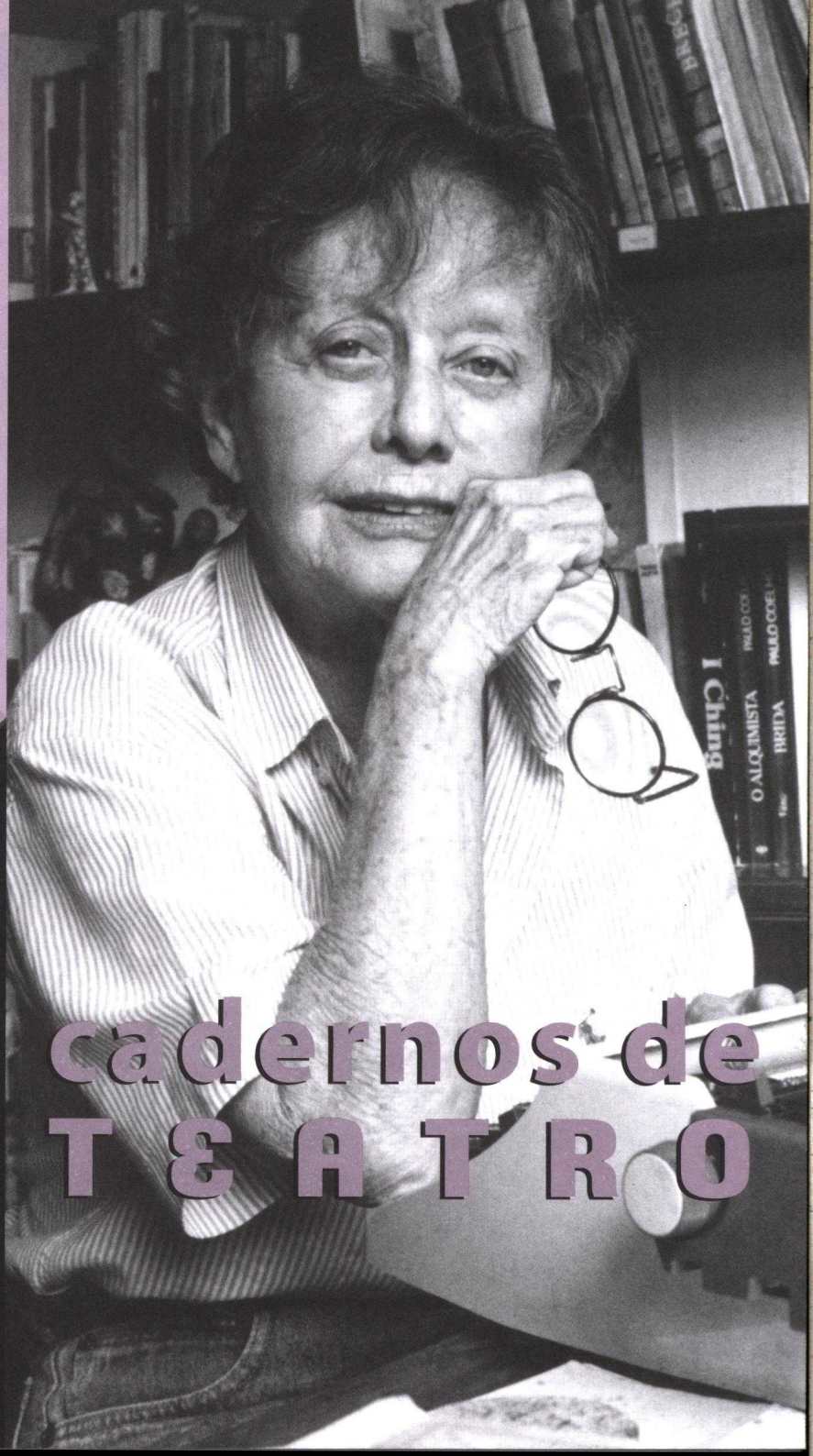


1
7
5

Cadernos de Teatro é uma edição do Teatro Tablado

Parece que foi ontem: Jorge Leão Teixeira
Breves considerações sobre a encenação: Richard Courtney
Origens sociais do teatro Brecht: Bernard Dort
Ao encontro do Cavalinho Azul: Pedro Kosovski
Cacá Mourthé: entrevista
Diário de um matrimônio: Cláudia Sussekind

EDIÇÃO ESPECIAL
55 anos



cadernos de TEATRO

CADERNOS DE TEATRO Nº 175

abril, maio, junho de 2006

1

Editor

Lionel Fischer

Redação e Pesquisa d'O Tablado

Diretora Artística

Cacá Mourthé

Diretor Responsável

Bernardo Jablonski

Diretora Tesoureira

Silvia Fucs

7

Diretor Secretário

Ricardo Kosovski

Secretárias

Vania V. Borges e Mônica Nunes

Administração

Tatianna Trinxet

Projeto Gráfico

eg.design | Evelyn Grumach e Tatiana Podlubny

Editoração

eg.design | Carolina Ferman e Manuela Roitman

5

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



Companhia Siderúrgica Nacional

EDIÇÃO ESPECIAL
55
 ANOS

o tablado em festa!

Há **55** anos, uma mulher de cabelos muito loiros, de olhos *muito azuis*, regressou de **Paris**, onde estudara durante um tempo, disposta a **criar um grupo teatral**. Ela reuniu alguns amigos em sua casa, em *Ipanema*, expôs seus planos e logo surgia este nome mágico: **O Tablado**. Em seguida, no pequeno teatrinho do Patronato da Gávea, ela começou a dirigir textos para adultos e peças infantis, de sua autoria. Naquele momento, é bem possível que **Maria Clara Machado** não conseguisse avaliar o **alcance** desta dupla iniciativa – logo o Tablado seria considerado um centro de **vanguarda** e ela, em muito pouco tempo, se firmaria como a **melhor** autora de textos para *crianças* que já existiu.

Mas **Maria Clara** achou importante criar uma revista, cujo **principal objetivo** seria o de **levar conhecimento a todos os grupos amadores do País**, mesmo que atuassem nas cidadezinhas mais remotas. E então, cinco anos após a fundação do **Tablado**, criou a revista *Cadernos de Teatro*, talvez a mais **antiga** publicação nacional que se mantém em plena **atividade**. Portanto, **o Tablado está em festa!** A casa completa **55** anos, a revista **50**.

E é claro que muitos eventos estão sendo programados para comemorar este duplo aniversário. Mas, por ora, façamos algum **segredo**, para alimentar ainda mais as expectativas da enorme comunidade tabladiana – **Maria Clara Machado**, que nos deixou há **5** anos, *adorava um suspense...*

Quanto à revista, **esta** edição oferece a você um **ótimo cardápio**: um emocionado e divertido artigo de Jorge Leão Teixeira, um dos fundadores do Tablado; uma entrevista com Cacá Mourthé, diretora artística do Tablado; uma análise **brilhante** de Pedro Kosovski de uma das muitas **Obras-primas** de Maria Clara, *O cavaleiro azul*; três artigos de renomados pensadores (Origens sociais do teatro, Richard Courtney; *Shakespeare assombra Brecht*, Bernard Dort; e *Breves considerações sobre a encenação*, Léon Moussinac); e uma peça de grande qualidade, **Diário de um matrimônio**, de Cláudia Sussekind. E também nossas **habitua is colunas** – **Múltipla Escolha**, **Gabarito**, **Personalidades** e **Texto para Estudo**.

Um ótimo nº 175 para todos nós!



4

Parece que foi ontem

6

Origens sociais do teatro



12

Shakespeare assombra Brecht

18

A casa da infância:
entrevista com Cacá Mourthé



30

★ Ao encontro do
Cavalinho Azul:
um ensaio ★

38

Breves considerações
sobre a encenação



Múltipla Escolha

40

Gabarito nº 175

41

Personalidades

42



44

Texto para estudo

Diário de um matrimônio

46



58

Textos à disposição



Parece que foi ontem...

Jorge Leão Teixeira

Aqueles colegas de segunda e terceira idade que viram o Tablado nascer e engatinhar no começo da década de 50, certamente dirão nos dias de hoje: "Quem te viu e quem te vê". O espaço era o salão de festas do Patronato Operário da Gávea, onde um modesto palco abrigava conjuntos musicais ou participantes de reuniões, já que a obra nascera para dar apoio espiritual, educacional, médico e recreativo a um bairro de tradição operária.

Os primeiros espetáculos do novo grupo usavam cadeiras da escola que funcionava no Patronato, mas quando o público começou a crescer a solução foi recorrer aos bancos da capela para que muita gente tivesse onde sentar. Curiosamente, foi um incêndio nos bastidores, após um ensaio noturno, debelado por atores, vizinhos e bombeiros, que abriu caminho para dar ao Tablado um palco de verdade e uma platéia digna desse nome. O projeto era do arquiteto e decorador Jorge Hue, ao qual sucederam-se várias reformas e melhorias, ao longo de 55 anos bem vividos, entre as quais destacou-se o projeto do falecido Maurício Sette – que culminaram agora com o belo trabalho de Ronald Teixeira.

Para realizá-lo, ante dificuldades de se obter patrocínios, decidi o Tablado, uma vez mais, recorrer às fontes de sua sobrevivência – seus amigos – vendendo entre eles e a sua dedicada militância uma casa inteira de cadeiras cativas. Aos compradores foi conferida a opção de “batizar” as cadeiras com nomes que desejassem reverenciar, muito deles ligados à memória tabladiana.

André Mattos homenageou seus pais, Emilio e Zélia, que passaram pelo nosso palco. Cacá Mourthé fez o mesmo com seu avô, Aníbal Machado, e sua mãe, Aracy Mourthé. Demóstenes Madureira lembrou Napoleão Moniz Freire, enquanto Eddy Rezende Nunes optou pela amiga de todas as horas, Maria Clara Machado. José Lavigne escolheu Milton Dobbin e Toninho Lopes, Louise Cardoso ficou com Ivan de Albuquerque e Flávia Leão, e Jorge Barrão com Vania Velloso Borges e Jorge Leão Teixeira. Maria Helena Chermont fez questão de homenagear o Patronato Operário da Gávea, anfitrião generoso do Tablado.

A classe teatral também foi solidária: Fernanda Montenegro é madrinha das cadeiras dedicadas a Nelson Rodrigues e Millôr Fernandes; Drica Moraes botou o nome de Enrique Diaz numa cadeira; Cláudia Jimenez escolheu Mauro Rasi; Marcos Palmeira preferiu Carlos Wilson (Damião); Maurício Mattar indicou José Wilker; Fernando Berditchevsky e Bia Nunes lembraram Miguel Falabella; Marcos Nanini lembrou Afonso Stuart e Maitê Proença lembrou Fernanda Montenegro; Pedro Bial recordou Josef Guerreiro e Pedro Petersen, enquanto Robert Guimarães homenageava o querido Rubens Corrêa.

Houve até quem esbanjasse solidariedade, caso de Manoel Carlos, que compareceu com seis nomes: Cacilda Becker, Dina Sfat, Isabel Ribeiro, Jardel Filho, Lílian Lemmert e Sérgio Cardoso. Caso também de Daniel Filho, que recorreu a uma trinca do passado – Jacy Campos, Walter D’Ávila e Juan Daniel.

Ao ver o projeto do Ronald concluído disse para mim mesmo, baixinho – “Parece que foi ontem que subi naquele palco improvisado, num salão todo ladrilhado, para tomar parte no primeiro espetáculo do Tablado, uma farsa medieval dirigida pela minha amiga e parceira de sonhos teatrais, Maria Clara Machado”.

A memória era emotiva, mas a nova realidade foi tão entusiasmante quanto as esperanças no sucesso do Tablado, vividas naqueles idos de 1951.



O teatro é um dos aspectos de uma sociedade, mas um aspecto vital. Por sua própria natureza, o teatro pressupõe a comunicação – e este é o processo social primário. Uma peça é uma tentativa de comunicação de tipo particularmente importante dentro de uma sociedade.

Para o homem primitivo, era uma tentativa de comunicação com um deus, ou espírito, e parte indissolúvel da vida comunal. No mundo moderno, é uma tentativa de comunicação entre homem e homem, entre o dramaturgo e a comunidade ou, como diria um psicanalista, entre o inconsciente do artista e o do público. Padrões dramáticos, seja nas danças miméticas dos primitivos ou na poesia intelectual de T.S.Eliot, refletem de modo detalhado e emocionalmente relevante, o pensamento e a vida da comunidade. A história do teatro é a história da raça humana. Mas, ao invés de ser contada por eventos reais, é a história da mente do homem em desenvolvimento. Neste sentido, os sociólogos consideram que o desenvolvimento da inteligência está relacionado com as mudanças na linguagem, mitos, rituais dramáticos e vida social como um todo.

ABORDAGEM SOCIOLÓGICA

O estudo sociológico do teatro considera como os padrões culturais e o desempenho dramático se inter-relacionam. Que a expressão dramática de uma comunidade e suas crenças e estrutura social entre-laçadas é fato inquestionável. O como isto acontece, entretanto, é uma questão de relacionar evidências da história e filosofia, antropologia e etnologia, psicologia e sociologia. Ou, em outras palavras, ocupamo-nos dos estudos dramáticos comparativos e como estes se relacionam com o desenvolvimento (particularmente na infância) do homem moderno.

Embora muitos estudiosos no século XIX tenham examinado aspectos sociológicos de determinados períodos do teatro, não foi senão recentemente que abordagens sociológicas detalhadas puderam abranger toda a extensão do drama e do teatro.

