras, e são vistos não somente como artistas, mas como intermediários entre os homens e os Deuses, sendo assim muito respeitados pela sua experiência e sabedoria. Mais que uma diversão, o Teatro de Sombras javanês é um encontro entre arte e filosofia cuja relação com a cultura local é intrínseca. Sempre representa o triunfo do bem contra o mal e traz também uma parte reservada para as improvisações e o humor.

Atualmente, o Teatro de Sombras oriental tem sido influenciado pelas mudanças técnicas vindas principalmente do Ocidente, como por exemplo a utilização de lâmpadas elétricas ao invés das lamparinas à óleo, a utilização de tocafitas ao invés da orquestra ao vivo, o foco móvel e múltiplo e a tela também móvel. Estas alterações promoveram outra ordem de mudanças como a formação do manipulador, que hoje não necessita mais de um treinamento tão exigente, uma vez que as silhuetas perderam boa parte das articulações e a maioria dos manipuladores não atua mais individualmente.

Técnica e expressividade

Tecnicamente, difere muito das outras formas de expressão artístico-cênica, utilizando elementos que tornam esta tradição um fenômeno com características únicas. A tríade técnica essencial do Teatro de Sombras é configurada pela existência de um foco luminoso, uma tela e uma silhueta, isto é, um objeto cuja sombra é projetada na tela. A partir desta simples combinação o artista constrói um outro mundo, um mundo repleto de magia. Segundo Lescot,

A imaterialidade da sombra lhe dá um caráter mágico. Seguindo o jogo imposto no recorte pela relação com a fonte luminosa, a vida de uma silhueta pode assumir dimensões muito expressivas (LESCOT, 1986: 265).

A expressividade da silhueta, bem como a expressividade da linguagem enquanto conjunto é estabelecida de maneira singular, tanto na relação foco/silhueta, quanto na relação manipulador/foco e manipulador/silhueta. O investimento em cada um dos elementos independentemente sugere um tipo diferente de expressividade, estando a critério do manipulador esta escolha. Seja qual for a opção do artista, a linguagem das sombras sempre estará ligada a uma visão do mundo e da existência que supera

um simples decalque da realidade. O lirismo e universo onírico estão sempre presentes, pois a sombra, enquanto elemento imaterial, conduz a uma visão poética da realidade, uma visão expressa através da metáfora que a própria sombra representa.

A representação está mais intimamente relacionada com a imaginação do que com a racionalidade, o que pode ser interpretado como explicação para a estranheza que esta linguagem causa no Ocidente, onde o mais confortável é interpretar a realidade logicamente. Segundo Montecchio, o problema na relação entre o Teatro de Sombras e o Ocidente foi a transposição ocorrida desta linguagem, do Oriente para o Ocidente, sem que existisse uma releitura da sua essência.

Visto como uma espécie de “vestido muito justo”, nunca foi objeto de uma total redefinição tanto no que se refere à forma quanto ao que se refere ao conteúdo. Persistiu como uma espécie de anomalia antropológica-teatral: arte da ilusão pré-cinematográfica, ou brinquedo para as crianças (MONTECHIO, 1992).

A partir disso é possível perceber que houve, nesta transposição, uma perda significativa de sentido. Enquanto que no Oriente a essência deste fenômeno já está determinada culturalmente e a sua forma está intrinsecamente ligada à maneira como os povos vêem e recriam o mundo, no Ocidente o Teatro de Sombras encontrou-se solitário e anulado no seu sentido mais profundo e poético.

Enquanto que no Oriente ele possuía valores filosóficos, religiosos e culturais muito claros, no Ocidente o Teatro de Sombras foi convertido num mero divertimento, um espetáculo visualmente interessante porém destituído de significado que ligasse sua essência à sua manifestação concreta. A sua expressão formal foi transportada, já que este conjunto de significados, que lhe conferiam importância dentro das culturas orientais nas quais se manifestava, não pôde acompanhar a transposição. Então, o Ocidente recebe o Teatro de Sombras como uma simples manifestação de imagens projetadas em uma tela.

Dessa maneira, o Teatro de Sombras passou a ser visto como um “primo pobre” da fotografia e do então recém-nascido cinema. A partir do rápido desenvolvimento que ambas as técnicas obtiveram, o Teatro de Sombras foi esquecido e relegado a simples diversão infantil.

Atualmente, a situação do Teatro de Sombras, enquanto manifestação artística na sociedade ocidental contemporânea, reflete muito desse processo de descoberta e esquecimento sofrido ao longo dos anos. Desconhecido do grande público e visto por boa parte da classe teatral como mero recurso visual, é utilizado como acessório-efeite em espetáculos de linguagem e estética distantes do lirismo intrínseco à linguagem das sombras.

Autonomia perdida

Entretanto, apesar do contexto mostrar-se desfavorável ao desenvolvimento dessa prática, alguns grupos isolados na Europa e nas Américas pesquisam este tipo de linguagem seriamente, procurando restituir-lhe a autonomia perdida.

Num mundo onde a informação é transmitida numa velocidade sem precedentes, onde as imagens são utilizadas mais como meio de venda e alienação do que como meio de alimentar o universo imaginário e filosófico do ser humano, onde poderá encaixar-se o Teatro de Sombras com toda a sua delicadeza formal, o seu lirismo sugestivo, a sua poesia essencial?

O lugar do Teatro de Sombras não é ao lado do cinema, competindo por um espectador ávido, faminto por uma corrida de imagens que lhe absorva totalmente. O Teatro de Sombras deve buscar a sua essência e deve acima de tudo admitir que mesmo acompanhando avanços técnicos e temáticos, ele está ligado a um outro tipo de relação entre ser humano e mundo, uma relação tão esquecida atualmente quanto ele próprio.

Segundo Roland Schohn, a relação entre espectador e tela no Teatro de Sombras e no cinema, são muito diferentes.

Diferentemente do cinema, que faz de tudo para provocar a adesão completa do espectador à ilusão, o espetáculo de sombras convida o público ao prazer frágil de jogar com a ilusão a partir dos signos de uma presença escondida. Este sutil fluxo e refluxo da ilusão, esta exacerbação de emoção de um mundo inacessível, no exato momento em que a miragem parece sobrepôr-se à realidade dá ao espetáculo de sombras a riqueza e a profundidade do fazer teatral. (SCHOHN, 1986)

Esta diferença, que distancia o espetáculo de sombras do cinema, mas aproxima-o do teatro, leva-nos a um outro tipo de reflexão. O que há no teatro que falta no cinema? Que relação é estabelecida entre público e ator no teatro que não pode ser estabelecida pela furiosa tela do cinema? A relação da presença física do ator. O evento simultâneo que envolve ator e espectador numa partilha conjunta de uma mesma experiência. E esta relação o Teatro de Sombras possui, intrinsecamente ligado à sua essência. Segundo Annie Gilles, apesar da estranheza causada por esta relação, o Teatro de Sombras tem nessa característica, algo a seu favor.

Enfim, apesar da separação que a tela estabelece entre o público e os profissionais do teatro, toda representação de Teatro de Sombras implica sua presença simultânea, uma comunicação *in presentia* entre ator e público, um trabalho teatral *hic et nunc*. (GILLES, 1986)

O Teatro de Sombras parece, atualmente, encontrar nos solitários e poucos artistas dedicados a ele uma nova chance de renascimento, uma possibilidade de renovação técnica, formal e filosófica. Existe agora a possibilidade de que a linguagem das sombras finalmente encontre uma razão para a sua manifestação no Ocidente, e de que, enfim, restitua o seu conteúdo artístico, lírico, onírico e mágico novamente.

MÚLTIPLA & ESCOLHA

*Um dos gêneros teatrais mais importantes do século XX, o Teatro do Absurdo é o tema de nossa presente Múltipla Escolha. E se você ainda não está muito familiarizado com ele, recomendamos com entusiasmo o livro *O Teatro do Absurdo*, de Martin Esslin (tradução de Barbara Heliodora, apresentação de Paulo Francis, Zahar Editores, Rio de Janeiro).*

1. “Um mundo que pode ser explicado pelo raciocínio, por mais falho que seja este, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luz o homem se sente um estranho. Seu exílio é irremediável, porque foi privado da lembrança de uma pátria perdida tanto quanto da esperança de uma terra de promessa futura. Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, em verdade constitui o sentimento do Absurdo”. Este pensamento foi formulado por um dos maiores escritores do século passado, também autor de peças notáveis. Seu nome consta da lista abaixo?

- a) Albert Camus
- b) Bertolt Brecht
- c) Ariano Suassuna
- d) Gabriel García Márquez
- e) Nenhuma das respostas anteriores

2. Existem muitas formas de se definir o Teatro do Absurdo, muitos modos de encarar o gênero. Algo relativo a ele se encontra relacionado abaixo?

- a) Tentativa de chocar o espectador, assustando-o
- b) Humor desenfreado e isento de lógica
- c) Sensação de que certezas inabaláveis desapareceram
- d) Textos fragmentados com estrutura cinematográfica
- e) Nenhuma das respostas anteriores

3. O irlandês Samuel Beckett é um dos expoentes do Teatro do Absurdo. Duas de suas peças mais famosas estão na lista que se segue. Você saberia apontá-las?

- a) *Fim de jogo*
- b) *O amante de madame Vidal*
- c) *Os fuzis da senhora Carrar*
- d) *O interrogatório*
- e) *Esperando Godot*

4. Em sua primeira peça, *A paródia*, Arthur Adamov fez uma tentativa de dialogar com a neurose, de tornar concretos certos estados psicológicos. Na segunda, *A invasão*, enveredou por um caminho completamente diverso, tentando retratar:

- a) personagens reais em situações reais
- b) a angústia física decorrente da solidão
- c) a insuportável ausência de Deus
- d) embates amorosos de um casal paranóico
- e) nenhuma das respostas anteriores

5. Decidido a aprender inglês, o romeno Eugène Ionesco comprou uma apostila: “Eu copiava frases inteiras com o objetivo de decorá-las. Mas, ao relê-las atentamente, o que aprendi não foi inglês, mas algumas verdades surpreendentes: que, por exemplo, há sete dias na semana, que o chão é embaixo e o teto no alto etc. Mais adiante, com o aparecimento de Mr. e Mrs. Smith, as lições se tornaram mais complexas - Mrs. Smith informa ao marido que eles têm vários filhos, que moram nas redondezas de Londres, que Mr. Smith trabalha num escritório, que o casal tem uma empregada chamada Mary..”. Uma vez concluído o manual, Ionesco escreveu sua primeira e talvez mais famosa peça:

- a) *Calígula*
- b) *Noites brancas*
- c) *A cantora careca*
- d) *Desejo sob os olmos*
- e) *A mandrágora*

6. Ladrão confesso, assíduo freqüentador de prisões e homossexual assumido, o francês Jean Genet teve em Jean-Paul Sartre um de seus maiores admiradores. Uma de suas obras mais famosas foi apresentada em São Paulo, em inesquecível versão assinada por Víctor Garcia. Qual seria?

- a) *Alto controle*
- b) *As criadas*
- c) *O balcão*
- d) *Os negros*
- e) *Os biombos*

7. Jean Tardieu é o autor cuja obra apresenta a maior gama de experimentações - ele chegou a escrever uma peça na qual não aparece nenhum personagem. Na realidade, quase todos os seus textos são mais esquetes do que propriamente peças em um ato. Mesmo assim, algumas delas continuam a ser encenadas com freqüência. Dos textos abaixo, qual marcou sua estréia na cena parisiense?

- a) *Quem está aí?*
- b) *A polídez inútil*
- c) *Oswaldo e Zenaide*
- d) *Havia multidões no solar*
- e) *Só eles o sabem*

8. Um dos mais poderosos autores do Teatro do Absurdo, o espanhol Fernando Arrabal deixou uma obra que tem, como uma de suas principais características, a presença de personagens que vêem a situação humana com olhos infantis. E sua crueldade advém do fato de que não compreenderam, ou sequer notaram, a existência de uma lei moral. Também como crianças, eles sofrem as crueldades do mundo como flagelos incompreensíveis. Pois bem: os três textos abaixo são de autoria de Arrabal?

- a) *Piquenique no front*
- b) *Cemitério de automóveis*
- c) *Fando e Lis*
- d) Só os dois primeiros
- e) Sim

9. Maior dramaturgo inglês do Teatro do Absurdo, Harold Pinter escreveu peças memoráveis, inclusive algumas concebidas para o rádio. Em uma delas, só dois personagens falam, enquanto o terceiro permanece mudo!? Qual seria?

- a) *O quarto*
- b) *O monta-carga*
- c) *Festa de aniversário*
- d) *O inoportuno*
- e) *Uma ligeira dor*

10. Em sua peça de estréia, o norte-americano Edward Albee elegeu como tema central a incapacidade de comunicação - o protagonista tenta desesperadamente estabelecer contato tanto com um cachorro quanto com outra pessoa, mas fracassa em ambas as tentativas. Este texto está abaixo relacionado?

- a) *A história do zoológico*
- b) *O sonho americano*
- c) *Um equilíbrio delicado*
- d) *A morte de Bessie Smith*
- e) Nenhuma das respostas anteriores

GABARITO Nº 170

Questão 1

- e) três itens estão corretos (a, b, c)

Questão 2

- e) todas as respostas estão corretas

Questão 3

- b) teatro épico

Questão 4

- a) as atuações do cômico Karl Valentin

Questão 5

- e) só três itens estão corretos (a, b, c)

Questão 6

- e) os itens a e b. estão corretos

Questão 7

- a) razão/emoção

Questão 8

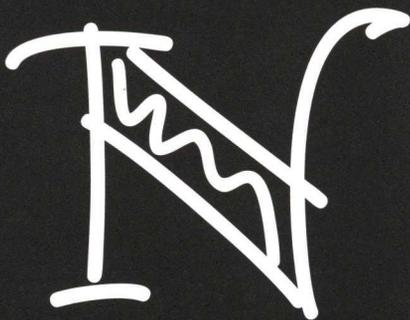
- e) todas as respostas estão corretas

Questão 9

- Ítens c. e d.

Questão 10

- Ítens a. e c.



NEMIROVICH-DANCHENKO, VLADIMIR (1858-1943)

De nacionalidade russa, escreveu novelas e comédias ligeiras. Dirigiu a Escola Dramática da Sociedade Filarmônica de Moscou até conhecer Stanislavski, com quem fundou, em 1897, o Teatro de Arte de Moscou, baseado no naturalismo. Stanislavski era o responsável pelas montagens e a formação dos atores, cabendo a Danchenko selecionar as obras que seriam encenadas e a organização do centro, muitas vezes atuando como co-diretor. Após a Revolução de 1917, tentou adaptar os métodos do Teatro de Arte de Moscou ao teatro musical e criou um estúdio musical, que a partir de 1926 se chamaria Teatro Nemirovich-Danchenko. Seu principal objetivo era formar atores que não apenas conseguissem dizer bem um texto, mas também cantar, dançar, tocar instrumentos, fazer acrobacias etc. Com a morte de Stanislavski, em 1938, Danchenko assumiu sozinho a direção do Teatro de Arte de Moscou.

NEHER, CASPAR (1897-1962)

Cenógrafo alemão, amigo de Brecht (estudaram juntos em Munique, de 1918 a 1922). Neher assinou algumas das cenografias mais expressivas de sua época, podendo ser destacadas as que fez para peças do maior dramaturgo alemão - *Na selva das cidades*, *Baal*, *Um homem é um homem*, *A ópera dos três vinténs* e *O senhor Puntila e seu criado Matti*. Também foram marcantes suas participações em *A vida de Eduardo II* (Marlowe), *Coriolano* e *Hamlet* (Shakespeare), e *Lulu* (Wedekind).

NUNN, TREVOR (1940)

Diretor inglês. Estudou em Cambridge e entrou para Royal Shakespeare Company em 1965, dirigindo neste mesmo ano uma montagem memorável de *Henrique V*, de Shakespeare, com Ian Holm no papel principal. Contribuiu grandemente para definir o estilo da companhia, traduzido em muitos espetáculos de primeira grandeza, como *Hedda Gabler* (Ibsen), *Romeu e Julieta* e *Macbeth* (Shakespeare), *O alquimista* (Jonson), e *Os miseráveis* (Victor Hugo).

O jardim das cerejeiras

ANTON TCHEKOV

Lopakhin

Sim, fui eu. Um minuto, esperem um pouco, estou com a cabeça tonta, nem posso falar direito. *(Ri)* Quando chegamos para o leilão, o Deriganov já estava lá. Leonid Andreievitch só tinha 15 mil rublos, o Deriganov foi logo oferecendo 30 mil, além das dívidas. Vendo isso, me atraquei com ele, ofereci 40; ele, 45; eu, 55. Ele ia subindo 5 mil de cada vez e eu subia 10 mil. E acabou. Dei 90 mil, além das dívidas, o martelo bateu pra mim! O jardim das cerejeiras é meu agora! Meu! *(Ri às gargalhadas)* Santo Deus! Vocês podem dizer que eu estou bêbado, maluco, que estou sonhando. *(Bate com os pés)* Mas não riam de mim! Se meu pai e meu avô saíssem da cova para ver tudo isso que aconteceu, para ver como seu lermolai, que levou tantas surras, que andava descalço na neve, como um miserável, analfabeto lermolai comprou a fazenda mais linda que há neste mundo! Comprei a fazenda onde meu pai e meu avô foram servos, não podiam entrar na cozinha! Vai ver que estou dormindo, sonhando, só pode ser mesmo um sonho! *(Ouve-se a orquestra afinando os instrumentos)* Toquem, maestros, eu quero ouvir! Venham todos ver como lermolai Lopakhin vai sentar o machado nas cerejeiras, venham ver as árvores caindo! Vamos construir casas aqui. E nossos netos e bisnetos hão de ver surgir uma vida nova! Música! Vamos!