1. As origens e desenvolvimento do Jogo Dramático
2. O estudo do jogo dramático envolve considerações sobre necessidades e padrões tribais, raciais e culturais, com os quais a primitiva prática dramática está associada. O teatro na comunidade primitiva tem função sociológica, psicológica e religiosa (mágica). O homem, como caçador, tem uma necessidade específica do teatro.

O TEMPLO E OS PRIMÓRDIOS DO TEATRO

Do jogo dramático, passamos para as origens e desenvolvimento do drama e do teatro. O grupo tribal estabelecido estava composto por agricultores ou pastores nômades, e uma civilização mais estável conduziu ao desenvolvimento físico e religioso. Sua religião teve sua expressão social no desenvolvimento das representações comunais, dentro do contexto intelectual do mito ritual. Isso levou ao estabelecimento do santuário ou templo – o modelo da vida superior e da divindade. A estilização do ritual tornou-se liturgia.

O SURGIMENTO DO TEATRO

Embora ainda haja templos-teatros remanescentes (o Kathkali, na fronteira Indo-Tibetana etc.), em muitas áreas culturais o teatro emergiu do templo – em Atenas, durante o século V^a C, na China e na Europa Medieval com o posterior desenvolvimento do ciclo dos Mistérios. Tendo-se dissolvido os vínculos entre os rituais e a liturgia, o teatro tornou-se profano e desenvolveu-se de diferentes maneiras. O método variou de acordo com a estrutura da cultura existente. Todos utilizaram os elementos do teatro “total” – representação e identificação, dança, diálogo, máscara, música, espetáculo, figurinos, vestuário, improvisação e estilização – mas cada sociedade deu ênfase a esses elementos de acordo com seus próprios modelos sociais e históricos. A partir da divisão de sacerdotes e celebrantes do templo, o teatro desenvolveu a divisão entre atores e público. O mito do ritual, entretanto, persistiu no teatro como a base para o drama, de duas formas: na

comédia, como ajustamento comunal, e na tragédia, como experiência suprema. Estudos subseqüentes levam em conta o relacionamento entre modelos sociais e o teatro de determinado período.

A HERANÇA DRAMÁTICA COMUNAL

Cada sociedade possui padrões dramáticos próprios. Dentro de nossa sociedade, apesar do colapso de forças que unem as

Cada sociedade possui padrões dramáticos próprios

comunidades (devido, em grande parte, à expansão dos meios de transporte e comunicação), alguns de tais padrões ainda existem: folguedos populares, canções, festivais e danças folclóricas. Espetáculos de variedades (com suas origens tribais e comunais, apoiados na coragem e perícia dos primitivos jogos de funeral), feiras e circos, carnavais e bailes de fantasia, são todos parte de nossa herança dramática.

A TEORIA DRAMÁTICA

Relacionados a todos os estudos dramáticos estão os conceitos e noções de teatro, que têm variado através dos séculos, na medida em que foram afetados pelas atividades humanas. O teatro implica uma centralidade artística, em relação a todas as outras formas de arte: é fonte de música, dança, artes visuais e

o teatro é a mais velha de todas as artes

literatura. Dessa forma, a abordagem sociológica refere-se aos grandes críticos (de Aristóteles, na Grécia, a Bharata, na Índia). Observa nas formas dramáticas a relação entre as crenças do homem e as teorias e modos de abordagem da cultura

desenvolvida – os exemplos são as formas do trágico, do cômico e do satírico na Grécia (e como afetaram a Renascença), o teatro balinês, da Festa da Feiticeira à dança aldeã, o teatro sânscrito e as peças do Nô japonês. Leva em conta, também, a natureza do público, de período a período, como um estudo sociológico.

Consideraremos, a seguir, alguns aspectos mais detalhados dessa abordagem sociológica.

O TEATRO DO SELVAGEM – 1

O teatro é a mais velha de todas as artes – a representação, como movimento dançado, personificando um espírito, um animal ou um homem. Daí vem a dança (o movimento quando atuando), a música (o acompanhamento à atuação) e a arte (a ilustração da atuação). Pelo menos, foi assim que o mais primitivo dos homens encarou as atividades artísticas. As origens dramáticas, porém, estão fortemente vinculadas à religião e à crença, à magia e aos ritos mágicos, que deram às atividades dramáticas seu propósito.

HOMEM, O CAÇADOR

Foi o caçador quem criou os ritos. Ele confiava que sua magia pudesse auxiliá-lo na caça. O atuante meio dançava, meio representava, na mimese (simples imitação de ação real), e cobria-se com máscaras e peles, principalmente dos animais envolvidos na caça. Dessa maneira, o homem tentou criar a magia, que acreditou pudesse controlar os eventos. Ao representar uma caçada, e seu sucesso nela, tentava torná-la realidade. Isso pode ser visto claramente nas pinturas murais de Lascaux – desenhos de animais e de homens vestidos em pele animal, executando sua parte nos ritos. Os mais primitivos ritos foram simples cerimônias, realizadas pelos integrantes da tribo. Demonstravam sua cooperação com os deuses, para proveito próprio ou de ambos.

Embora classifiquemos esses ritos como religiosos, não utilizamos o termo no sentido em que é usado como religião moderna. Para o primitivo, a adoração, como a concebemos hoje, inexistia. Viver era uma questão imediata de sobrevivência, e os ritos criados pelo homem baseavam-se no medo e na concentração de poder. O homem tentava, através dos ritos, assumir a fertilidade dos animais e plantas, o poder do trovão e das montanhas. A obsessão era parte essencial do processo: em uma dança frenética, selvagem, o homem sentia-se efetivamente transformado em um “espírito”, com todo o poder que isso significava. O processo era ajudado pelos primitivos instrumentos de percussão, cantos sem nexos, o hipnótico ritmo do movimento e a máscara. Quanto mais fantástica era a máscara, mais os outros dançarinos sentiam que havia uma identificação entre o mascarado e o poder referido; e isto,

por sua vez, atuaria sobre o mascarado até que ele sentisse a união com o poder. Não há dúvidas de que a máscara teve tão importante papel em toda a história do homem, particularmente no teatro. Em um primeiro momento, a tribo inteira participaria do rito. Logo após, apenas os homens dançariam, enquanto as mulheres permaneceriam ao redor, cantando (possivelmente, a origem do coro). Posteriormente, apenas os "sábios" e aqueles iniciados atuariam, enquanto seu líder observava.

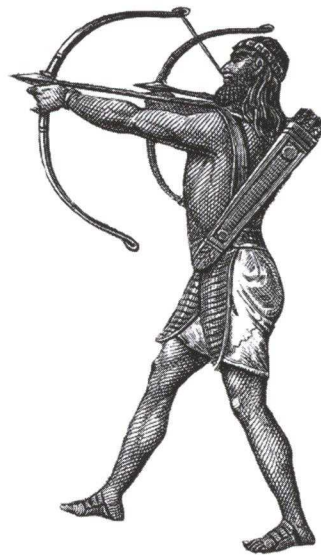
MIMESE E DANÇA DRAMÁTICA

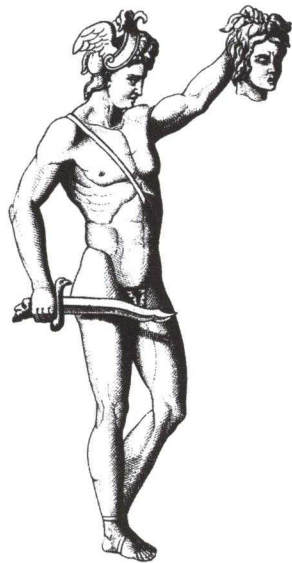
O Homem, o Caçador, personificava a si próprio e aos animais em situação de caça, na ação dramática conhecida como mimese. Era simples imitação de ações e fatos reais. Mas não era uma representação como a concebemos hoje em dia: era, principalmente, uma mistura de personificação com movimentos dramáticos e dança – com "amplos" movimentos de corpo, pulos e saltos, assim como a utilização de peles de animais e folhagens, para identificar-se com o "espírito".

Muitas das danças dramáticas, em tribos primitivas existentes, pretendem despertar exaltação religiosa. Os xamãs, da Sibéria e da Mongólia, dançam freneticamente para afugentar os demônios. Muitos feiticeiros africanos fazem o mesmo. Os Bogomiles, da Rússia pré-soviética, e os Alfurus, os Celebes, dançam desvairadamente para incitar o fervor religioso. Mesmo esse tipo elementar de dança é uma atividade social. Radcliffe Brow nos relata que a dança dos andamentos força o indivíduo a submeter toda sua personalidade às ações determinadas pela comunidade; é coagido, pelo efeito do ritmo, assim

como pela praxe, a tomar parte na atividade coletiva, e lhe é exigido sujeitar sua ação às necessidades desta. Evans-Pritchard observa o mesmo aspecto com relação à dança da cerveja dos Zandes, no Sudão. Mas, talvez a mais animada das danças dramáticas existente hoje entre tribos primitivas seja a dança da guerra. Loomis Havemeyer descreve a dança de guerra das tribos Naga, no Nordeste da Índia, da seguinte maneira:

Começa com uma inspeção dos guerreiros que, em seguida, avançam e recuam, aparando golpes e atirando as lanças como se fosse uma luta real. Eles rastejam em formação de guerra, procurando manter-se o mais próximo possível do chão, de modo que não se percebam senão uma linha de escudos. Quando estão suficientemente próximos do inimigo imaginário, aparecem e atacam. Após a eliminação dos opositores, arrancam tufos de capim, que representam cabeças, aos quais cortam com seus machados de guerra. De volta à casa, carregam esses tufos nos ombros, como se fossem cabeças verdadeiras. Na aldeia, são recebidos pelas mulheres, que se reúnem a eles em triunfante canto e dança.





Essa atividade simples de dança e imitação poderia alcançar uma forma mais dramática, como poderemos ver na descrição de Roth de um jogo dos nativos de Dyak:

Um guerreiro está ocupado tratando de tirar um espinho de seu pé, mas sempre alerta para a emboscada inimiga, com suas armas à mão. De repente, o inimigo é finalmente descoberto e, após alguns rápidos ataques e defesas, é surpreendido por uma súbita investida e cai morto no chão. Segue-se a pantomima de sua decapitação. A história, então, conclui com a surpreendente descoberta de que o homem assassinado não é um inimigo, mas sim o irmão do guerreiro que o matou. Neste momento, a dança cede lugar ao que viria a ser, talvez, a parte menos agradável da apresentação – um homem em crise, contorcendo-se em terríveis convulsões, sendo atraído de volta à vida e à sanidade por um médico necromante.

O jogo dos Dyaks representa claramente um passo adiante da dança Naga; com seu elemento de ressurreição e o destaque, não para o sacrifício, mas para a vítima, encontramos nos limites do mito ritual.

O HOMEM PRIMITIVO E OS PRIMÓRDIOS DO TEATRO – 2

O Homem, o Caçador, começou a estabelecer-se em comunidades regulares, primeiro, provavelmente como pastor nômade e posteriormente apoiando-se na agricultura. Uma existência mais regular e um modelo comunal conduzem à formalização de suas práticas religiosas (ritual) e ao conceito de que existia uma forma de continuidade na vida (explicada pelo mito). Isso leva ao teatro, de templo, mais claramente observável como “religioso” aos olhos modernos.

HOMEM, O AGRICULTOR

Quando o homem passou a viver da agricultura, tornou-se completamente dependente das estações. Seu maior terror era uma colheita arruinada e um inverno rigoroso. Toda sua atenção concentrava-se no medo do inverno (morte) e na esperança na primavera (vida), no plantio das sementes (funeral) e na colheita da safra (ressurreição).

Houve também outras mudanças. O simples rito progrediu e desenvolveu-se em ritual, um tipo muito mais formalizado de adoração. E a mimese primitiva evoluiu para a mímica, como nós a conhecemos.

Para o primitivo, a organização do ritual tem uma significação mágica, como relata Harry B. Lee: A venerável e metódica seqüência em si era dotada de tal significância mágica que qualquer infração da costumeira ordem de representação era proibida com risco de vida, para que a desordem do mais ínfimo particular não atraísse o caos e o desastre. Embora o homem moderno tenha chegado a uma crença menos consistente na magia, a tendência de

suas religiões é a de ainda perpetuar o ritual em suas antigas formas, e com escrupulosa observação de sua antiga ordem, mesmo estando menos conscienciosamente desperto para o objetivo mágico. Por exemplo, a Missa não sofreu nenhuma importante alteração em mil e trezentos anos.

Seria natural que a associação das estações com o conceito de vida/morte terminasse por relacionar-se com alguém determinado. Nesses rituais primitivos, a figura de um Rei-ano (ou sacerdote-ano) dominava a morte (inverno) e trazia a vida (primavera). Às vezes, o velho Rei-ano transformava-se no demônio da morte e era derrotado pelo novo Rei-ano. Às vezes, havia um Rei-ano substituto, ou falso-rei, que era festejado por um curto período e então sacrificado, para que o verdadeiro Rei-ano pudesse aparecer. E assim, uma série de rituais se desenvolveu em determinados períodos do ano: a morte era expulsa no solstício de inverso e seguia-se a purificação; e, durante o equinócio vernal, as tribos celebravam o ritual de primavera.