Sugestão para estudo:

Esta cena, que ocorre no final do 3º ato, é a mais dramática desta obra-prima de Tchecov. Filho e neto de servos, e atualmente rico comerciante, Yermolai Lopakhin acaba adquirindo a fazenda de Liubov Andreievna, após tê-la advertido várias vezes de que vender a propriedade era a única saída para saldar suas dívidas. A grande dificuldade desta passagem, aqui um pouco reduzida, reside na dualidade de emoções do personagem. Se por um lado ele está orgulhoso de seu feito, por outro sabe o que ele representa para aquela família, a enorme dor de ter que se desfazer da fazenda, símbolo de uma aristocracia decadente que será irremediavelmente substituída pela burguesia ascendente. O ator, ao representar este monólogo, deve imaginar que está rodeado pelos membros da família, que acompanham atônitos os fatos que ele narra. (Para entender melhor o contexto, recomendamos a leitura da peça, à disposição no nº 163 dos *Cadernos de Teatro*)



A visita

DE LIONEL FISCHER

PERSONAGENS

Vicente
Ambrosina
Zémuna
Colorido
Homem
Mulher
Satã

CENÁRIO

cemitério / corredor subterrâneo /
quarto de Vicente

(Quando se inicia a ação, estamos num cemitério. Depois de um tempo, a campa de uma sepultura começa a se deslocar, realiza um movimento giratório e se imobiliza. De dentro do túmulo vemos surgir primeiro as mãos, depois a cabeça e por fim metade de Vicente. Ele tem cerca de 40 anos e veste-se com elegante sobriedade. Olha para os lados, consulta o relógio)

Vicente - Novamente atrasada...mas que coisa! Entra ano, sai ano e mamãe não consegue se corrigir. É incrível! Ela faz isso de propósito, só pode ser. Para valorizar um pouco mais sua visita, cercá-la de um certo suspense que ela julga não só charmoso quanto indispensável em qualquer encontro. Mesmo que esse encontro seja entre uma mãe e seu filho. Ainda que se dê entre uma viva e um morto! E o diabo é que isso funciona, sabiam? Por exemplo: se ela demora mais cinco minutos eu tenho certeza de que viro um substantivo. É, me transformo na própria ansiedade! *(Acende um cigarro)* Viram? Já estou fumando... e olha que eu abandonei esse vício terrível oito anos antes de morrer, às custas de uma força de vontade inimaginável! Mas mamãe, graças à tenacidade com que brinca com as minhas emoções, conseguiu o prodígio de me reconduzir a essa praga depois de morto! É inacreditável...*(Dá uma tragada imensa)* Eu sei que alguns dos senhores devem estar pensando: "Ora bolas, mas você fuma porque quer, fica ansioso porque quer. No dia em que sua mãe chegar aí e você lhe bater com a campa na cara, ela nunca mais se atrasará!?" Não é isso que os senhores estão pensando? É sim, não precisam ficar constrangidos. Eu, no lugar dos senhores, pensaria o mesmo. Só que se eu um dia fizer isso - como hipótese, apenas - a minha angústia depois será de tal ordem que eu sou capaz de morrer de novo! Isso mesmo, morrer pela segunda

vez! *(Tragada imensa)* Não...essa atitude, que poderia ser a solução lógica com qualquer outra pessoa, com mamãe eu tenho absoluta certeza de que não funcionaria. Por quê? Porque ela poderia simplesmente armar uma cena grotesca, como por exemplo... começar a gritar impropérios e socar minha sepultura. Ou então escrever com spray coisas ridículas a meu respeito aqui em cima...*(Mostra a campa)* Ou ainda poderia, num acesso de vingança e rejeição, me transferir para um cemiteriozinho desses de terceira. Ou quem sabe me doar para uma faculdade de medicina. Ou mandar me cremar! E aí, como é que eu fico? *(Tragada imensa)* Não...a solução, com mamãe, tem que ser cuidadosa, política, sempre renegociada. Se o problema dela fosse apenas o de ter pavio curto, tudo bem. Mas é que mamãe simplesmente não tem pavio!

Ambrosina *(off)* - Vi-iiii-ceeennn-teeee!

Vicente - Mamãe! *(Ele deixa o túmulo num salto)*

Ambrosina *(off)* - Onde é que você se meteu, criatura hedionda?

Vicente - Estou aqui, mamãe. No lugar de sempre.

Ambrosina *(off)* - A pilha da lanterna acabou, desnaturado. Minhas canelas já estão roxas de tanta topada.

Vicente - Venha devagar, mamãe. Não há pressa. Onde é que a senhora está?

Ambrosina *(off)* - No palácio de Buckingham, pérfido, tomando chá com sua majestade!

Vicente - O que eu posso fazer para ajudá-la, mamãe?

Ambrosina (off) - Você pode deixar de ser comodista e vir guiar sua velha mãe, que faz tudo por você, demônio!

Vicente - Eu não posso sair daqui, mamãe. É contra o regulamento!

Ambrosina (off) - Então pelo menos cante uma canção para que eu possa me guiar nas trevas, cão danado!

Vicente - Mas eu sou ridículo cantando, mamãe, a senhora sabe!

Ambrosina (off) - Você é ridículo de qualquer jeito, monstro! Canta!

Vicente (Após um momento de hesitação) - Eu...eu fui no tororó, beber água e não...

Ambrosina (off) - Mais alto! (Vicente canta "Eu fui no tororó". Lá pelo meio da letra, vemos surgir Ambrosina. Ela se veste de negro e tem os cabelos ajeitados na forma de um gigantesco coque. Usa uma bengala. Traz uma cadeirinha de armar e uma grande saca. Começa a se aproximar de Vicente sem que ele a veja. Quando isso acontece...)

Vicente - Mamãe!

Ambrosina - Infame.

Vicente - Que bom que a senhora veio.

Ambrosina - Mentiroso.

Vicente - Já estava ficando preocupado.

Ambrosina - Cínico.

Vicente - A minha ânsia em revê-la...

Ambrosina - Ser medonho.

Vicente - Cheguei até a...

Ambrosina - Zumbi patético.

Vicente - Tudo bem, mamãe. Eu lhe peço desculpas. (Se ajoelha diante dela) De joelhos eu imploro que aceite a condóida súplica de um filho que roga o seu perdão por uma falta imperdoável, que ele desconhece qual tenha sido, mas que sem dúvida ele cometeu!

Ambrosina - Desconhece qual tenha sido? Mas você já reparou bem na figura postada à sua frente, que atende pela alcunha de sua velha mãe? (Vicente se ergue) Não responda! Não é mais preciso...essa longa

pausa fala por si só. Não, você não reparou... porque se você tivesse se detido com um mínimo de interesse, por um fugaz segundo, no meu todo, imediatamente perceberia que minhas canelas sangram de forma aterradora!

Vicente (Olhando as canelas dela) - Mamãe! Mas o que é isso? (Vicente se reajoelha aos pés da mãe, estende as mãos para a ferida com a presteza de uma abnegada enfermeira da Cruz Vermelha. Mas Ambrosina o imobiliza com a ponta da bengala)

Ambrosina - E tem mais uma coisa, Vicentinho: se você gritar comigo de novo como fez há pouco, eu quebro todos os seus dentes.

Vicente - Não tornará a acontecer.

Ambrosina - Com essa bengala aqui, que foi do seu avô.

Vicente - Não se repetirá. Eu prometo.

Ambrosina - E depois...me suicido na sua frente.

Vicente - Mamãe!?

Ambrosina - Tomo cícuta.

Vicente - Que bobagem.

Ambrosina - E agonizo nos seus braços...

Vicente - Pára, mamãe! A senhora quer me deixar doente? Que coisa!? (Pega a cadeirinha) Senta aqui, mamãe, que eu já dou um jeito nesses arranhões.

Ambrosina - Nessas chagas...

Vicente - Nessas chagas, claro...(Ela se senta) Vem cá: a senhora tem iôdo, mertiolate, alguma coisa assim?

Ambrosina - Você imagina que constasse dos meus planos me esfolar dessa maneira, Vicente?

Vicente - Claro que não, mamãe. Mas de qualquer maneira é preciso limpar isso aí. Pode infeccionar!?

Ambrosina - Pouco importa...mesmo porque não se muda o destino. E o meu talvez seja o de perder ambas as pernas por devoção a um filho que só nutre a meu respeito a mais cruel indiferença... (Chora)

Vicente - Mas o que é que a senhora está dizendo, mamãe? A senhora sempre foi o

raio de sol que iluminava o meu dia, o raio de lua que iluminava a minha noite!? O começo, o miolo e o fim de todas as coisas. Toda a minha existência eu dediquei a zelar pela senhora e agradecer a Deus a suprema dádiva de ter sido expellido de seu ventre e não de um outro. Não me torture assim, mamãe, que eu tenho asma! (Vicente se abraça às ensangüentadas canelas de Ambrosina e ambos soluçam por um certo tempo. Depois se olham. Vicente tem o rosto melado de sangue)

Ambrosina - Que horas são, meu filho?

Vicente (Consultando o relógio) - Vinte para a meia-noite.

Ambrosina (Animadíssima) - Meu Deus, como o tempo passa! (Desvencilha-se de Vicente) Vem cá, meu filho, traz a cadeirinha pra perto da campa. (Ela pega a saca e vai para a campa)

Vicente - E as suas pernas, mamãe?

Ambrosina - Mais tarde, meu filho. O tempo urge!

Vicente - Mas a senhora não acha melhor...

Ambrosina - Não, não acho melhor. E quando sua mãe não acha melhor, é porque não é melhor... (E começa a tirar da saca e a colocar sobre a campa os seguintes apetrechos: escova de dente, pasta, creme de barbear, lâminas, desodorante, sabonete, talco Dr. Scholl, cotonetes etc...) Bem: você reconhece esses objetos, Vicente?

Vicente - Claro, mamãe. Como não haveria de...

Ambrosina - E qual a utilidade desses objetos, Vicente?

Vicente - São objetos de uso pessoal, mamãe.

Ambrosina - Seja mais preciso em sua resposta.

Vicente - Eles possibilitam uma perfeita higiene corporal.

Ambrosina - Que é a base de qualquer convivência...

Vicente - Que é a base de qualquer convivência.

Ambrosina - Você tem se limpado regularmente, Vicente?

Vicente - Mamãe! Assim a senhora me constringe.

Ambrosina - Não divague: sim ou não?

Vicente - Sim.

Ambrosina - Resposta ambígua. Abra a boca.

Vicente - O quê?

Ambrosina - Quero dar uma olhadinha nos seus dentes.

Vicente - Mas mamãe...

Ambrosina - Não discuta comigo! Abra já essa boca! (*Vicente obedece e ela começa a inspeção*) Verdes...cheios de limo...que tristeza, meu Deus. Agora sopra!

Vicente (*Ainda de boca aberta*) - Ahnn?

Ambrosina - Bafa! (*Vicente bafa, ela recua um pouco, mareada*) Hálito de múmia.. Levante os braços! (*Ele obedece*) Cecê pode... (*Olha as orelhas*) Puro cascão... (*Rodeia o filho*) Meu Jesus Cristo...meu Espírito Santo...(*Vicente, boca aberta, braços erguidos, começa a se inquietar. De repente, Ambrosina irrompe em doloroso pranto e caminha na direção da platéia*) Quando a gente não pode fazer tudo pessoalmente, não é mesmo? Mas por que será, minhas amigas, que os homens são assim, instintivamente porcos e desleixados? E todas nós ali, dia após dia, explicando, mostrando, fazendo, para depois... (*Ela pára, como se uma súbita lembrança lhe ocorresse. Vira-se então para o filho, imperiosa*) Mostre o pinto!

Vicente (*Voltando à postura normal*) - O quê?

Ambrosina - Isso mesmo que você ouviu. Ou você acha que sua velha mãe ia se esquecer do principal?

Vicente (*Recuando, horrorizado*) - Não, mamãe!

Ambrosina - Sim senhor! Pode colocar a sua tripinha pra fora.

Vicente - Eu não quero.

Ambrosina - E tem mais: se eu puxar a pelinha e encontrar de novo aqueles anéis

de sebo cor de neve ornamentando a proa do teu pinto, mamãe corta fora elezinho e dá pro gato. Entendeu?

Vicente (*Atirando-se aos pés da mãe*) - Mamãe, pelo amor de Deus! Acredite em mim! Acredite no seu Vicentinho! Eu lhe juro que o meu pitoco está um brinco!?! Nesse último ano eu o lavei, escovei e lustrei no mínimo três vezes ao dia. Confie em mim! Não me submeta a essa humilhação, eu lhe imploro!

Ambrosina (*Que não prestou a menor atenção às súplicas de Vicente*) - Que horas são?

Vicente (*Às lágrimas*) - Dez para a meia-noite...

Ambrosina (*Animadíssima*) - Meu Deus, como o tempo passa! (*Corre para a saca*) Como não há tempo a perder, meu filho, as partes cultural, alimentícia e de lazer sua mãezinha vai mostrar de roldão! (*E fala à medida que tira os objetos da saca*) Um Espinosa e um Nietzsche para alimentar seu desespero inato; um tratado de Economia para você continuar desenvolvendo sua capacidade de abstração e fantasia; um joguinho eletrônico - sim senhor, não me faça essa cara, você precisa acompanhar o mundo, não pode se alienar; capas da revista Caras para você forrar a gaiola do seu periquito; biscoitos, pão, queijo, salaminho, azeitonas pretas, geléia de mocotó Embasa; uma praianinha para você se embebedar quando sentir angústia; e a sua indefectível coalhada. Que tal, gostou?

Vicente - Adorei, mamãe! Mas a senhora não precisava se preocupar tanto. Eu tenho aqui o indispensável.

Ambrosina - Pois sim...você, palerma do jeito que é, não abre a boca para reclamar de nada, acaba sendo tratado a pão e água, como nas galés!

Vicente - Que exagero, mamãe...

Ambrosina (*Continuando a retirar coisas da saca*) - Três pares de meia soquete; um tênis para você fazer seu cooperzinho - você precisa perder um pouco dessa barri-

ga horrorosa; camisetas que só você, os portugueses e os seminaristas usam; e finalmente...(*Ela pára com a mão dentro da saca*) Adivinha!

Vicente - Uma surpresa?

Ambrosina - Uma surpresa!

Vicente - De comer?

Ambrosina - Não.

Vicente - De beber?

Ambrosina - Também não.

Vicente - De...ah, mamãe, não sei. Pode ser tanta coisa!?

Ambrosina - Mas que merda, Vicente. Como a tua imaginação é parca! De vestir, pateta, de vestir! (*Ela tira da saca uma longa e colorida bata indiana*)

Vicente - Uma saia, mamãe?

Ambrosina - Uma bata, seu ignorante. Indiana. Igualzinha à que Gandhi usava.

Vicente - Gandhi só se vestia de branco, mamãe. Todo mundo sabe.

Ambrosina - Bobagem, meu filho. Então você acha que um homem com toda aquela fantasia ia se vestir só de branco, o tempo todo? Ah Vicente, você até parece que não é filho de sua mãe. Acredita em tudo que lhe dizem...

Vicente - Não se esqueça, mamãe, de que eu sou um profundo conhecedor da Índia. Morei lá, inclusive, como a senhora está cansada de saber.

Ambrosina - Morou lá...Você passou no máximo umas duas semanas naquelas bandas com aquele teu amigo sinistro, deu uma voltinha de elefante e voltou pra casa.

Vicente (*Aprumando-se, com voz empostada*) - "Abra matra surudedra putra!"

Ambrosina - O que foi que você disse, Vicente? O que foi que você teve a coragem de dizer?

Vicente - Mamãe, eu disse apenas: "Quando um elefante abandona a caravana, o caravaneiro volta a pé". Palavras de Gandhi...

Ambrosina - Essa eu vou anotar no meu diário, Vicente. E por causa disso talvez eu nunca mais apareça por aqui! Entendeu?

Vicente - Mas mamãe, o que foi que fiz de mal?

Ambrosina - Você não fez nada, Vicente. Você nunca faz nada.

Vicente - Mamãe, eu quis apenas...

Ambrosina - Vista essa bata, Vicente! Já, neste segundo! E talvez ainda haja tempo de você me resgatar como relação...

Vicente - Mamãe...

Ambrosina - Silêncio sepulcral! Obedeça! Ou eu me evaporo...*(Apalermado e submisso, Vicente pega a bata)*

Vicente - A senhora quer que eu me dispa?
Ambrosina - Não é preciso. Coloque por cima. Por ora me é suficiente...*(Ele obedece)* Meu filho...que lindo! Ah, se não fosse a sua habitual cara de cretino e eu juraria que você é um novo profeta! Meu Deus, como você ficou espiritual!?

Vicente - Imagino...

Ambrosina - Bem que a minha intuição me dizia: "Ponha uma bata no seu filho que essa besta assumirá uma outra dimensão!" E não é que você assumiu, Vicentinho? Você alongou por fora e cresceu por dentro. Como dizia o velho Nelson - muito mais inteligente do que Gandhi, diga-se de passagem - "Teu olhar já vasa luz, como um santo de vitral!"

Vicente - Obrigado, mamãe...

Ambrosina *(Cantarolando)* - E agora...

Vicente - Tem mais alguma coisa aí na saca?

Ambrosina - Não, seu rufião empedernido. Sua mãe já se endividou até a raiz dos cabelos para te proporcionar todas essas alegrias!

Vicente - Mas então, o quê?

Ambrosina - O quê o quê, frango confuso?

Vicente - Mas a senhora não disse "E agora..."??

Ambrosina - Ah sim, claro. Agora nós vamos descer... *(E começa a jogar todos os presentes na saca)*

Vicente - Descer...

Ambrosina - Sim.