O MITO RITUAL

Do ritual surgiu o mito. Anteriormente, o ritual dança-sonho, realizado durante as diferentes estações, era essencialmente simples. Depois, o intercâmbio de vida e morte foi substituído pelos feitos de um determinado sacerdote, ou rei, ou, finalmente, um deus. A figura central da representação periódica passou a ser uma certa personalidade. Com o tempo, mais feitos e ações foram narrados, e o mito se desenvolveu. Ao invés de buscar um “espírito da chuva” ou “espírito da primavera”, o homem recorreu a um Tamuz ou a um Dionísio. O

antigo modelo de vida e morte, representado nas estações, passou a ser interpretado como a história de Tamuz ou a de Dionísio ou outro deus qualquer, que morreu e foi ressuscitado.

O próprio ritual tornou-se mais formalizado, litúrgico mesmo. Uma diferença estabeleceu-se entre os celebrantes (atores) e a congregação (platéia, que participava ativamente). A máscara era ainda usada e conservava o mesmo poder dos primitivos ritos, mas, agora, era também parte essencial da caracteri-

as tribos celebravam o ritual de primavera

zação do atuante na representação do deus. Foi nesse momento, quando os sacerdotes começaram a retirar-se da cerimônia e que surgiram as personificações dos deuses e heróis, que a representação como tal surgiu. Os mitos relatavam histórias; assim, as tramas se desenvolveram. Portanto, embora os rituais ainda sejam periódicos, com suas lutas entre inverno/primavera, morte/nascimento e trevas/luz, estamos quase no nascimento do teatro.

→ O presente artigo foi extraído do livro *Jogo, teatro & pensamento*, de Richard Courtney (Editora Perspectiva, São Paulo, 1980)



Shakespeare assombra Brecht

Durante toda a sua vida, Brecht foi literalmente assombrado por Shakespeare. Se não em todos os momentos, pelo menos em cada grande transformação de suas reflexões sobre o teatro teve a necessidade de referir-se a Shakespeare, de enfrentar Shakespeare. Assim, encontraremos, por volta de 1926-1929, início da elaboração do conceito de “forma épica”, a *Introdução a Macbeth*, redigida para uma transmissão radiofônica da tragédia de Shakespeare. E depois, por volta de 1937-1939, um texto tão importante quanto *O teatro de Shakespeare*.

Também no *Pequeno Organon*, datado de 1948, vários parágrafos são dedicados a Shakespeare. Finalmente, o trabalho sobre *Coriolano* ocupa um lugar importante nos últimos anos da vida de Brecht; a princípio pela adaptação da peça em 1951-1952 – acompanhada pela redação de inúmeras notas sobre *Coriolano*; depois, por diversas discussões do “coletivo” de encenação do *Berliner Ensemble* quanto à futura realização cênica de *Coriolano* (destas discussões foi tirado o *Estudo da primeira cena de Coriolano*, considerado por Brecht como uma peça essencial de um futuro conjunto teórico: *A dialética do teatro*).

Inicialmente, Brecht opõe uma recusa ao teatro shakespeariano, definido como uma dramaturgia das grandes individualidades que voltam as costas à sociedade e vão se perder e se exaltar na solidão. Esta recusa data dos anos 1926-1929, quando optou pela “forma épica do teatro”. Pode-se perceber nesta recusa a influência do sociólogo Fritz Sternberg, com quem Brecht teve então inúmeros encontros e até uma troca de cartas abertas sobre o drama. Sternberg via em Shakespeare o pai do teatro ocidental: em sua obra, dizia, a tragédia do indivíduo começa a se separar da tragédia da sociedade; e chegava mesmo a concluir pela inutilidade, em nossos dias, de uma dramaturgia em que se haja consumado a ruptura entre o indivíduo e a sociedade. Sem chegar a este ponto, Brecht compartilhava as opiniões de Sternberg sobre o teatro shakespeariano:

“Ao longo de quatro atos, Shakespeare arranca a grande individualidade – Lear, Othelo, Macbeth – de todos os laços que a ligam à sua família, ao Estado, e expulsa-a para o deserto, para a solidão completa, onde ela deverá, no mesmo momento em que sucumbe, mostrar sua grandeza. Resulta dito uma forma dramática semelhante, por exemplo, às ondulações de um campo de aveia. O primeiro movimento de uma tragédia existe apenas para o segundo, e todos os seus movimentos existem apenas para que o último possa existir. É a paixão que mantém em atividade todo esse mecanismo,

e a finalidade desse mecanismo é a grande experiência individual. Épocas posteriores definiram essa forma de drama como um drama para canibais e constataram que no início, em “Ricardo III”, o homem era devorado alegremente e no fim, como o cocheiro Henschel, lamentavelmente; mas que, de qualquer modo, ele era devorado.”

Cerca de 20 anos mais tarde, Brecht voltaria a esta questão no *Pequeno Organon* e retomaria, quase que palavra por palavra, esta condenação de um teatro para “canibais”:

“As grandes individualidades shakespearianas que trazem em si mesmas a estrela de seu destino, lançam-se em um fatal e inútil frenesi de assassinatos e precipitam sua própria perda; tanto que, em seu desmoronamento, é a vida e não a morte que se revela obscena, pois a catástrofe escapa a qualquer crítica. Sacrifícios humanos sempre e em toda a parte! Festas bárbaras! Sabemos perfeitamente que os bárbaros têm uma arte. Façamos uma outra!”

Esta recusa ao teatro shakespeariano considerado como uma forma anacrônica,

absolutamente imprópria para satisfazer nossas necessidades, foi formulada incessantemente por Brecht de diversas formas. Na introdução a *Macbeth* refere-se à sua improdutividade:

“Alguns de meus amigos me garantiram, de maneira franca e clara, que *Macbeth* não poderia de nenhum modo lhes interessar. Esta tagarelice de feiticeiras, disseram, não nos inspira nenhum pensamento; estados de alma poéticos são nocivos, pois impedem que o homem ponha ordem em seu mundo; e uma glorificação geral das terras incultas chega decididamente tarde demais em uma época em que toda a energia da humanidade deve ser empregada para persuadir estes desertos a passarem a produzir cereais. De resto, tentar transformar os desertos em campos cultivados e os regícidias em socialistas seria bem mais útil e mais poético. Estas objeções devem ser escutadas muito seriamente, pois partem de pessoas despertas que, no meu entender, devem ser incitadas a freqüentar os teatros.”

Mas é verdade que um pouco mais adiante, após ter verificado que as “Partes cen-

trais da tragédia, esta seqüência de cenas que envolvem Macbeth em feitos sangrentos mas sem saída, não podem ser representadas”, Brecht parte para o sentido inverso desta opinião e apresenta o teatro de Shakespeare como um teatro brechtiano – ou seja, para ser encenado de forma conveniente exigiria o “estilo épico”.

Mas por enquanto vamos nos restringir ao primeiro teatro brechtiano. Nesta fase, Brecht restringia o teatro shakespeariano às grandes individualidades que fogem da sociedade e retornam à solidão, teatro das forças improdutivas, onde o homem é sempre batido pelo destino:

“O que encontramos no velho teatro é uma técnica muito aperfeiçoada que lhe permite descrever o homem como um ser passivo. É mostrando como ele reage psiquicamente ao que lhe acontece que seu caráter é construído. O Ricardo III de Shakespeare responde a seu destino de aleijado esforçando-se por estropiar o mundo. Lear responde à ingratidão de suas filhas, Macbeth ao convite das feiticeiras que o incentivam a ser rei, Hamlet à incitação de

seu pai, que o exorta à vingança. Wallenstein responde à tentação de ser infiel ao imperador. Fausto à tentação de viver, apresentada por Mefistófeles. Os tecelões reagem à opressão promovida pelo fabricante Dressger e Nora à opressão que seu marido exerce sobre ela. A questão é colocada pelo “destino”, e trata-se apenas de resolver a crise, fora do quadro de qualquer atividade humana; é uma questão eterna, e não deixará de tornar a surgir, nenhuma ação fará com que desapareça, ela não é humana em si, e jamais poderá ser identificada a uma atividade humana. Os homens agem sob coerção, de conformidade com seu caráter, e este caráter é “eterno”, imutável, pode apenas se manifestar, mas não tem causas sobre as quais o homem possa ter influência. Pode-se, é bem verdade, dominar o destino, mas apenas se acomodando a ele; a “má sorte” pode ser suportada, eis todo o domínio que é possível ter.”

Brecht não nega, é claro, que às vezes o herói shakespeariano é livre, mas na realidade sua liberdade é apenas a liberdade de reagir às paixões:

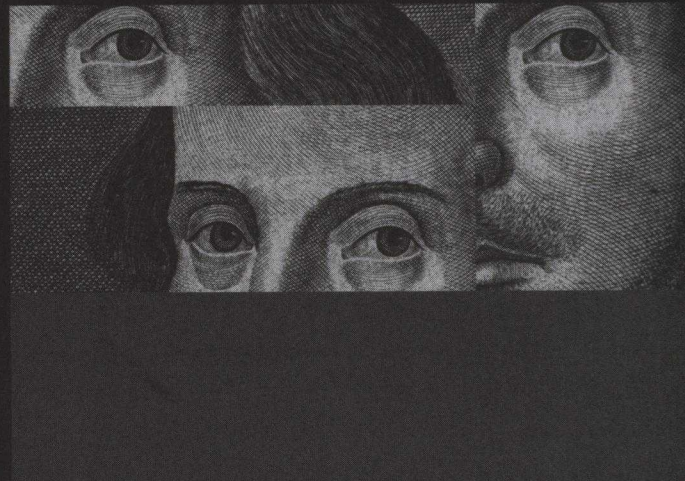
“O teatro elisabetano dotou o indivíduo de uma poderosa liberdade e o abandonou generosamente às suas paixões: a paixão de ser amado (*Rei Lear*), a de reinar (*Ricardo III*), a de amar (*Romeu e Julieta*, *Antônio e Cleópatra*), a de punir e de não punir (*Hamlet*) e assim por diante.”

Uma liberdade, em suma, romântica: esta liberdade que o jovem Brecht admirava e criticava ao mesmo tempo no Dom Carlos de Schiller. A liberdade de cantar, mas não de agir. O contrário da verdadeira liberdade que é agora, a seu ver, a liberdade “para a sociedade transformar o indivíduo e torná-lo produtivo”.

Em Shakespeare, Brecht recusa a concepção dramática do teatro, que ele define assim:

“O indivíduo é sua matéria-prima; a paixão, o meio; e a experiência vivida, a finalidade.”

Entretanto, Brecht vê também em Shakespeare um precursor da forma épica do teatro, que ele opõe precisamente a esta forma dramática. O teatro shakespeariano não se restringe, de fato, à dramaturgia que engendrou: é bem mais amplo que ela. Ao



mesmo tempo que rejeita a “ideologia” shakespeariana e sua visão trágica do universo, Brecht aceita as formas do teatro elisabetano que para ele se apresentam, com referência à sua própria experiência e a suas próprias preocupações, como uma antecipação do teatro épico. Daí a imagem, um pouco simples, que Brecht faz das condições da representação elisabetana:

“Fuma-se também nos teatros; na sala, vende-se tabaco; no palco estão sentados os snobs que, fumando seus cachimbos,

observam sonhadoramente como o ator representa a morte de Macbeth.”

Esta imagem corresponde a um dos temas prediletos de Brecht: no teatro, deve-se poder “acender os charutos”. Mas Brecht não se limita a isto: para ele, é ponto pacífico que as peças shakespearianas foram compostas a partir de obras já existentes – que *Hamlet*, por exemplo, se origina de uma peça mais antiga, obra de um certo Thomas Kyd, que, alguns anos antes, já havia obtido grande sucesso. Deste modo,



estas peças não são apenas a adaptação de obras anteriores, mas também conservam fragmentos inteiros destas obras, o que condiz com a técnica fundamental de toda a literatura épica: a da montagem, que permite incluir, em uma mesma obra, elementos heterogêneos.

Em seu diário, em 1940, Brecht assinala que Shakespeare pode ser considerado como o produto de um trabalho coletivo. Não que chegue a contestar que Shakespeare tenha sido o autor de suas peças, mas vê na técnica dramaturgica empregada o resultado de um trabalho que, segundo ele, é menos individual que coletivo – e sabe-se que Brecht, que era sempre assistido por vários amigos ou colaboradores, encarava seu próprio trabalho de dramaturgo como uma obra coletiva:

“O que me leva a crer que um pequeno coletivo haja terminado as peças de Shakespeare, não é que eu ponha em dúvida a possibilidade de um só homem ter escrito estas peças, nem de ter tido suficiente talento poético, ou suficiente habilidade técnica, em matéria de versificação, e

nem de ter sido culto o bastante para fazê-lo. É mais porque eu reconheço em suas peças, em matéria de construção, de montagem, a maneira de trabalhar de um coletivo...Shakespeare foi sem dúvida a personalidade mais forte deste grupo. E assim, inclino-me a ver em Shakespeare uma espécie de *chef-dramaturg*”.

E Brecht dá destaque às “inovações técnicas” que um coletivo shakespeariano teria deste modo introduzido no teatro.