Vicente - Mas descer...para onde?

Ambrosina - Pra cima, Vicentinho! Ah, meu

Deus, esse menino é um verdadeiro karma! *(E continua guardando as coisas)*

Vicente - Eu não estou entendendo, mamãe!?

Ambrosina - Novidade espantosa!? *(E continua guardando. Vicente, após terrível esforço de raciocínio, julga compreender as intenções da mãe)*

Vicente *(Horrorizado)* - Não!

Ambrosina - Viu como essa bata já lhe fez bem? O seu raciocínio dedutivo já começa a aflorar...

Vicente - Eu não acredito, mamãe. Eu não posso crer que a senhora pretenda mesmo...

Ambrosina - Pois pretendo. E quando sua mãe pretende alguma coisa, Vicentinho...

Vicente - Mas não é permitido! O regulamento...

Ambrosina - Meu filho: os regulamentos só existem para serem burlados. E quando se trata de uma causa nobre, a possível falta passa a ser virtude. *(Nesse momento ela já deverá ter acabado de guardar tudo)* Vamos?

Vicente - Mamãe!?

Ambrosina - Bem, se você não vem, eu vou sozinha...*(E se dirige para a abertura do túmulo)*

Vicente - Mamãe...

Ambrosina *(Já com a metade do corpo dentro da cripta)* - Até já, meu fetinho triste... *(E some)*

Vicente - Mamãe!!! *(E desaparece atrás dela. BO. Entra uma música suspeita. Depois de um tempo, vemos Vicente e Ambrosina caminhando por um longo e sinuoso corredor. De vez em quando passam por uma zona mais ou menos iluminada. Portanto, o diálogo que se segue é feito na luz e na sombra, de forma que algumas vezes só percebemos os seus vultos catacumbicos)*

Ambrosina - Vicentinho...que lugar escuro. Será que não há perigo de assalto?

Vicente - Fala baixo, mamãe, por favor! Alguém pode ouvi-la!?

Ambrosina - E é bom mesmo que me ouçam. Assim, se formos atacadados, a nos-

sa chance de sermos socorridos aumenta consideravelmente.

Vicente - Mas quem nos assaltaria aqui, mamãe? Que absurdo!?

Ambrosina - Nunca se sabe, meu filho. Essas velas e becos, plenos de umidade e desprovidos de luz, só podem conduzir ou à fornicação ou ao crime.

(Subitamente, Ambrosina estaqueia e dá um grito. Vicente a olha, apavorado. Ao mesmo tempo se acende um foco mais adiante. Ambrosina, hirta, aponta na direção desse foco. Nele vemos um casal que se beija com ardor. Vicente fica um momento apalermado, mas depois abandona a mãe e penetra neste segundo foco. Tenta se explicar, mas a voz não lhe sai. Então recorre a gestos e aponta a mãe)

Homem - Quem é aquela senhora, Vicente?

Mulher *(Acenando)* - Alô! *(Nesse momento Ambrosina, já refeita, avança impávida na direção do trio. Some o foco de luz em que estava. Assim que ela entra no novo foco...)*

Ambrosina - Aquela senhora é a mãe dele. *(Aponta Vicente)*

Homem - Encantado.

Mulher - Encantada. *(E ambos voltam a se beijar, só que agora com um ardor ainda maior. Ambrosina, algo despeitada, pega Vicente pelo braço e o carrega dali. Passados alguns instantes, surgem num outro foco. Vemos ainda o casal que se beija)*

Ambrosina - Quem são essas criaturas suspeitas, Vicente, que ameaçam entrar num processo de cópula a qualquer momento?

Vicente - São um casal, mamãe.

Ambrosina - Isso eu também pude ver, beduíno. Refiro-me à identidade de ambos e ao grau de relacionamento que mantêm com você.

Vicente - São atores. E...são amigos.

Ambrosina - Atores... Só podiam ser. Sempre exagerados, sempre representando. Olha lá, Vicente. *(Aponta)* Agora você me diz: para se atingir o ápice é necessário todo esse contorcionismo seqüencial de piroetas? Ahnn? Essa multiplicidade de

ações simultâneas que só contribuem para caotizar a beleza e conduzir à dispersão? Palhaços... exibicionistas de catacumba... impotentes do gozo pleno...*(Ao filho)* Mas pára de olhar para esse rocambole incandescente, criatura lúbrica! Depois você não dorme e mancha as fronhas! Vamos indo... *(Pega Vicente pelo braço. Mas quando vão sair do foco...)*

Zémuna *(No escuro)* - Viceennntee! *(Vicente e Ambrosina se imobilizam)*

Ambrosina - Mas o que é isso?

Vicente - Uma voz...

Ambrosina - Será mesmo, Vicente? *(Acende-se um novo foco. Nele está Zémuna, belo e feiuro rapaz. Contemporâneo de Shakespeare, veste-se com roupas daquela época. Quando a luz se acende em Zémuna, apaga-se o foco dos amantes, que somem)*

Zémuna - Aonde quer que estejas eu te suplico...O meu corpo, exausto da busca do teu, ameaça sucumbir a qualquer momento! *(Chora, trágico)*

Ambrosina - Meu filho: esse "Vicente" por acaso é você? *(Vicente se aparvalha)*

Zémuna - Logo hoje, no dia do teu aniversário, quando para ti uma ceia digna dos deuses preparei, tu te comportas como um apóstolo que visse em mim o teu centurião!

Ambrosina - Meu filho: o comportamento dessa aparição não te parece algo suspeito?

Zémuna - Nem que seja pela última vez deixa que meus olhos, já turvados pelo véu da angústia, sobre os teus recaiam, para que nossas pupilas se dilatam como outrora e retenham as imagens pungentes deste desterro abominável ao qual tu agora me relegas!

Vicente *(Emocionado, sem conseguir conter-se)* - Zémuna!

Zémuna *(Vendo-o)* - Vicente! *(E corre trôpego na direção do amado. Em seguida, atira-se a seus pés, enlaçando suas pernas)* Aonde estavas, ser adorado? Pétula sublime do meu jardim de sonhos? *(Puxa Vicente para si e Vicente também se ajoe-*

lha) Por que me maltrataste com tua ausência inconcebível? Que pretendias ao confundir-te com as sombras que neste vale de lágrimas pululam? De saudade e rejeição matar-me? Ou pôr à prova a consistência e a constância dessa minha paixão insucumbível? Anda, fala! Ou faze de mim o que quiseres! *(Não conseguindo mais conter-se, Ambrosina desfere em Zémuna, sem que ele a veja, uma tremenda bengalada)* Aaaaahhh! Mas por que me golpeias com tamanho ímpeto? Pretendes, acaso, dilacerar minha coluna? Transformar-me num inválido? Ou talvez canalizar em fúria um gesto que no fundo encobre o teu amor? Se verdadeira for a última premissa então me surra, coração, que eu agüento a barra! *(Nova e ainda mais terrível bengalada)* Aaaaahhhh, paixão da minha vida! Embora te agradeça a exemplar clareza, devo confessar-te que o vigor da mesma a mim, neste momento, faz cismar...

Ambrosina - Cisma, fantasma pervertido. Que teu fim, na verdade, já está perto.

Pois a mãe de Vicente, em tua coluna, já deixou um rombo bem aberto. *(Só agora Zémuna se dá conta da presença de Ambrosina. Ouve-se "Tristão e Isolda")*

Zemuna - Quem és tu, criatura espúria e nebulosa?

Ambrosina - A mãe deste menino, que ao te ver ficou nervosa.

Zemuna - E esse descontrole, ao que imagino, será minha ruína.

Ambrosina - Problema teu. Questão de sina.

Zemuna - Adeus, então. O destino se cumpriu.

Ambrosina - Perfeitamente. Vá pra puta que o pariu!

(As luzes se apagam abruptamente. Depois de um tempo, escutam o choro pungente de Vicente. Quando as luzes se acendem, estamos em seu quarto subterrâneo. Nele há uma cama, uma estante, a gaiola com o periquito e uma cadeira de balanço, na qual Vicente se balança coberto por um edredon, cuja cor oscila entre o azul e o

lilás. Tudo neste quarto tem esse tom diáfano. Ambrosina está colocando na estante os presentes que trouxe)

Ambrosina - Foi melhor assim, meu filho. *(Vicente solta um pequeno uivo)* Vicentinho: esse ganido histérico significa que você discorda de minha opinião? *(Vicente gane de novo)* Então você acha que eu deveria ter feito o quê? *(Nova ganidinha)* Olha aqui, Vicente: eu só não te dou uma surra de cinto nesse segundo apenas porque você já está chorando e ela não teria a menor graça. Agora, presta atenção: mais uma afronta dessa natureza e eu te reduzo a cinzas, pederasta subterrâneo!

Vicente - Poupe seu tempo, mamãe: eu já sou um monte de cinzas!

Ambrosina - Você é um monte de pouca vergonha, isso sim! Tal qual uma mariposa obscena, você abandona o casulo da formação que eu lhe dei e se transforma na sua própria antítese!?

Vicente - Engano seu, mamãe. Eu sempre fui o que sou.

Ambrosina - O quê?

Vicente - Isso mesmo. Eu apenas não sabia.

Ambrosina - Mentira! Você diz isso na esperança de que os poucos cabelos que me restam se arrepiem e eu perca de vez a lucidez que sempre me caracterizou!

Vicente - Eu estou dizendo a verdade, mamãe. Zémuna apenas me mostrou aquilo que no fundo eu...

Ambrosina - Não torne a pronunciar este nome na minha presença, Vicente. Ou eu tenho uma convulsão!

Vicente - Mas por quê, se ele é - ou foi, já nem sei mais - tudo de bom que eu tenho ou tive aqui? Entre outras coisas eu devo a ele...

Ambrosina - Devia, Vicentinho. Pois esse fauno empedernido que te levou à perdição já se diluiu na memória dos tempos. Trata-se, a partir de agora, de sacudir a poeira da sordidez e construir um futuro de redenção!

Vicente - Na morte não há tempo, mamãe.

Ambrosina (*Pegando a bengala*) - Mas há a bengala do teu avô que vai te partir o crânio se você não calar a boca nesse instante! (*Assustado, Vicente se tapa com o edredon*) Era só o que me faltava: uma bicha intraterrena com pretensões filosóficas!? Meu Deus do céu, aonde é que nós estamos!?

(*Surge um sujeito alegre, vestido com roupas coloridas*)

Colorido - No inferno, cara senhora. (*Ambrosina se vira para Colorido e o mede de alto a baixo. Vicente põe a carinha de fora e leva um susto*)

Ambrosina - Vicente: quem é esse havaiano?

Vicente - Mamãe, por favor, tenha um pouco de...de...

Ambrosina - “De” o quê, criatura dúbia?

Colorido - De cuidado. É isso o que ele quer dizer.

Ambrosina - Cuidado, eu? E com o quê, pode-se saber?

Colorido - Comigo.

Ambrosina - Contigo?

Vicente - Mamãe...

Ambrosina (*A Colorido*) - Escuta aqui, meu filho: no dia em que Ambrosina Sarmiento tremer diante de uma arara é porque realmente atingimos o apocalipse!

Vicente - Mamãe!

Ambrosina - Isso mesmo. E tem mais uma coisa, minha vereda tropical: meu filho e eu temos vários assuntos a resolver que dispensam a sua carnavalesca figura. Portanto, trate de retirar-se. (*E ela retoma a arrumação da estante. Vicente, constrangido e algo apavorado, mediante gestos inexpressivos tenta justificar para Colorido o comportamento da mãe. Depois de um tempo...*)

Colorido - Minha senhora...

Ambrosina (*Virando-se*) - Uê... mas o senhor ainda está aí?

Colorido - Eu pediria que a senhora me acompanhasse.

Ambrosina - Acompanhá-lo? E por quê?

Colorido - Porque é preciso.

Ambrosina - É preciso por quê?

Colorido - Há alguém que deseja vê-la.

Ambrosina - Pois diga a esse “alguém” que nossos desejos não coincidem. Como acabo de lhe dizer, meu filho e eu temos sérias contas a ajustar.

Colorido - Nós também temos sérias contas a ajustar.

Ambrosina (*Gritando*) - “Nós” quem?

Colorido - Por favor, minha senhora, não é preciso tanta irritação comigo. Eu sou apenas um porta-voz!

Ambrosina - Não adianta se fazer de coitadinho porque você não me comove. E eu só estou irritada com a sua relutância em se evadir deste quarto. O senhor é um penelho!

Vicente - Mamãe!

Ambrosina - O senhor é um tiro no saco com espingarda de rolha!

Vicente (*Levantando*) - Mamãe, pelo amor de Deus!

Colorido - Vicente! Certas expressões, como você está cansado de saber, não são bem-vindas aqui!

Vicente - Desculpe. É que eu ainda não estou totalmente adaptado e...

Ambrosina - Mas que história é essa de “expressões bem-vindas”? Existe, por acaso, nesta galeria de metrô, alguma patrulha semântica?

Colorido (*A Vicente*) - É melhor você vencer sua mãe. Nós aguardamos no salão de recepção. (*A Ambrosina*) Para o bem do seu filho e, porque não dizer, para o seu próprio bem, não será conveniente faltar a esse encontro... (*E sai*)

Ambrosina (*Após um momento*) - Vicentinho... se o meu instinto materno não me falha, algo me diz que este não é um lugar apropriado para você. Se não, vejamos: de cara eu me deparo com uma cena circense, inserida num contexto aparentemente sexual, de irritante incompetência. Logo em seguida, tenho o desprazer de conhecer um fauno elizabetano que me força a alei-

já-lo a bengaladas. Dez minutos depois, e não mais que isso, invade seus aposentos um turista havaiano com pinta de traficante. Ou seja: se sua mãe não tomar agora uma atitude enérgica, fatos ainda mais cabulosos atropelarão tua vida numa progressão tão fulminante quanto a das catástrofes. Assim sendo, não me resta outra opção. (*Vira-se enérgica para a estante e começa a recolocar na saca todos os presentes. Vicente a olha, aparvalhado. Depois de um tempo...*)

Vicente - Mas o que é isso, mamãe? Vai carregar de volta todos os meus presentes?

Ambrosina - Isso mesmo.

Vicente - Mas por que? Eu gostei tanto deles!

Ambrosina - Justamente por isso. Eu não quero que fique nada aqui.

Vicente - Eu não estou entendendo, mamãe. A senhora dá com uma mão e depois tira com a outra!?

Ambrosina - Que frase profunda, Vicentinho.

Vicente - O meu tênis! Os meus livros! Por favor, mamãe, me deixe ao menos a geléia de mocotó embasa!? (*Indiferente aos apelos do filho, Ambrosina continua guardando tudo. Vicente fala com a platéia*) Que destino, o meu. Perco o tênis, o mocotó, o amor e mamãe, que ameaça partir e nunca mais voltar. Por quê? Que mal fiz eu para merecer castigo tão insuportável? Será que a solidão, a fome e os calos serão meus únicos companheiros doravante?

Ambrosina (*Já pronta*) - Que bonito, meu filho... mas que coisa mais linda... se eu não estivesse carregada como um estivador eu aplaudiria de pé e pediria bis, como na ópera...

Vicente - Aonde é que a senhora vai?

Ambrosina - Para casa.

Vicente - E eu, mamãe? Como é que fico?

Ambrosina - Você não fica. Você vai.

Vicente - Para onde, mamãe?

Ambrosina - Ah, Vicentinho...o teu QI às vezes me dá uma tristeza...

Vicente - Eu não estou compreendendo!?

Ambrosina - Faz mal não, filhinho...vem... (E começa a se afastar) Mesmo porque você raramente compreende alguma coisa... (E some na escuridão. Vicente, após um rápido e doloroso esforço de raciocínio, julga haver compreendido os planos de sua mãe)

Vicente - Não é possível! (E vai atrás dela. BO. Entra a música suspeita. Quando as luzes se acendem, estamos de novo no corredor da primeira trajetória subterrânea. Dois focos principais: no primeiro deles - já que o caminho agora será percorrido em sentido inverso - vemos Zémuna, que ainda agoniza; no segundo foco, o casal se beijando. A mesma atmosfera de luz e sombra)

Vicente - Mas isso é um absurdo, mamãe!

Ambrosina - Absurdo é eu ter que carregar sozinha esse monte de tralhas enquanto você fala pelos cotovelos!

Vicente - Eu ajudo.

Ambrosina - Agora é tarde. Ou as coisas são espontâneas ou não são. Sigamos! (Ambos entram numa zona de penumbra)

Vicente - Mas é contra o regulamento, mamãe!?

Ambrosina - Vicentinho: será que além de viado você se tornou definitivamente um burocrata?

Vicente - Eu não sou nem uma coisa nem outra, mamãe. Eu simplesmente descobri o amor em toda a sua plenitude!

Ambrosina - Vicentinho: mais uma frase profunda dessas e eu te mergulho no sal assim que chegarmos em casa. (Entram no foco de Zémuna. Vicente dá um grito) Você está vendo? A tua plenitude ainda estrebucha...

(Vicente uiva e se crispa nas costas da mãe. Eles passam por Zémuna e voltam à penumbra)

Vicente - Fique sabendo, mamãe, que uma parte importantíssima de mim fica sepultada nesta tumba!

Ambrosina - Faz mal não, meu filho. Com a outra você compõe uma canção que preste.

Vicente - A minha aptidão para a música é zero, a senhora está cansada de saber.

Ambrosina - Mamãe te ajuda. (Entram no foco dos amantes. Ambrosina dá uma pancadinha nas espáduas do homem. O casal interrompe sua função) Meu filho: desse jeito ela não goza nunca! (E entram novamente na penumbra. BO. Fica por um momento a música suspeita. Quando as luzes tornam a se acender, estamos de novo no cemitério. Sentado sobre a campa do túmulo de Vicente, um personagem algo estranho fuma placidamente um charuto. Depois de um tempo, começamos a ouvir as vozes um tanto abafadas de Vicente e Ambrosina)

Voz Vicente - Calma, mamãe. Está muito pesada, eu não consigo abrir!?