Um outro ponto que lhe parece importante é que as obras shakespearianas são o produto de um trabalho que nunca é definitivo e sempre suscetível de revisão. Brecht alega assim não apenas a existência de várias versões de uma mesma peça, mas ainda o fato de que em uma só obra impressa coexistem, de certa forma, várias versões da mesma. Baseado em um manuscrito teatral de 1601, Brecht assinala que diversas variantes são citadas e, à margem, o autor coloca esta anotação: “Escolha a modificação que lhe parecer melhor”, e também esta: “Se essa formulação é difícil de compreender ou não con-

vém ao público, pode-se usar uma outra”. E constata ainda:

“As peças de Shakespeare são extremamente vivas. Elas parecem ter sido impressas a partir dos libretos dos autores, incluindo as improvisações destes e as correções realizadas ao longo dos ensaios. ‘Hamlet’ sempre me interessou pela seguinte razão: sabemos que se trata de uma adaptação de uma peça anterior, obra de um certo Thomas Kyd, que, alguns anos antes, já obtivera grande êxito. Ela tratava da limpeza de uma estrebaria de Áugias. O herói, Hamlet, punha ordem em sua família. Parece que o fazia sem a menor dificuldade, tudo parece ter sido concebido em função do último ato. Mas o ator principal do Teatro Globo shakespeariano era um homem atarracado, de fôlego curto, de modo que após um certo tempo todos os heróis daquele Teatro tornaram-se atarracados e de fôlego curto, tanto Macbeth como Lear. Foi para ele, e possivelmente graças a ele, que a ação (de *Hamlet*) foi então aprofundada. Foram introduzidos alguns curto-circuitos. A peça tornou-se assim mais interessante. Têm-se a

impressão que trabalharam e remodelaram a peça no palco até o quarto ato e esbararam na dificuldade de chegar com este Hamlet hesitante ao banho de sangue final, que havia feito o sucesso da peça anterior. No quarto ato, encontram-se assim várias cenas, cada uma das quais constituindo uma solução do problema. Talvez o ator as utilizasse todas, mas talvez também mantivesse apenas uma, e contudo todas chegaram ao livro. Todas elas têm as características de uma inspiração súbita”.

Este trabalho shakespeariano, reconstituído com alguma fantasia, passa desse modo a figurar como modelo. Brecht louva seu caráter profano, terra-a-terra e sadio. Recomenda mesmo a seus atores estudar os contratos feitos por Shakespeare com seu elenco, isto porque vê na atividade do Teatro Globo um exemplo comparável ao de Galileu em Florença – todos estes textos de Brecht datam de 1939-1940 – quando ele acabara de terminar sua primeira versão de *Galileu Galilei*:

“Eles, Shakespeare e os membros do seu coletivo, experimentavam. Não experimentavam menos que Galileu em Florença e

Bacon em Londres, e por isso devemos também montar estas peças entregando-nos a experiências”.

Até mesmo com relação aos efeitos V (efeitos de distanciamento ou de afastamento) Brecht descobriu exemplos na obra de Shakespeare. De início, nela os papéis são, como em todo o teatro da época, representados por homens: já é uma maneira de afastar de nós as personagens. As paisagens não são imitadas pelo cenário, mas pintadas, descritas pelo poeta – e isto em pleno fogo da ação:

O palco não tem nenhuma determinação, ele pode ser todo um deserto. Em *Ricardo III* (ato cinco, cena 3), entre os dois acampamentos em que se situam as tendas de Ricardo e de Richmond, aparece, no sonho de ambos, visível e audível para todos os dois, um fantasma que a eles se dirige. Ou seja: um teatro cheio de efeitos V.

Este artigo, aqui reduzido, foi extraído do livro O teatro e sua realidade, de Bernard Dort (Editora Perspectiva, São Paulo)

ENTREVISTA

A high-contrast, black and white portrait of Cacá Mourthé, looking slightly to the right. The lighting is dramatic, highlighting the contours of his face and hair against a dark background.

A Casa da infância

→ Cacá Mourthé



→ Maria Clara Machado e Cacá Mourthé, e a autora na entrada do Tablado.



Até onde sua memória alcança, Cacá Mourthé vive no Tablado. A escola criada pela tia, Maria Clara Machado, sempre foi uma extensão da sua casa. Após estudar com sua mãe, Aracy Mourthé, Maria Clara, Louise Cardoso e Damião, Cacá começou a trabalhar como atriz, logo assumindo as funções de diretora e professora, mantendo ambas até hoje. Com a morte de Maria Clara, há cinco anos, Cacá assumiu a direção artística do Tablado. Aos 47 anos e caminhando para o terceiro casamento, ela acompanha o desenvolvimento profissional do filho, Pedro Kosovski, e não mede esforços para manter sempre abertas as portas do Tablado.



CADERNOS DE TEATRO: Como nasceu o Tablado?

CACÁ MOURTHÉ: O Tablado nasceu a partir da vontade da Clara de fundar um grupo quando chegou de Paris, muito entusiasmada. Ela se reuniu com amigos e fundaram o Tablado, em 1951, na casa do meu avô, em Ipanema.

CT: Você lembra quando esteve pela primeira vez no Tablado?

CM: Não, porque venho aqui desde muito pequenininha. É como a nossa casa, a casa da infância. É muito difícil registrar a primeira lembrança. E no Tablado funciona também o Patronato da Gávea, e, até hoje, uma escola de artes plásticas. Então, eu vinha para a escola com quatro, cinco anos. E também para assistir a missa na Igreja do Patronato, com a Clara.

CT: Como se deu a sua primeira relação com o Tablado como aluna?

CM: Eu tive aula com a minha mãe, Aracy, durante muitos anos, e depois passei para a Clara.

CT: De uma mãe para a outra...

CM: É.

CT: Você teve outro professor no Tablado?

CM: Também fui aluna da Louise Cardoso e do Carlos Wilson (Damião).

CT: Você lembra quando nasceu o desejo de ser atriz? Foi logo que você entrou? Você falou: é isso que eu quero para a minha vida?

CM: Eu adorava teatro quando era pequena, queria ser atriz. E eu tinha uma adoração enorme pela Clara, que morava conosco em Ipanema, na mesma

casa. Então, eu era muito pequenininha, devia ter uns três ou quatro anos, e lembro que a Clara chegou para mim e perguntou: “Cacá, o que você vai querer ser quando crescer?” Sabe essas perguntas que a gente faz para as crianças? E eu olhei para ela e pensei: queria ser que nem ela. Mas como eu idolatrava a Clara, não tive coragem de dizer que também queria fazer teatro. Então, disse: “Quero ser madame”. Aí ela morreu de rir: “Você quer ser madame? Quer andar com cachorrinho na rua?” Eu disse que sim. Mas falei escondido, porque a minha vontade oculta era fazer teatro. Só que, na minha cabeça, eu não podia fazer teatro, já que ela, tão importante para mim, fazia.

CT: Em algum momento você teve inclinação por outra profissão?

CM: Fui vender seguros numa empresa que ficava no Centro da Cidade.

CT: Seguro de quê?

CM: De vida. Aí entrei lá naqueles prédios enormes, para aprender a vender seguros e não deu certo. Não deu certo mesmo...(risos)

CT: Desde o início, a Maria Clara se identificou com a escrita para criança?

CM: Sim, porque as primeiras peças foram escritas para os “netos”. Ela escreveu *O Boi e o Burro no caminho de Belém*, *O rapto das cebolinhas* e *A bruxinha que era boa*. Só textos infantis. Mais tarde, acho que na década de 70, ela começou a fazer peças para adultos. Aí escreveu *As interferências*, *Os embrulhos* e mais algumas peças. Não lembro. Mas editadas acho que só foram estas duas.





→ Maria Clara junto ao retrato de seu pai, o escritor Aníbal Machado.

CT: E ela trabalhou como atriz?

CM: Fora do Tablado ela atuou em *Ensina-me a viver*, no papel de Maude, numa dobradinha com a Madame Morineau.

CT: E aqui no Tablado?

CM: No Tablado ela fez muita coisa. Sobretudo no início, na década de 50. Porque o Tablado era uma escola de vanguarda, ao contrário do que muita gente pensa. Aqui se fazia teatro para adulto e com o maior sucesso. Por exemplo: *Nossa cidade*, de Thornton Wilder, nunca havia sido montada no Brasil. Ninguém conhecia aquele texto tão moderno. E a resposta do público foi maravilhosa, assim como da crítica.

CT: A Maria Clara era boa atriz?

CM: Não, eu não achava ela boa atriz. Quando ela foi fazer *Ensina-me a viver* eu quase morri de nervoso. Ela foi muito cara-de-pau ao aceitar o papel tendo apenas três dias para ensaiar. E aí ela não conseguia decorar nada, fez todo mundo ficar em pânico aqui no Tablado.

CT: Nathalia Timberg fazia a mãe e Diogo Vilela, o menino. E Maria Clara se revezava com Morineau...

CM: Isso. Elas se revezavam porque a Morineau ficou doente e não pode mais fazer todas as sessões. E a Clara, tadinha, esquecia demais o texto. Acho que foram os maiores brancos que já vi na vida. Eu suava, ela não conseguia falar e a platéia toda parada, o teatro parado. Nessas horas, o ator pára de respirar, acho que o oxigênio resseca, fica tudo duro, tenso. É horrível. Acho que a Clara era péssima atriz. Mas era o máximo quando subia no palco, naqueles repentes que tinha, para ensinar o ator como devia representar seu papel.



CT: Por quê?

CM: Porque conhecia o texto e o ator profundamente. Acho que o grande lance da Clara era a amizade que ela fazia com todo mundo. Era uma pessoa super agregadora.

CT: Qual foi a primeira peça que você fez no Tablado? E o que você achou do seu desempenho?

CM: Péssimo. Eu fiz *Pluft, o fantasminha*, que o Tablado sempre monta quando o dinheiro aperta. Então, num determinado momento, o Tablado estava sem grana e a Clara disse: “Vamos montar ‘Pluft’ em 15 dias”. Formou o elenco e me incluiu. Nunca tinha feito papéis grandes, só algumas pontinhas. Imagine, então, protagonizar. Ensaiei em 15 dias, naqueles esquemas rápidos da Clara. Foi uma catástrofe. Estreei péssima (consegui decorar, diferente dela), mas foi muito ruim. Lembro até que o meu terapeuta chegou a me perguntar porque não conseguia falar o texto mais naturalmente...

CT: Em quantos espetáculos você atuou no Tablado?

CM: Uns vinte.

CT: Depois você começou a atuar como assistente de direção da Clara. Por quanto tempo exerceu esta função? Destacaria alguma montagem?

CM: Fui assistente dela durante muito tempo. Acho que comecei em *O Gato de Botas*.

CT: Em algum momento a Clara te nomeou como sucessora dela? Houve esse papo entre vocês ou estava implícito?

CM: Quando eu era muito pequena, nem fazia teatro ainda, a Clara me chamou e disse: “Você é minha herdeira”. Eu nem sabia o que era isso. “Você vai ter os direitos autorais de todas as minhas obras, porque botei em testamento”.

CT: Mas à medida que você foi trabalhando como assistente de direção e ela ficou doente, deve ter

→ Louise Cardoso (Mãe Fantasma),
Cláudia Abreu (Pluft) e José
Lavigne (Tio Gerúndio) na última
montagem de *Pluft, o fantasminha*.
Tablado, 2003.

chegado um momento em que ficou mais do que claro que ela iria partir um dia e que alguém teria que assumir a direção artística do Tablado...

CM: Acho que ficou óbvio para ela, para muita gente aqui no Tablado, mas a Clara não oficializava nada.

CT: Qual foi a primeira peça que você dirigiu e como você analisa o resultado?

CM: Foi *O despertar da primavera*, com um grupo de alunos. O resultado foi excelente, era um grupo ótimo, muito talentoso e eu tive uma sorte danada. Desse grupo faziam parte, entre outros, a Cláudia Abreu, o Michel Bercovitch, o Marcelo Olinto. Foi um sucesso retumbante, a ponto de adolescentes que não conseguiam entrar pularem o muro para assistir. Era para ficarmos dois dias em cartaz, mas a Clara gostou tanto que ganhamos uma temporada de três meses. Um sucesso parecido com o das montagens do Damião, como *O Ateneu*.

CT: Isso já nos anos 80...

CM: Exato.

CT: Aos poucos, você passou a atuar menos, ficando mais voltada para as aulas e a direção das montagens. Mas a atriz continua existindo e você tem feito alguns trabalhos. Você destacaria algum? Qual a sua opinião sobre a Cacá atriz?

CM: Eu não gosto de mim como atriz, mas gosto de fazer cinema. Eu adorei a experiência que tive com Domingos de Oliveira em *Carreiras*, um filme de baixo orçamento que fizemos em uma semana. Ele é um super diretor. Então, como atriz prefiro fazer cinema a teatro. Não me agrada repetir vinte vezes a mesma peça. Gosto de ensaiar, de estrear e fazer um mês de temporada.

CT: Você prefere ensinar ou dirigir?