Voz Ambrosina - Sem boa vontade, Vicente, não se chupa nem um picolé!

Voz Vicente - Devem ter colocado um peso em cima.

Voz Ambrosina - Mas por que alguém faria isso, pamonha?

Voz Vicente - Sei lá, mamãe.

Voz Ambrosina - Então se esforça, Vicentinho. Mas que criatura lerda, meu Deus! (O estranho cavalheiro sorri, sai de cima da campa e ajuda a abri-la)

Voz Vicente - Parece que está cedendo, mamãe.

Voz Ambrosina - Parece não, Vicente: metade já foi!

(Vemos surgir primeiro as mãos, depois a cabeça e por fim metade de Vicente. Quando ele vê o estranho cavalheiro dá um grito pavoroso e recua para dentro do túmulo, deixando de fora apenas parte da cabeça e uma das mãos)

Voz Ambrosina - Ai, Vicente! Seu palerma! Quer me fazer o favor de tirar o calcanhar de dentro do meu olho? (Petrificado, Vicente não responde) Você está me ouvindo, condenado? (Vicente permanece mudo) Então, tudo bem: eu vou arrebentar o teu tendão de Aquiles! (Vicente solta um grito pavoroso. Ato contínuo aparece a cabeça de

Ambrosina) Pronto: de hoje em diante você puxa de uma perna.

Vicente (Emergindo às lágrimas) - Por que a senhora fez isso, mamãe?

Ambrosina - Porque você queria me cegar, múmia desalmada! E agora nem mais um pio, se não eu te trucidado.

(E começa a sair do túmulo. Vicente, ainda que lacerado pela dor, tenta segurar a mãe e avisá-la da presença do estranho cavalheiro. Ela, no entanto, ao sentir-se presa...)

Ambrosina - Mas o que é isso? Será que agora você pretende me estrangular?

Vicente - Não, mamãe, eu estou apenas tentando te mostrar!

Ambrosina - Mostrar o quê, verme matricida?

Vicente - Ele!!!

Ambrosina (Vê o estranho cavalheiro, que lhe sorri) - E o que é que tem demais, Vicente? Será que você soltou esse uivo pavoroso apenas porque essa criatura suspeita, que não faz outra coisa além de exibir sua dentadura nova, apareceu na tua frente? (O estranho cavalheiro, que poderia ofender-se, parece encantado com o caráter intempestivo de Ambrosina)

Vicente - Mamãe, ele é...

Satã - Permita que eu me apresente, Vicente.

Ambrosina - Antes de fazê-lo, não seria mais gentil de sua parte socorrer uma velha mãe exausta e entalada numa tumba?

Satã (Aproximando-se) - Certamente. Espero que me perdôe...

(Ele estende a mão, que Ambrosina utiliza como apoio para deixar o túmulo)

Ambrosina - Agora o senhor está perdoado.

Satã - Já que é assim, passemos às apresentações. Querida Ambrosina, eu sou...

Ambrosina (Virando-se para Vicente) - Vicente: será que aquele teu coice histérico, além do olho, me afetou também os tímpanos?

Vicente - Por que, mamãe?

Ambrosina - Porque eu creio ter ouvido sair, da boca murcha desse sujeitinho, a expressão "querida Ambrosina"...

Vicente - Saiu sim, mamãe. Eu também ouvi.

Ambrosina - E isso, na tua opinião, é signo do quê, Vicente?

Vicente - Como é, mamãe?

Ambrosina - Nada, Vicente... nada. Sabe, filhinho, às vezes a tua parvoíce é de tamanho magnitude que eu...

Satã - De fato, querida Ambrosina, Vicente é realmente muito parvo.

Ambrosina - Escuta aqui, meu senhor: pra início de conversa, a sua opinião não foi requisitada. E depois o meu nome, já precedido duas vezes de um adjetivo dessa natureza, pressupõe uma intimidade que eu absolutamente não lhe dei. Portanto, considere-se um sério candidato a uma boas bengaladas!

(E brande a bengala no ar. Ainda que fascinado, o cavalheiro recua dois passinhos)

Satã - Peço-lhe que me desculpe. Deixei-me levar pela ênfase, mas meu único intuito era o de agradá-la.

Ambrosina - O senhor não imagina que galanteios surrados, proferidos de madrugada num cemitério, possam ser levados a sério...

Satã - Mas o que é que eu posso fazer, bela senhora, se é aqui que eu vivo?

Ambrosina - O senhor é covreiro.

Vicente - Mamãe!

Satã - Eu diria que sou... uma espécie de anfitrião.

Ambrosina - Meu senhor: as frases iniciadas no condicional me exasperam profundamente, pois conduzem sempre à incerteza. Ou o senhor é anfitrião ou não é. Concorda?

Satã - Pois muito bem: em respeito ao seu amor pela objetividade, nada mais me resta a não ser confessar que sou Satã.

Ambrosina *(Após pequena pausa)* - Satã de quê?

Satã - Como assim?

Ambrosina - Eu gosto de saber o nome completo. É um hábito que trago do berço.

Satã - Perdão, talvez eu não tenha sido suficientemente claro...

Ambrosina - E não foi mesmo. O nome próprio não significa nada. O da família é que é essencial.

Vicente - Mamãe!

Ambrosina - Vicente, você quer parar de me interromper? Por acaso você está com ciúmes? Será que sua mãe não pode conversar com outro homem que você fica se coçando o tempo todo?

Vicente - Mas será possível que a senhora ainda não percebeu?

Ambrosina - Percebeu o quê, edipiano inveterado?

Vicente - E ele é Satã, mamãe! S-A-T-Ã!

Ambrosina - Mas isso eu já sei, cretino! Que inferno!

Vicente - Pois é isso, mamãe! Satã, inferno! *(Sonopalstia de trovão. Raios recortam a cena. Desaba um temporal bíblico. Ambrosina, indiferente às intempéries da natureza, olha fixamente para Satã, que por sua vez também a olha e um tanto orgulhoso, já que tem como certo que a borrasca desabou pelo fato de seu nome ter sido mencionado. Quanto a Vicente, que inicialmente procurara refúgio aconchegando-se a Ambrosina, começa aos poucos a se recompor. Vendo, porém, o olhar que trocam Ambrosina e Satã, fica ansioso e sente-se como que obrigado a dizer algo capaz de desanuviar o clima, em sua opinião carregado. Então, depois de rápida, porém intensa reflexão...)*

Vicente - Chove...

Ambrosina - Será, Vicente? Pois eu tive a nítida impressão que alguém mijava na cabeça da gente só de sacanagem... *(Para o cavalheiro)* Com que então...o senhor é o famigerado príncipe das trevas!

Satã - Príncipe, certamente. Mas famigerado...

Ambrosina - O que teve a petulância de querer se igualar a Deus.

Satã - Perdão, mas essa história foi sempre mal contada. Na realidade...

Ambrosina *(Enfurecida, bengala em punho, acua o cavalheiro)* - Capiroto! Bode preto!

Anhangá! Mofino! Tição! Rabudo! Pé-de-pato!

Satã - Querida Ambrosina...

Ambrosina - Anjo decaído que arrastou meu filho para as trevas abissais.

Satã - Não é verdade, eu lhe juro. A opção foi dele.

Ambrosina - Mais uma acusação contra meu filho e eu o desintegro a bastonadas! *(E dá violenta bengalada num túmulo)*

Vicente - Ele não está mentindo, mamãe! Eu escolhi a porta errada!

Ambrosina - Que porta, Vicente?

Vicente - Escuta, mamãe. A coisa se passa assim: tão logo baixamos à sepultura, recobramos a consciência. Então o fundo do caixão se abre e caímos numa sala hermética, com apenas duas portas.

Ambrosina - Se ela tem duas portas não é hermética, Vicente.

Vicente - Mas eu tive a sensação que era.

Ambrosina - E o que acontece depois, criatura hermética?

Vicente - Eu fiquei achando que alguém viria me buscar. Como isso não aconteceu, depois de um tempão eu... resolvi agir.

Ambrosina - E se dirigiu a uma das portas...

Vicente - A da direita.

Ambrosina - E quando a abriu, deu com esse aí...

Vicente - Correto.

Ambrosina - Se fosse a da esquerda, cairia nos braços de Jesus.

Vicente - Tudo leva a crer que sim.

Ambrosina *(Depois de um tempo)* - Teria a velhice deformado minhas feições a ponto de ser tomada como a mais perfeita idiota? Recobra-se a consciência... cai-se num alçapão... e abre-se uma porta. Todo o mistério da morte estaria então atrelado ao mero acaso, invalidando o balanço de toda uma vida. O justo, se sua intuição for equivocada, arderá por toda a eternidade. Podendo ocorrer o inverso com aquele que sempre praticou o mal... *(Pausa ameaçadora)* Como ousam supor, criaturas entrevadas, que vá dar crédito a semelhante patuscada?