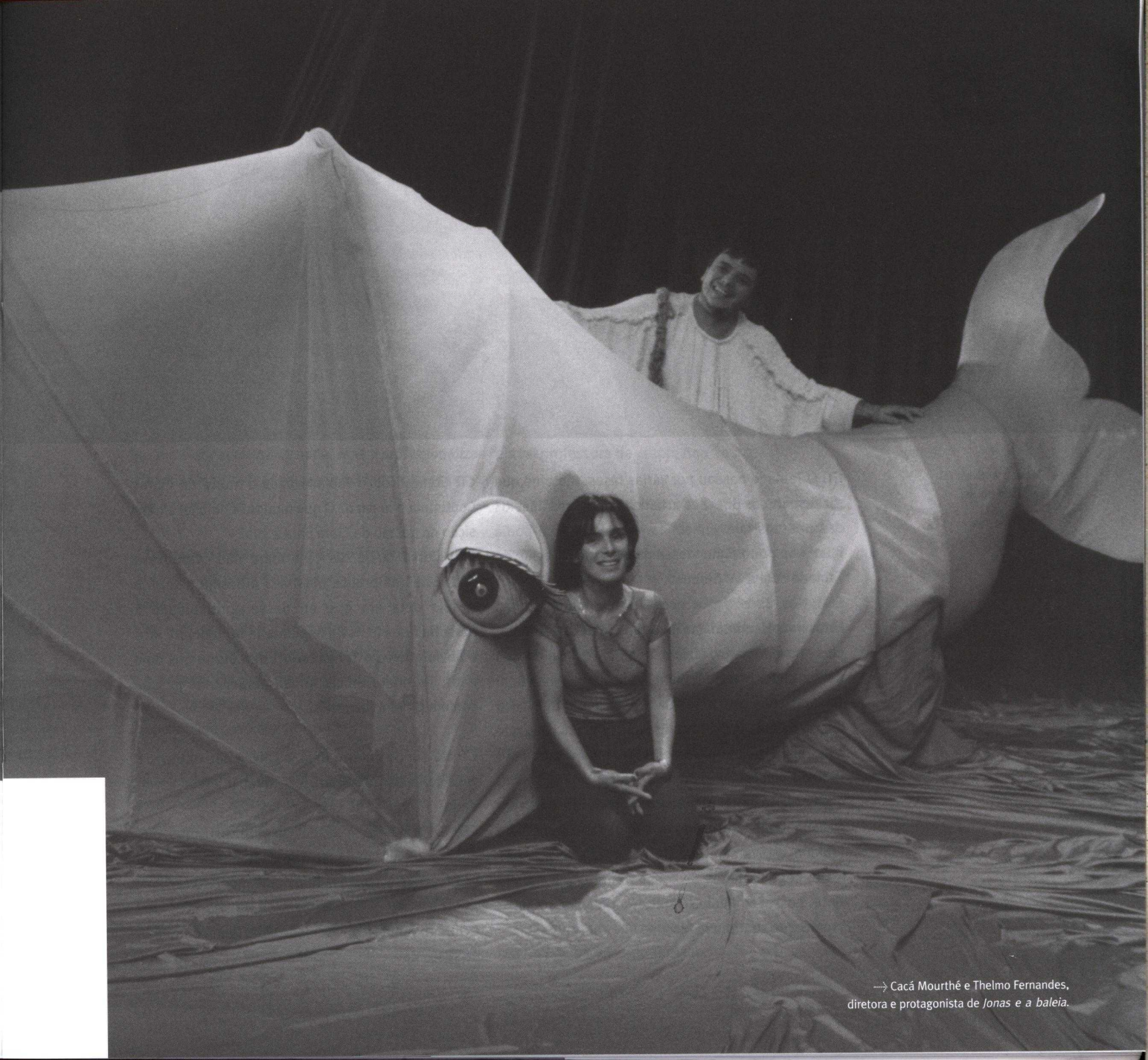
CM: Adoro as duas coisas. Eu amo ensinar. Gosto de dar aula para adolescentes, de pegá-los livres, abertos para tudo. Só não gosto muito de dar aula para adulto, embora faça isso de vez em quando. E também adoro dirigir. Se você me der um palco, um ator que acredite em mim e um texto, vou me divertir. Adoraria ter um diretor igual a mim. Acho que não gosto de ser atriz porque aprecio o diretor que fica em cima. Como diretora, dou segurança ao ator, pelo menos perto da estréia. Antes eu destruo...(risos)

CT: Em que aspectos a Clara te marcou mais profundamente, tanto em termos pessoais como artísticos?

CM: Em primeiro lugar, ela me marcou pela pessoa amorosa que era. Uma grande pessoa, que aceitava todo mundo. Acho que isso vem do meu avô, que recebia em sua casa, em Ipanema, tanto intelectuais como o bêbado da esquina. E uma pessoa com a capacidade de amar da Clara tinha que ter uma capacidade criativa muito grande. Ou seja: me parece que amor e criação andam juntos. Sem paixão não se faz nada.

CT: E quais os defeitos que a Clara tinha?

CM: Ela era uma tirana! Uma tirana muito cheia de disciplina. Mas são bons defeitos...(risos). Eu, por exemplo, até hoje sou maluca com horário, fico louca correndo atrás do tempo. Acho que ela me deixou assim. "Não pode chegar atrasada nem cinco minutos. Precisa chegar cinco minutos ANTES de começar o ensaio. Tudo é muito sério".



→ Cacá Mourthé e Thelmo Fernandes,
diretora e protagonista de *Jonas e a baleia*.



→ *Jonas e a baleia (E)*
e *O Alfaite do Rei*

CT: O Tablado passou por várias fases, tanto no que diz respeito às direções artísticas como aos anseios das pessoas que vinham estudar aqui. Você podia falar um pouquinho dessas fases, da relação do Tablado com a TV Globo...

CM: Nos anos 70, a escola tinha muito status. Estavam o Hamilton Vaz Pereira, o João Carlos Mota, eles criavam muito, faziam laboratórios. Na década de 80, talvez porque a Clara já estivesse cansada, o Tablado começou a ser uma escola em que só o tempo de aula importava. Era uma loucura. Não que não tenha hoje, mas melhorou muito porque o Tablado cresceu. E quando comecei a dirigir senti necessidade de ter um elenco, porque todas as pessoas já tinham crescido e saído daqui. Então, o Tablado estava sem elenco. Fiz, então, um grande teste, peguei alunos de todas as turmas e escolhi vinte pessoas. Muitas já fizeram várias peças e espero que continuem fazendo.

CT: Como ficou o Tablado após a morte da Clara? Continuou o mesmo? O que mudou? Como foi a transição da gestão da Clara para a sua?

CM: Como eu já disse, a Clara não oficializava nada, mas na prática mostrava o desejo dela. E o desejo dela era que eu desse continuidade à filosofia que ela havia implantado no Tablado. Mas é óbvio que este “inventário”, que durou uns dois anos, foi muito difícil. Afinal, perder uma pessoa como a Clara é terrível.

CT: No dia do enterro dela, o caixão não entrava. E você teria dito: “A Clara não quer ir”. Isso é verdade?

CM: É. Foi incrível: o caixão não entrava, tiveram que quebrar o lugar onde ele ficaria. Eu nunca consegui esquecer esta cena. Foi realmente muito forte.

CT: Bem, vamos agora falar de vida. Como o Tablado se sustenta?

CM: O Tablado não se sustenta há 55 anos. Cheguei a essa conclusão no ano passado. A economia do Tablado é doméstica, acho que sempre foi. A Clara sempre botou dinheiro dela nas suas produções, na época não existia patrocínio. Por outro lado, era mais fácil. Você juntava três amigos, pedia para a mãe de um deles costurar, pedia para uma amiga desenhar os figurinos. Ou seja: os técnicos de teatro eram amadores. Mas, de uns tempos para cá, os técnicos foram se profissionalizando, o que não tem nada de errado, mas ao mesmo tempo foram ficando cada vez mais caros. Os cenógrafos e os figurinistas vivem disso. Antes, a Ana Letícia tinha os estúdios dela, dava aula em Niterói, mas fazia os cenários para a Clara sem cobrar nada. Mas a profissionalização dos técnicos fez com que o Tablado necessitasse mais de dinheiro.

CT: Desde o início, a proposta do Tablado sempre foi a de dar aulas de improvisação. Como surgiu essa idéia?

CM: A Clara instituiu a improvisação depois de voltar da França. Ela estudou improvisação lá e ficou encantada. Era uma novidade. Por isso, quando ela voltou quis fazer o seu grupo de teatro. Mas só depois criou a escola.

CT: O Tablado se sustenta com as aulas e com os espetáculos. Agora, você lembra por que a Clara começou a dividir o ensino com outros professores? Porque durante muito tempo só ela dava aula e só havia duas turmas: a adiantada e a atrasada.

CM: Acho que foi uma forma de manter as pessoas aqui. Ao mesmo tempo em que os pupilos começaram a dar aula – Louise Cardoso, Sura Berditchevski,

Lionel Fischer, Bernardo Jablonski, Damião, entre outros – também começaram a ganhar seu sustento. E a escola começou a crescer.

CT: O Tablado conta atualmente com 20 professores. Eles têm que seguir algum método específico ou têm liberdade para construir suas aulas? E todos são ex-alunos?

CM: Todos. E todos estudaram com a Clara. Mas cada um tem sua trajetória e total liberdade para optar por uma maneira própria de conduzir a aula. E isso é ótimo: conviver com diferenças. E afora estes vinte professores, o Tablado também conta atualmente com uma professora de voz, a Sônia Dumont, e uma professora de corpo, Ana Soares.

CT: Fora o curso de improvisação e as práticas de montagem no final do ano, o que os professores fazem com seus alunos, que outras atividades o Tablado oferece ao público e/ou aos seus alunos?

CM: Além das aulas, dos espetáculos de final de ano e das montagens oficiais do Tablado, promovemos leituras, palestras e o Festival de Esquetes, de responsabilidade do Lincoln Vargas – que estudou muito tempo aqui – e que já está no décimo ano.

CT: O que é o Festival de Outono, que existe de uns dois anos para cá?

CM: São as melhores peças do final de ano mostradas no outono do ano seguinte numa pequena temporada.

CT: Qual o espetáculo atual do Tablado?

CM: *O rapto das cebolinhas*, que integra a festa da reforma de 55 anos do Tablado.



→ Cacá Mourthé (ao centro)
em um ensaio de *Mulheres de
40*, de Domingos de Oliveira

CT: Como foi esta reforma?

CM: O Tablado estava muito velho e comecei a lutar pela reforma. Como não consegui patrocínio de ninguém, tive a idéia de vender as cadeiras para os amigos do Tablado. Deu super certo. Acho que se tivesse um milhão de cadeiras teríamos vendido todas. A gente sempre tem medo de pedir, mas quando comecei a campanha faltaram cadeiras. E, no início, eu pensava: “Como vou conseguir vender 150 cadeiras?”

CT: Ao preço de R\$1.000,00, não?

CM: Sim.

CT: E essas pessoas têm seus nomes nas cadeiras? Como é o esquema?

CM: As pessoas que compraram ficam com as cadeiras cativas por 10 anos.

CT: E convite para vir às estréias?

CM: Todos vão ganhar convites para as estréias, e mais três durante a temporada.

CT: Você lembra por que a Clara resolveu criar os Cadernos de Teatro? É talvez a revista mais antiga de teatro no Brasil...

CM: Eu acho que ela queria ensinar teatro para todo mundo, para o Brasil inteiro, aos pequenos grupos amadores das cidadezinhas que tem aí pelo país.

CT: Como vai ser a festa dos 55 anos?

CM: Vai ser a festa de 55 anos do Tablado, mais a reforma das cadeiras bancada pelos amigos, os 50 anos da revista, a primeira parte do acervo da Clara, que vai ser entregue à Casa de Rui Barbosa. Mas não sei se vai ser tudo junto. Estou esperando para ver qual o melhor modelo.

CT: Você foi casada durante muitos anos com o Ricardo Kosovski, pai do Pedro, que já fez muitas coisas no Tablado como ator e agora está começando a atuar como assistente do Leonardo Brício. Fala um pouco do Pedrinho. Quantos anos ele tem?

CM: Tem 23. Acho que o Pedro é um talento. Ele está se descobrindo, porque como a gente é família de circo, nasce no teatro e tem que jogar em todas, dirigindo, escrevendo, atuando, dando aula.

CT: Agora vamos falar um pouco de você, das suas qualidades e dos seus defeitos, profissionais e pessoais. Qual a sua opinião a seu respeito?

CM: Acho que sou excessiva e agressiva. Esses são os defeitos. Mas sou muito generosa.

CT: Como você acha que as pessoas te vêem?

CM: Eu não sei porque as pessoas têm um certo medo de mim.

CT: Como tinham um pouco da Clara?

CM: É.

CT: O Bernardo Jablonski nos disse que tinha pavor da Clara. Mas ele a adorava e vice-versa.

CM: É verdade. Quanto a mim, as pessoas fizeram uma comunidade chamada “Cacá te fez chorar?” Eu achei horrível...

CT: E você faz os alunos chorarem?

CM: Não, meus alunos não, mas às vezes, quando eu estou dirigindo, rola um chororô qualquer. É normal.

CT: Ainda existem aquelas famosas filas em que as pessoas passavam a noite para conseguirem se inscrever aqui no Tablado?

CM: Não. A Clara ainda estava viva e eu pedi para ela acabar com essas filas. Porque era desumano. Imagina, deixar as pessoas dormindo na rua por três noites. E o nível do Tablado baixou muito com o crescimento desta fila. Os alunos queriam vir para cá pensando que o Tablado era um trampolim para a TV Globo.

CT: Existe um processo de seleção ou os alunos são aceitos por ordem de inscrição?

CM: Agora fazemos um processo de seleção de alunos.

CT: Como é esse processo?

CM: Os alunos novos respondem a um questionário, que passa pela diretoria e pelos professores. A par-

tir daí, escolhemos. É um questionário muito simples, com perguntas do tipo: “Você gosta de teatro? Qual peça já assistiu? etc. Mas a prioridade é para os alunos que já estão dentro do Tablado.

CT: E como é um curso de improvisação? O aluno fica no Tablado quanto tempo quiser?

CM: É livre. E ele fica o tempo que quiser.

CT: E aí vai permanecendo na mesma turma ou trocando de professor?

CM: Vai trocando. Os meninos de *Zé - Zenas improvisadas* foram nossos alunos no Tablado e até hoje fazem aula.

CT: E não há o sistema tradicional de aprovação e reprovação?

CM: Não. Já quiseram fazer esse sistema dentro do Tablado, mas a Clara não quis. Argumentou que o Tablado ia perder a cara. Ela sustentava que o Tablado é bom por ser livre. A proposta não é ficar ensinando teoria. Nós temos um palco e a possibilidade de experimentar tudo que a gente quer, de buscas linguagens, de testar nossa capacidade. A prática é fundamental.

→ Esta entrevista foi concedida a Lionel Fischer e Daniel Schenker, cabendo a este último a redação final

★ Ao encontro do
Cavalinho Azul:
um ensaio ★

PEDRO M. KOSOVSKI



“Nessa admiração que ultrapassa a passividade das atitudes contemplativas, parece que a alegria de ler é o reflexo da alegria de escrever, como se o leitor fosse o fantasma do escritor”

Gaston Bachelard

O presente artigo é resultado do Trabalho de Conclusão do Curso de Psicologia da PUC-RJ no ano de 2005, no qual partimos das imagens e personagens apresentados na peça *O Cavalinho Azul*, de Maria Clara Machado, para uma análise simbólica orientada pelo referencial teórico da psicologia analítica; conceitos como criatividade, arquétipo e processo de individuação sustentam o campo de nossa discussão.

APRESENTAÇÃO

O Velho João de Deus conta a história de Vicente – um menino que diz ter um cavalo azul, apesar de todos afirmarem ser um pangaré. Para ter o que comer, o pai decide vender o pangaré. Inicia-se, então, a aventura de Vicente à procura do cavalo pelo Brasil afora, onde cruzará com os mais distintos personagens, até o encontro com o cavalo azul real.

Em nosso estudo destacamos um olhar sobre a trajetória. A atração provocada pelo o cavalo azul movimentava o menino em sua direção; o encontro é resultado de uma trajetória. O símbolo do cavalo azul estende-se por todo caminho, nas experiências e relações estabelecidas anteriores ao próprio encontro, em um processo de conscientização e revelação de uma personalidade, que culminará na sua realização.

O VELHO CONTA A HISTÓRIA DO MENINO

Na maior parte da peça o cavalo azul é uma presença invisível, uma espécie de prolongamento imaginário de Vicente. Desse modo, um terceiro personagem é imprescindível para a estrutura central da peça – o narrador João de Deus. Um velho conta a história de um menino. Nessa relação de oposição temos um dinamismo complementar – onde um esbanja vitalidade, o outro prudência e sabedoria; onde um tem ingenuidade, o outro ironia; enquanto um age, o outro contempla, e assim por diante. Consideramos o menino como aquele que contém, em sua fragilidade e pequenez, o potencial de crescimento para iniciar sua ascensão. O velho, por sua vez, é aquele que já ascendeu ao máximo sua curva de potencialidade e começa a descer. Velho e menino estão mais próximos do que aparentam, encontram-se na mesma linha, cada qual em seu lado da parábola compartilhando uma espera semelhante – duas mortes, uma física e outra simbólica, da infância para a vida adulta. Embora estejam em pontos complementares diferenciam-se, pois o velho guarda em si a consciência de sua trajetória, e o menino, alheio a seu futuro, é puro devir.

O PANGARÉ – CONTRADIÇÕES DA REALIDADE

A realidade seca e esturricada, a todo instante, choca-se contra a realidade subjetiva do menino dando provas de sua crueldade. Qual o sentido de um pangaré velho e fraco? A vaca dá leite, a galinha dá ovos, e se até a carroça já foi vendida, “Este cavalo só serve para comer mais dinheiro.” A saída é vender o pangaré, e em troca conseguir uns trocados para o menino ter o que comer. Mas agora que a nutrição está garantida, o menino não quer mais comer. Uma nova ameaça impõe-se diante de sua existência: a desnutrição afetiva.

A presença do pangaré é a salvação. O corpo velho e sujo representa o suporte material necessário para que as projeções imaginárias de Vicente ganhem forma. A força do pangaré, como base de realidade, possibilita um cavalinho azul vivo, e através da energia contida no símbolo redimensionam-se todos os objetos – passamos de uma paisagem condicionada e morta, a uma paisagem criativa composta por campinas verdes, rios de água branca e enormes circos, pois só assim a existência é possível!

O cavalinho azul é, acima de tudo, a possibilidade de um conhecimento real, onde o livro de estudo refaz-se em experiência imediata sensibilizando o homem para as origens. O menino descreve sua experiência: “Depois, eu monto em você e saímos



atrás das capitánias hereditárias...Vai ser ótimo!”. O símbolo do cavalo traz consigo a renovação; não se trata, pois, de uma negação da realidade, mas de uma re-criação que possibilite a organização da exterioridade de um modo mais favorável à sua subjetividade.

Em uma das rubricas iniciais a autora indica: “O menino, em êxtase, procura convencer o cavalo”. Vicente luta com toda sua energia para convencer a realidade-pangaré que um dia ela poderá galopar livremente, mas logo se zanga: “Assim você não poderá trabalhar no circo! Não pode. Veja como eu faço”. O menino não vivencia uma alucinação, mas sim o paradoxo do cavaleiro azul encarnado na pele e o osso de um pangaré. A forma encontrada por Vicente, independente de seu conteúdo fantástico, soluciona temporariamente sua condição social desfavorável.

Contudo, essa situação não perduraria. O mundo externo confronta-se com o mundo interno, e cada qual a seu modo, exige de Vicente a satisfação de necessidades antagônicas levando-o a um equilíbrio insustentável. Em um mundo partido, onde as imagens não coincidem com os objetos, instaura-se um dilema: ceder ao exterior e perder a poesia ou ceder ao imaginário e perder a consciência? A realidade dominante, respaldada por sua materialidade, exhibe sua brutalidade frente à sutileza dos processos imaginários, estabelecendo-se como única e verdadeira: “Que cavaleiro azul, que nada! Um pangaré velho não presta mais nem para puxar a carroça de teu pai. Cavaleiro azul!...Azul!”.

O menino persiste no treinamento. Põe-se no centro do picadeiro, e puxa o cavalo pelo cabresto indicando manobras circulares, que o animal sem vida executa em um esforço sem igual. Vicente espera a tão sonhada apresentação no circo.

A PERDA. INICIAÇÃO DO HERÓI NO MUNDO

“Vicente, sentado na soleira da porta, de vez em quando dá uma espiadela para fora”.

Com a venda do pangaré o mundo impele Vicente a crescer. A dicotomia pangaré-cavaleiro azul vivida por Vicente, na maturidade apresenta-se como um corte, uma amputação do potencial imaginário.

Para Vicente o cavaleiro azul perdeu-se no caminho de volta para a casa. O menino passa a esperar algo de fora – o retorno do cavaleiro azul perdido no mundo. A projeção imaginária rompe as paredes protetoras da casa paterna, enveredando pelo mundo e indicando que as condições anteriores eram realmente insustentáveis. O cavaleiro azul expande-se em detrimento da perda do pangaré. Abre-se espaço, então, para uma transformação: faz-se necessário um cavaleiro azul inteiro e real, em um menor instante que seja de confluência entre imagem e objeto. Se antes o menino dependia do cavaleiro azul para viver, agora deparamo-nos com uma inversão significativa: é o aceno frágil e desprotegido do cavaleiro no mundo que impulsiona Vicente, um herói, para sua salvação.

A GRANDE FARSA DO CIRCO AMERICANO

A experiência imaginária refugia-se em espaços restritos e bem delimitados pela cultura – o circo, o teatro, o cinema, etc. – onde temos permissão para vivenciar o criativo. A cultura, portanto, estabelece uma relação de condição, impondo limites concretos ao imaginário que assume o caráter de expressão artística. Em todo caso, esta é a forma que dispomos para manter acesas as virtualidades do viver, imprescindíveis ao ser humano.



O primeiro lugar a se procurar o cavalo é em um circo – onde se poderia achar um cavalinho azul? Desde o início, o circo é um abrigo de realidade para as invenções imaginárias de Vicente; uma referência externa que compartilha o mesmo vocabulário fantástico em suas excêntricas atrações. E mais um confronto.

O circo idealizado não corresponde ao circo real. O “Grande Circo Americano” é um espetáculo decadente, uma farsa dirigida por três bandidos-músicos, que visando unicamente obter lucro, apropriam-se do pressuposto imaginário acerca do circo para iludir seus espectadores. Com a finalidade capitalista, a ilusão – maior qualidade do circo, possibilidade de jogo, que trata da realização do invisível – desfaz-se no vazio material de suas atrações, assumindo o caráter negativo de alienação. O potencial imaginário, aliado à sua demanda afetiva, é utilizado como instrumento de manipulação e controle ideológico, laçando as bases do poder da propaganda em nossa cultura – as imagens criativas distorcem-se em simulacros, para a sustentação do espetáculo grotesco de nossa sociedade.

Um palhaço sem graça, apresentador do show, é explorado pelos bandidos-músicos, que o utilizam como fachada de seu circo. Rotineiramente, ele apresenta as mais fantásticas atrações – que nunca se realizaram – e entre uma palhaçada fracassada e outra, anuncia o final do show justificando-se pela ausência dos artistas. Neste caso, toda a experiência criativa esvazia-se em um discurso que não se efetiva; a criatividade se apresenta apenas como um potencial inativo, e não como possibilidade viva de criação.

Vicente não encontrou o cavalo azul. Mas, de certo modo, a idealização inicial do circo indicara o caminho necessário. Naquele espaço decadente e desencantado, o cavalinho azul foi recebido pela primeira vez como verdade, e atraiu o interesse de todos. Alguns o ajudariam, outros o perseguiriam, mas ninguém permaneceria indiferente à notícia do cavalo azul. Vicente sai do circo modificado; na mão direita a companhia da menina, e na mão esquerda a perseguição dos bandidos-músicos.



A MENINAZINHA

Na peça deparamo-nos com um feminino frágil e pouco atuante; a menina é capaz de se submeter à farsa do circo como única espectadora, e de satisfazer-se, depois de uma longa jornada, com um cavalinho azul de papelão. Em contraponto, observamos a força do feminino na obra de Jung; especificamente, a alma tem como sua função ser uma espécie de ponte para o inconsciente. Na proposta junguiana, a alma se fortalece ao passo que o sujeito aprofunda os laços com o inconsciente. Em Vicente é diferente. O menino transita com intimidade por seu potencial criativo; o vínculo com o inconsciente está fortemente amarrado. Para Vicente é necessária uma experiência que aprofunde suas relações com o real, mas que não se estabeleça como um corte violento.

Tendo em vista a dinâmica compensatória entre consciente e inconsciente, propomos que a alma fortificada projeta-se na realidade em um corpo frágil de Menina. O feminino discreto tem, em sua fragilidade, a delicadeza necessária para que o real se estabeleça – não como uma ruptura, mas como uma extensão do imaginário. Através da Menina, de seu gesto de acolhimento, Vicente é suavemente conduzido para o real; em sua companhia a experiência subjetiva se torna uma aventura compartilhada, e consequentemente, o cavalinho azul, uma possibilidade real. A Menina nada impõe; e o real inicia-se em uma despreziosa sugestão de caminho: “Tenho um tio no Ceará. Vamos lá primeiro?”

A PERSEGUIÇÃO DA SOMBRA

Os bandidos também foram contagiados pelo símbolo do cavalo: “Os dois meninos viajavam de dia e dormiam à noite... Mas não sabiam do perigo que vinha atrás deles. Os três velhos fingindo que eram músicos de verdade, para não serem vistos, andavam durante a noite e dormiam de dia. Os velhos, cada vez mais gulosos, só pensavam no dinheiro que o cavalo ia dar-lhes”.

Diferente dos outros adultos, onde o cavalo azul ressoava como um símbolo morto, esvaziado pela tendência materializante da realidade, nos bandidos despertou fascínio e espanto. No entanto, o que para Vicente simbolizava uma busca existencial, para os bandidos representava a ampliação dos limites econômicos – o sentido do cavalo difere em função da subjetividade que dele se aproxima, mas mantém em ambos os casos o caráter de expansão.

Tal como Vicente, os bandidos abriram mão de tudo para buscar o cavalo azul, em um esforço tão grande quanto o do próprio menino. Dá-se início ao jogo ambivalente do símbolo, acirrando os conflitos: o que para uns é motivo de ilusão e deformação, para outros é de transformação total dos valores da realidade. Ao longo do caminho, os bandidos contabilizavam dinheiro, ao passo que os meninos contabilizavam sonhos.



AVELHA-QUE-VIU

O caminho trilhado começa a dar sinais de aproximação: uma velha viu o cavalo. A Velha-Que-Viu não enxerga mais nada – só tem olhos para o cavalo azul que a cerca por todos os lados – e até seu nome designa a experiência que a marcou para sempre.

Os bandidos, que a princípio raptaram-na para descobrir o paradeiro do cavalo, logo verificaram: “Ela é doída!”. A velha foi arrebatada pelo impacto da imagem sem nenhum suporte material, e, portanto, enlouqueceu. A maioria de suas falas refere-se ao céu, ao ar ou vento: “Lá vem o Menino cavalgando no cavalo azul... cavalgando na nuvem que é preta e grita: ai!ai!ai! Quero cair, quero molhar...”. O cavaleiro azul tornou-se um dragão furioso, que em uma devastação afetiva arrancou da terra toda a base, todo o sólido, e desmanchou-os no ar. A velha tornou-se um rio, e o cavalo o explora – nutre-se de sua alma e banha-se sobre seu corpo – em uma correnteza sem fim que não ampara, só afunda, afunda, afunda mais... Perdendo-se todo o fôlego de realidade.