(E parte em perseguição a Satã. Entra uma música frenética, de natureza operística. Vicente e Satã proferem frases suplicantes, que não chegam a ser apreendidas com clareza. Finalmente, Ambrosina agarra Satã e com surpreendente agilidade o atira ao solo. Em seguida, ela ergue a bengala como prestes a desferir um golpe mortal. Nesse momento, surgem no túmulo de Vicente o Homem, a Mulher, Zémuna e Colorido)

Mulher - Senhora!

Ambrosina (Virando-se) - Ah, mas que surpresa agradável. Chegaram a tempo de me ver esfacular o crânio de vosso abjeto amo!

Mulher - A mim pouco importa o destino que a senhora dará à cabeça desse sujeitinho. Vim apenas em busca de um conselho.

Ambrosina - Pois não.

Mulher - Senhora... eu preciso gozar. Mas o orgasmo não me vem!?

Ambrosina - Troque de parceiro, minha filha. Esse magricela aí não tá com nada.

Mulher - Obrigado. (Ela esbofeteia o Homem e some na tumba. Ele vai atrás)

Ambrosina - E você, havaiano? O que te trouxe aqui?

Colorido - Ouvi gritos. Pensei que a matavam.

Ambrosina - E então você veio saborear a minha morte...

Colorido - Sim, e repleto de motivos. Afinal, fui muito maltratado pela senhora.

Ambrosina - Admiro tua coragem. Mas vamos ver se você a manterá. Aguarde só um instante, enquanto eu dou cabo deste aqui... (E aponta Satã. Colorido some. Ambrosina sorri e vira-se para Zémuna). E quanto a vós, fauno empedernido? Causa-me espécie terdes conseguido vos arrastar até aqui...

Zémuna - O amor tudo supera, mesmo o mais terrível abalo.

Ambrosina - Pois então esperai, que já irei arrematá-lo.

Zémuna - Engano vosso, pois dessa vez Vicente tomará minha defesa.

Ambrosina - Se o fizer, tadinho, demonstrará pouca esperteza.

Zémuna - Massacraríeis, então, vosso próprio filho?

Ambrosina - Sim, como a galinha que famina bica o milho.

Zémuna - Não sois humana, sois a maldade personificada.

Ambrosina - Poupai o verbo e ajustai o lombo, pois logo tomareis muita porrada.

Zémuna - Vicente!

Vicente - Zémuna! (Vicente corre até o amante e o enlaça)

Ambrosina - Vicente! (Estupefata, Ambrosina liberta involuntariamente Satã, que some no túmulo de Vicente. Enfurecida, ela corre até Zémuna e o filho)

Ambrosina - Soltaí meu filho, viaça catacumbica!

Zémuna - Sucumbiremos juntos, desvairada dama.

Vicente - E na mesma cama, totalmente enlaçados.

Ambrosina - Na mesma o quê, Vicente?

Vicente - Como Romeu e Julieta, Zémuna e eu atravessaremos toda a eternidade lado a lado!

Zémuna - Meu lírio do campo! Rápido, pega-me em teus musculosos braços. E fuja antes que seja tarde! (Vicente obedece e some com ele no túmulo)

Ambrosina (Indo até o túmulo) - Volte aqui, Vicente. Não se atreva a escafeder-se! Obedeça já a sua mãe! Ou eu nunca mais venho te ver! Você está me ouvindo, pederasta infernal? (Ela pára, exausta. Tempo) Meu Deus... isso não pode estar me acontecendo... que pesadelo horróroso... o meu Vicentinho amasiado com um elizabetano invertido!? E no entanto, o que lhe custaria ter se apaixonado por aquela mocinha? Tão bonitinha, tão carente, tão ávida... (Tempo) Lírio do campo... Ah, Zémuna, um dia você ainda me paga. (Para a platéia) Sim, porque não pensem os senhores que eu tenha aceito como fato consumado essa momentânea derrota. Em absoluto. Assim

que recuperar o fôlego, parto no encaço de meu filho e sua esposa. Ou vice-versa...

E os encontrarei, nem que para tanto tenha que vasculhar de ponta a ponta o abjeto Hades. Não se costuma dizer que ser mãe é padecer no paraíso? Pois bem: eu estou disposta a triunfar no inferno! (Entra uma música capaz de sublinhar toda a decepção e cólera de Ambrosina. As luzes vão caindo em resistência, à medida em que ela vai entrando no túmulo)

Textos à disposição

- ANOUILH, J.** - *O Baile dos Ladrões*, comédia, 1 ato, 17 personagens (4 f. e 13 m.), nº 134.
- ARRABAL, F.** - *Oração*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 2 personagens (1 m e 1 f.), nº 150.
- 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.
- CABRUJAS, J. I.** - *El Dia Que Me Quieras*, comédia dramática, 2 atos, 7 personagens (4 m. e 3 f.), nº 158.
- 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; *Medéia*, tragédia, 1 ato, coro e 8 personagens (4m. e 4f.), nº 169.
- FERRAZ, B.** - *Poleiro dos Anjos*, comédia, 1 ato, 13 personagens (6 f. e 7 m.), nº 146.
- FISCHER, L.** - *Anaiug*, drama, 1 ato, 12 cenas, grande elenco, nº 155; *Tese*, comédia, esquete, 5 personagens (4 m. e 1 f.), nº 159; *Ciúme*, comédia, esquete, 8 personagens (4 m. e 4 f.), nº 160.
- 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.
- FRAYN, M.** - **BRINDES**, comédia, 1 ato, 4 personagens, (2 m., 2 f.), nº 167.
- FUCS, R.** - *A Dentista e seu Paciente*, comédia, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.); *Amor, Sexo e Esclerose*, comédia, 1 ato, 4 personagens (1 f. e 3 m.), nº 132; *Vida Longa*, comédia, 1 ato, 5 personagens (3 f., 2 m. e alguns figurantes), nº 156.
- GHELDERODE, M.** - *Os cegos*, tragicomédia, 1 ato, 4 personagens masculinos, nº 167.
- GIBSON, W.** - *Dois na Gangorra*, drama, 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.
- GONZAGA, C.T.** (em parceria com Mazzeo, B) - *Enfim, sós*, comédia romântica, 1 ato, 2 personagens (1f. e 1m.), nº 162.
- 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.
- IVES, D.** - *Palavras, Palavras, Palavras*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 3 personagens (3 m.); *Filadélfia*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 3 personagens (2 m. e 1 f.); *Com Certeza*, Teatro do Absurdo, 2 personagens (1 m. e 1 f.), nº 150; *Varições Sobre a Morte de Trotsky*, Teatro do Absurdo, 3 personagens (2 m. e 1 f.), nº 152.
- 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; *Pluft, o fantasma*, infantil, 8 personagens (3 f. e 5 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 Acaso*, 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; *Malandragens de Scapino*, comédia, 3 atos, 12 personagens (9 m., 3 f.), nº 168.

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

MUSSET, A. - *Fantasia*, 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.

PALATINIK, E. - *A Paranóica e Mestre Pierre*, comédia, monólogo, (1f.), nº 150.

PATRICK, R. - *Renda de Amor*, comédia dramática, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 113.

PEDROLO, M. - *Homens e Não*, Teatro do Absurdo, 2 atos, 7 personagens (3 f. e 4 m.), nº 170

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. - *O homem da flor na boca*, drama, 1 ato, 2 personagens (2 m.), nº 81. *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. *O altar do incenso*, drama, 1 ato, 3 personagens (1 f., 2 m.), nº 161.

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; *Uma peça como você gosta (As you like it)*, comédia, 5 atos, 21 personagens (17 m. e 4 f.), nº 107.

SHAW, G. B. - *As Armas e o Homem*, comédia, 3 atos, 9 personagens (3 f. e 6 m.) e figurantes, nº 148.

SILVA, F.P. - *O Caso do Chapéu*, comédia, 1 ato, 4 personagens (2 f. e 2 m.), nº 150.

TANNEN, D. - *Um Ato de Devoção*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 159

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; *Um Papel Trágico*, comédia, 1 ato, 2 atores, nº 157; *O Jardim das Cerejeiras*, drama, 4 atos, 12 personagens (5f. e 8m.), nº 163.

TROTTA, R. - *O Malfeitor*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 m e 1 f.), nº 150.

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.

VOGESTEIN, C. - *Encontro com um estranho*, comédia dramática, 1 ato, 3 personagens (2 m. e 1 f.), nº 160.

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
Cacá Mourthé
Cico Caseira
Dina Moscovici
Fernando Becky
Fernando do Val
Isabella Secchin
João Brandão
Johayne Ildefonso
Leonardo Bricio
Lionel Fischer
Luiz Carlos Tourinho
Luiz Octávio de Moraes
Patrícia Nunes
Ricardo Kosovski
Sura Berditchevski
Thais Balloni

Aula de Voz

Sonia Dumont

Aula de Corpo

Ana Soares