Nesse ponto, destacamos mais uma vez a importância de uma base concreta que ampare a experiência imaginária. No caso de Vicente, a presença do pangaré possibilitava um cavalo azul de carne e osso, e mesmo depois de sua venda a referência objetiva já estava marcada em sua subjetividade.

NO CURRAL DO COWBOY

O Cowboy doma cavalos e prende bandidos. Em seu curral ocorre um importante encontro; não do Menino com o cavalo azul (ele alimentou essa esperança e se enganou, pois lá só havia cavalos brancos), mas o encontro do Menino com os bandidos. Vicente confronta-se com o Mal, que apesar de inconsciente esteve presente durante todo o caminho, e vê a aparente pureza e bondade constitutiva se desfazerem. Para isso, nada mais apropriado que o cenário escolhido. No curral habitam cavalos, e sabemos que não se trata de ambiente limpo. O encontro com o Mal é cercado de esterco, e permeado por seu cheiro desagradável.

Irritados com o engano do cavalo, e cansados de tanta procura, os três músicos tiram as barbas postiças e revelam as ver-

dadeiras faces de bandidos. Vicente é finalmente abatido. Pela primeira vez, a situação foge de seu controle e não há solução criativa que compense a crueza da realidade. O disfarce imaginário caiu, revelando um rosto terrível que imobiliza Vicente e ameaça-o com a morte. Por outro lado, a realidade exposta afirma também que agora só será possível o encontro com o cavalo real. Não há mais espaço para uma imaginação infantil que controla tudo e a todos; o real faz-se no jogo entre sujeito e mundo.

O Cowboy, herói profissional, consciente dos perigos da realidade, entra em ação. Prende os bandidos e salva o menino. Vicente e o Cowboy têm em comum a paixão por cavalos; o vaqueiro doma os animais para vendê-los ao circo. Vicente não precisa domar seu cavalo; o objeto – cavalo – não está dissociado do sujeito – Vicente. Não é algo externo, que deve ser capturado, educado e humanizado. O cavalo azul faz parte de Vicente, ou melhor, Vicente faz parte de seu cavalo azul. Domar cavalos e prender bandidos são funções que se relacionam. A natureza traz consigo o excesso, de forma que poderá ser representada como um mal, à sombra da educação e das leis que formam sujeitos auto-disciplinados. Os instintos – entre eles, o impulso criativo – são sufocados pela cultura, restando-nos apenas cavalos brancos, iguais e normais.

O ENCONTRO

Finalmente, o encontro:

“Como vocês viram, os três músicos foram presos, a menina levei para casa dela. Todos na cidade estão esperando Vicente voltar. Ele continuou correndo o mundo. (Na cena surge Vicente todo esfarrapado, sem um pé de sapato, comendo um pedaço de pão) Quando estava muito cansado, vinha deitar aqui perto de mim (...) E foi assim que um dia... Vejam vocês...”.

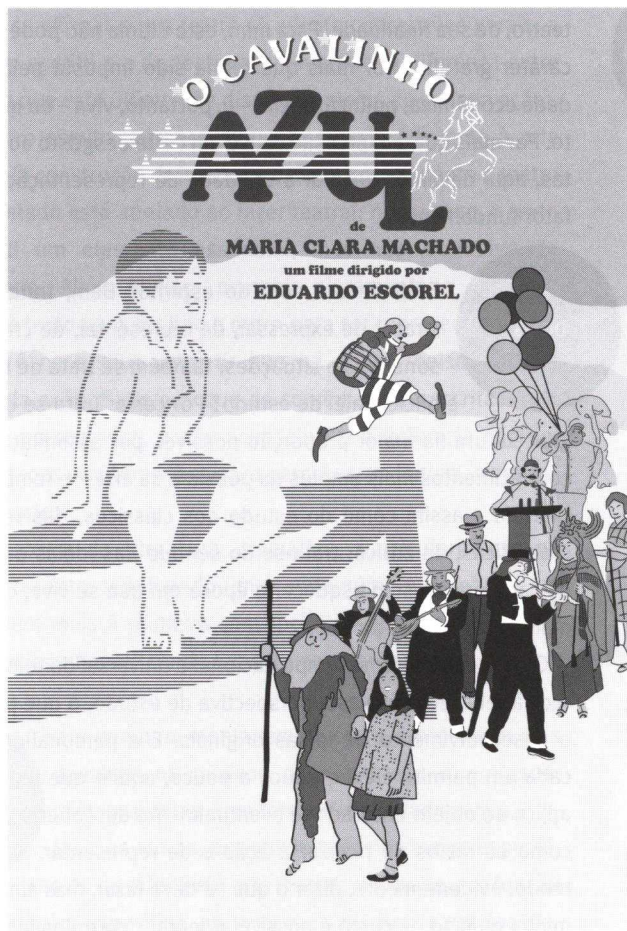
O menino segue sozinho em sua busca; na Serra da Mantiqueira, quando ele menos espera, dá-se a aparição do cavalo azul. A autora indica o tom de naturalidade do encontro: “Como se estivesse fazendo a coisa mais natural do mundo, sem absolutamente encarar a aparição do seu cavaleiro como coisa impossível, (...)”.

Não existem surpresas na peça *O Cavaleiro Azul*. Desde o início, a fé inabalável do menino denuncia o final da história – a inexorabilidade do encontro – sem com isso prejudicar a identificação do espectador com a peça. A transformação lenta e quase imperceptível pelo qual passa o herói ecoa no espectador, levando-o a ver o mundo com o olhar de Vicente. Porém, na aparição final do verdadeiro cavalo azul, isso já não é uma surpresa, mas sim uma certeza natural que o acompanhou desde o começo do espetáculo.

O ceticismo inicial do espectador converte-se em fé inabalável, seguindo o reflexo da transformação vivenciada por Vicente em sua jornada: realizar sua fé sob a forma de um corpo milagroso. Contudo, não há milagre – pelo menos não nos termos que utilizamos usualmente. A idéia de milagre pode ser associada à passividade, e isso se opõe radicalmente à postura de buscar o cavalo pelo mundo, em uma trajetória de esforço e paciência.

O retorno de Vicente e seu cavalo azul para casa marca uma trajetória espiralada. O final da linha – sob a influência de uma nova condição adquirida ao longo do processo – sobrepõe-se ao começo, determinando não o fechamento, mas a abertura de uma outra circunferência, que ao fim sobrepõe-se ao começo, abrindo uma nova circunferência, e assim por diante em um fluxo ininterrupto que é o mito de Vicente.





Léon Moussinac

BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A
ENCENAÇÃO

Creio que podem existir tantas concepções particulares de teatro como homens de teatro, quer dizer, artistas que pratiquem seu ofício com a principal preocupação de servir à arte. Por isso mesmo, não me parece que esta arte possa ser governada por leis fixas, imutáveis, universais e de alguma forma mágicas. Seu estudo só permite construir, tendo por base a reflexão e a experiência, teorias que têm valor em função da eficiência da prática que elas determinam, principalmente no que se refere à ação e à encenação, que se definem em consonância com o gênero e estilo da obra, e também levando-se em conta a época e os espectadores aos quais se destinava. Nisto, como em qualquer outra coisa, as teorias são um guia para a ação, para a criação dramática.

Com relação aos métodos, só interessarão os que resultem da razão e da experiência, a fim de se obter o domínio – ou ao menos a busca – dos princípios e da técnica a ser empregada. Em minha opinião, a arte teatral é, ao mesmo tempo, um dom

do espírito e fruto do estudo. Por isso deve reinar na arte teatral, como em qualquer outro meio de expressão, a mais absoluta liberdade. As disciplinas nascem de uma necessidade, que para o artista é exterior e interior. Graças ao jogo de influências recíprocas, trata-se em essência de se chegar a uma concepção teatral pessoal que coincida com a idéia que se faz do teatro, de sua finalidade. Para mim, esta última não pode ter um caráter gratuito, por mais que tenha sido imposta pela realidade econômica, política, social – e, portanto, viva – do momento. Por mais que a expressão cause um certo desgosto aos artistas, aqui devemos encarar a utilidade da representação como fator fundamental.

DONS

Falei de um dom do espírito? Bem, trata-se do prazer de expressar, de representar, de criar personagens e situações; também se trata de talento e ofício. Falei de estudo? Por certo. Trata-se de integrar cultura na maior proporção possível, por assimilação dos conhecimentos mais amplos da poesia e da arte – e também de História – assim como do estudo dos clássicos, das técnicas dramáticas, da crítica; trata-se do sentido das idéias originais de cada época, sem esquecer a época em que se vive, o que é mais difícil do que parece.

O caráter ao mesmo tempo nacional e universal do teatro oferece à reflexão uma vasta perspectiva de estudo, o que permite o desenvolvimento de idéias originais. E a personalidade de cada um permite eleger, pouco a pouco, aquilo que melhor se aplica ao objeto encarado (e eventualmente descoberto), assim como os meios de realizar a ação e de representar. Não pretendo, evidentemente, dizer o que se deve fazer, mas sim expor minha opinião de como é possível orientar determinadas escolhas.

Um só exemplo. Em geral, se considera de bom gosto negar a atualidade do teatro. Isto é completamente absurdo, já que a atualidade é ao menos uma garantia de vida na medida em que se incorpora ao universal. Certamente, a razão que determina que algumas obras sobrevivam não é sua atualidade, mas sua

MOBILIDADE

força vital.

Com relação à técnica, não existe uma, mas várias, algumas já testadas e aprovadas, outras que ainda precisam ser exploradas ou até mesmo descobertas. O indispensável é mover-se ativamente e essa mobilidade deve ser cuidadosamente guiada. Simplificando, poderia se afirmar que o teatro só admite concepções gerais: a do teatro escrito e a do teatro representado (a diferença entre ambos é que este último não dispõe de meios de conservação).

O teatro escrito pertence quase que exclusivamente à arte literária (a construção dramática e o diálogo), enquanto o teatro representado está atrelado ao fazer teatral; neste caso, o texto constitui um elemento essencial, mas não exclusivo do espetáculo. Aliás, Molière percebia claramente a diferença entre um texto para ser lido e outro para ser representado:

“Não é necessário advertir que há muitas coisas dependentes da ação. Sabemos que as comédias são escritas para serem representadas, e não aconselho sua leitura, a não ser para pessoas que têm olhos para perceber, na leitura, os recursos do teatro”.

Na história da literatura dramática, particularmente na história recente, tem havido um grande número de obras que respondem mais à primeira concepção do que à segunda, ou seja, funcionam mais sendo lidas do que encenadas.

SOLIDARIEDADE

Para que uma montagem dê certo, é preciso que os pintores, os músicos, os escritores – e, em especial, os poetas – em total solidariedade com o diretor e os atores, assimilem todos os meios específicos de que dispõe a arte teatral, que pode, em função de um objetivo específico, priorizar mais ou menos um dos elementos utilizados, ainda que o mais importante, evidentemente, seja o ator.

No entanto, em geral os dramaturgos conhecem mais o ator do que os demais elementos cênicos, sendo que estes, em alguns casos, são parte essencial da concepção dramática de uma obra e de sua linguagem. Para o autor, o ator é uma espécie

de garantia, como se dele dependesse o sucesso ou o fracasso de sua obra. É por isso que muitas vezes um autor, por pura desinformação, escreva um papel para um ator determinado, o que teoricamente é inaceitável.

COMPREENSÃO

Antigamente, quando se pedia a colaboração de um pintor para renovar um cenário insuficiente – digamos, fora de moda – se realizavam projetos segundo princípios que tinham êxito na pintura de cavalete, mas ignoravam as necessidades da ação, os meios técnicos da cena, e também a ótica profunda do teatro, cujas leis não se confundem necessariamente com as da perspectiva. Aos poucos, porém, os pintores compreenderam que não bastava fazer maquetes em seus estúdios e passaram a trabalhar em conjunto com os artesãos do palco, daí resultando trabalhos infinitamente melhores.

Isto significa que o êxito de qualquer espetáculo está atrelado à perfeita combinação de todos os elementos utilizados, o que pressupõe estreita e permanente colaboração entre todos os profissionais, inclusive o autor, até a estréia. Não nos esqueçamos de que o teatro é um todo e a unidade é indispensável.

>> *O presente texto, aqui reduzido, é uma espécie de introdução feita pelo autor antes de deter-se profundamente no estudo da encenação. O original chama-se Tratado de encenação (Ediciones Leviatán, Buenos Aires, Argentina). A tradução do francês para o espanhol foi feita por Francisco Javier, cabendo ao editor desta publicação sua tradução para o português. O título do presente artigo também é de nossa responsabilidade.*

MÚLTIPLA ESCOLHA



Em nossa edição de nº 164, publicamos um extenso trabalho abordando as principais formas e movimentos teatrais. Mas é notória a desinformação generalizada sobre o tema e não apenas entre estudantes de teatro, mas também no que diz respeito aos profissionais. Então, em nossa presente Múltipla Escolha, vamos dar uma relembração neste vasto assunto, selecionando dez tópicos. E você aproveita para checar em que pé está seu grau de informação – se muitas dúvidas ocorrerem, você pode dissipá-las adquirindo os Cadernos de Teatro nº 164.

1. COMMEDIA DELL'ARTE

- a) Forma de teatro cômico originária da Itália
- b) Espetáculo com diálogo improvisado
- c) Comédia com temas ligados à arte
- d) Montagens com cenografia definida
- e) Duas respostas estão corretas

2. DRAMA DA RESTAURAÇÃO

- a) Peças centradas na restauração do espaço cênico
- b) Textos montados para a criadagem palaciana
- c) Dramaturgia inglesa após a restauração da Monarquia (1660 a 1700)
- d) Montagens assistidas por nobres e aristocratas da corte de Charles II
- e) Nenhuma das respostas anteriores

3. FARSA

- a) Gênero com muitas pretensões intelectuais
- b) Humor centrado em atividades físicas e efeitos visuais
- c) Ausência total de violência e ritmo acelerado
- d) Casamento, leis e negócios jamais são abordados
- e) Duas respostas estão corretas

4. MASCARADA

- a) Forma espetacular e luxuosa de divertimento teatral
- b) Foi criada na Itália renascentista, chegando mais tarde à França e Inglaterra
- c) Era apresentada apenas uma vez para nobres e aristocratas
- d) Combinava poesia, música, figurinos elaborados e grandes efeitos de maquinaria
- e) Todas as respostas estão corretas

5. PANTOMIMA

- a) Originalmente, um entretenimento etrusco
- b) Gênero criado em Roma
- c) A narração era cantada pelo coro
- d) A ação ocorria sob a forma de danças
- e) Três itens estão corretos

6. SÁTIRA

- a) Gênero que utiliza técnicas de comédia
- b) Visa expor criticamente certas situações
- c) Jamais foi utilizada por Molière
- d) Bernard Shaw tinha horror à sátira
- e) Dois itens estão corretos

7. TEATRO DA CRUELDADE

- a) Gênero criado por presidiários de San Quentin
- b) Teatro baseado em magias e ritos
- c) Antonin Artaud abominava o gênero
- d) Antonin Artaud foi o criador do gênero
- e) Nenhuma das respostas anteriores

8. TEATRO POBRE

- a) Criado por palestinos na Faixa de Gaza
- b) Iniciativa de uma Ong norueguesa
- c) Idealizado pelo polonês Jerzy Grotowski
- d) Teatro que dispensava cenários luxuosos
- e) Os itens C e D estão corretos

9. TEATRO ÉPICO

- a) Estruturado em torno de epopéias
- b) Visava mais o intelecto do que as emoções
- c) Peças episódicas com canções narrativas
- d) Gênero criado por Bertolt Brecht
- e) Três itens estão corretos

10. TEATRO DO ABSURDO

- a) Dramatização do absurdo e futilidade da existência
- b) Gênero que dispensa a ação lógica
- c) Textos que exibem comportamentos inapropriados
- d) Gênero criado nos anos 50
- e) Todas as respostas estão corretas

GABARITO Nº 174

Questão 1

- c) Manuel da Nóbrega

Questão 2

- a) Padre José de Anchieta

Questão 3

- d) Os itens a, b e c estão corretos

Questão 4

- a) Cacique Araribóia

Questão 5

- a) Antônio José de Paula

Questão 6

- e) Os itens a e b estão corretos

Questão 7

- a) Amor mal correspondido

Questão 8

- c) Real Teatro S. João

Questão 9

- e) Os itens a, b e c estão corretos

Questão 10

- a) Machado de Assis



SÓFOCLES (496-406 a. de C)

Autor dramático grego. Representante máximo da tragédia durante o governo de Péricles. Em sua *Poética*, Aristóteles afirmava que os dramas de Sófocles eram modelos irretocáveis da tragédia. Suas peças tinham, como principal característica, colocar o homem no centro da trama. Interessando pela relação dramática entre diferentes personalidades, ou entre diferentes aspectos de um mesmo caráter, Sófocles criou um tipo de drama de extrema tensão, priorizando sempre o enredo, a caracterização dos personagens e detalhes naturalistas. Suas principais obras são: *Antígona*, *Édipo Rei*, *Electra* e *Édipo em Colono*.

SHAKESPEARE, William

(1564-1616)

Poeta e dramaturgo inglês, figura máxima do teatro elisabetano, Shakespeare é considerado o maior autor teatral de todos os tempos. Sua primeira fase (1590-1599), na qual ainda se atém às convenções do drama da época, se caracteriza por uma grande diversidade temática e formal – *Henrique VI*, *Ricardo III*, *A comédia dos erros*, *Os dois cavaleiros de Verona*, *Trabalhos de amor perdidos*, *Titus Andronicus*, *Romeu e Julieta*, *Sonho de uma noite de verão*, *O mercador de Veneza* e *Muito barulho por nada*. Os dramas históricos *Ricardo II*, *Rei João* e *Henrique IV* servem como uma espécie de trampolim para a fase mais genial do autor. Entre 1599 e 1604, Shakespeare escreve as comédias *Como gostais*, *Medida por medida*, *Noite de reis* e *Troilus e Cressida*, e as tragédias *Julio César*, *Hamlet* e *Othelo*. Entre 1605 e 1608, produz *Rei Lear*, *Macbeth*, *Antonio e Cleópatra*, *Coriolanus*, *Timon em Atenas* e *Péricles*. Em sua fase final, escreve *Cymbeline*, *Conto de inverno* e *A tempestade*, que traduzem uma nova concepção simbólica do drama, na qual a música desempenha um papel importante.

SCHILLER, Friedrich (1759-1805)

Poeta e dramaturgo alemão. Ao lado de Goethe, foi o criador do teatro clássico germânico. Já em sua primeira peça, *Os bandidos*, o autor exibiu uma de suas principais características: o espírito revolucionário. Mais adiante escreveu *Don Carlos* e em seguida sua obra mais ambiciosa: *a trilogia Wallenstein*. A partir daí, produziu tragédias históricas: *Maria Stuart*, *A donzela de Orleans*, *A noiva de Messina* e *Guilherme Tell*.

STRINDBERG, August (1849-1912)

Autor dramático e escritor sueco, Strindberg foi o iniciador do naturalismo em seu país e precursor do expressionismo europeu. Inicialmente mais conhecido por suas novelas curtas, despertou polêmica com seus ensaios histórico-culturais, que provocaram seu primeiro exílio voluntário (1883-1889). Em contato com os naturalistas franceses e impregnado das idéias de Nietzsche e Schopenhauer, escreveu os dramas naturalistas *O pai*, *Senhorita Júlia* e *Os credores*. Seus temas preferidos são a luta dos sexos, a mulher como ente maligno e a polivalência psicológica, abordados com grande senso dramático e técnica irrepreensível. Após grave crise psicológica, que se seguiu a seu segundo exílio voluntário (1892-1896), escreve seus grandes dramas simbólicos: *A caminho de Damasco*, *O sonho*, *Dança macabra* e *Sonata dos espectros*.

SCHNITZLER, Arthur (1862-1931)

Dramaturgo austríaco, típico representante do impressionismo vienense, que descreve a burguesia decadente do final do século com ironia e uma certa resignação melancólica. O erotismo, tratado com humor e cinismo, constitui a essência da maioria de suas obras. Suas principais peças são: *Anatol*, *Amores* e *A ronda*.

SHAW, George Bernard

(1856-1950)

Autor dramático irlandês. Seguidor de Ibsen e de seu teatro, que visava fundamentalmente desmascarar a hipocrisia, os tabus e as injustiças da sociedade burguesa, Shaw propôs um teatro moralista e polêmico. Morando em Londres desde os 20 anos, iniciou sua vida profissional como crítico de música e de teatro. Suas principais obras são: *A profissão da senhora Warren*, *Cândida*, *Homem e super-homem*, *Major Bárbara*, *Androcles e o leão*, *Pigmaleão*, *Retorno a Matsulém* e *Santa Joana*.

STANISLAVSKI, Konstantin

(1863-1938)

Ator, diretor e professor de atores, Stanislavski foi uma das personalidades mais importantes do teatro no século XX. Em 1897, juntamente com Nemirovich-Danchenko, fundou o Teatro de Arte de Moscou. Encarregado das montagens e da formação de atores, Stanislavski encenou diversas obras, destacando-se as realizadas a partir de textos de Tchecov (*A gaivota*, *As três irmãs* e *O jardim das cerejeiras*). Com elas criou um novo estilo, cujas principais características eram a naturalidade, a fidelidade histórica e a busca da verdade e da vida. A partir de 1905, consciente das limitações do naturalismo, começou a se deixar influenciar pelas correntes simbolistas. Escreveu livros determinantes para o desenvolvimento dos intérpretes – *A preparação do ator* e *A construção do personagem*.

SARTRE, Jean-Paul (1905-1980)

Filósofo, romancista e dramaturgo francês. Fundador da escola existencialista. Participou ativamente da Resistência e, ao término da Segunda Guerra Mundial, criou a revista *Os Tempos Modernos*. Suas peças, onde predominam as idéias, exibem uma construção perfei-

ta, grande eficácia dramática e densidade ideológica. Suas principais obras são: *As moscas*, *Entre quatro paredes*, *Mortos sem sepultura*, *A prostituta respeitosa*, *As mãos sujas*, *O Diabo e o bom Deus* e *Os seqüestrados de Altona*.

STRASBERG, Lee (1901-1982)

Diretor norte-americano e professor de interpretação. Difundiu nos Estados Unidos o método de Stanislavski. Entre 1931 e 1937, foi a principal figura do *Group Theatre*, o mais renomado da época. Em 1947, Elia Kazan funda o *Actor's Studio*, e logo Strasberg assume sua direção artística. Dentre seus alunos mais famosos podem ser citados Marlon Brando, Geraldine Page, Julie Harris e James Dean.

STREHLER, Giorgio (1921)

Diretor italiano, uma das personalidades mais influentes do teatro na segunda metade do século XX. Começou sua carreira artística como ator, encenador e crítico teatral. Em 1947 funda, com Paolo Grassi, o *Piccolo Teatro de Milão*, o primeiro teatro italiano “estável” e subvencionado pelo governo. Ao longo de toda a sua carreira, Strehler encarou o teatro como poderoso meio de comunicação e investigação de linguagens, tendo encenado mais de 200 peças. Dentre suas montagens mais célebres podem ser citadas: *O mágico prodigioso*, *Os gigantes da montanha*, *Ricardo II*, *A morte de Danton*, *Macbeth*, *O jardim das cerejeiras*, *A ópera dos três vinténs* e *A alma boa de Setsuan*. Strehler também dirigiu várias óperas, com especial destaque para *Simon Boccanegra*.

SHAFFER, Peter (1926)

Autor dramático inglês. Embora tenha começado sua carreira escrevendo comédias, suas principais obras são os dramas *Equus* e *Amadeus*, ambos escritos nos anos 70, e transformados em filmes de estrondoso sucesso.

Fragmento de um



Os assassinos vasculham os becos. Colam-se às paredes das esquinas à espera de possíveis vítimas. Os policiais sentem cheiro de sangue, que os desperta de seu tédio e os lança à ronda. E nada mais importa. Todos cedem seus lugares para que o estranho espetáculo se consume. Do outro lado do muro, gêmeos vitelinos se olham cheios de medo e ódio. E se ameaçam com alfinetes de prata. As senhoras dormem abraçadas a seus maridos à espera de que sonhos as libertem. E as mocinhas se masturbam com seus cães de caça. E meus olhos brilham e enchem de luz essa cidade morta. Esses caminhos gastos que desconhecidos percorrem arrastando suas próprias vidas. E que conduzem a nada. Um vagabundo demente, bêbado e miserável conta sua história. Se confessa inocente dos crimes imputados e faz escárnio dos homens. Nesse momento, as almas sujeitas à humilhação constante, os pequenos homens indefesos, dançam uma dança lenta e irreal. E cantam músicas que pouca gente conhece. É a hora em que os murmúrios se insinuam pelos cantos. Pelas escadarias de cobre. Pelas consciências adormecidas. Intactas. Na noite ainda e por um breve instante, ele sorriu de frio e se encolheu de nojo. Rodou as

discurso insano

quadras e quebrou as lâmpadas. Promoveu tumultos e insultou os donos. E já de manhãzinha ele caiu de quatro. E se sentiu só. Para que a platéia risse e cuspsisse de prazer na nuca dos vizinhos. Para que gengivas se arreganhassem e descobrissem dentes verdes, cheios de limo. E no final de tudo, nada além de um rosto de vidro que se debruça sobre as folhas. E se estende, exausto, em seu leito de improviso. E chora de raiva diante de todo esse engano. Mas um dia, o animal feroz, encurralado, se libertará. Não para uma caminhada tranqüila, mas rumo à auto-destruição. Numa revolta breve e inconseqüente, que não servirá de modelo ou ganhará adeptos. Mas que nos dará paz. Ao menos isso...Paz.

Sugestão para estudo:

O presente texto, de minha autoria, retrata a impressão que tive, numa fria noite de inverno em Paris, em 1977, de um homem meio maltrapilho que ficou me observando durante um certo tempo, enquanto eu, por minha vez, observava o Sena. Não se trata, portanto, de um personagem, no sentido óbvio do texto, e este não passa de uma especulação de minha parte. Mas o aluno pode imaginar uma figura estranha, o ar meio enlouquecido, que talvez pudesse estar pensando algo como o formulado.



Diário de um matrimônio

CLAUDIA SUSSEKIND



Personagens

Paloma 1
Paloma 2
Marina
Adriano
Marcela
Amante

Cenário

Apartamento tipo galpão, que também é um ateliê. Ao fundo, mesa de trabalho de Adriano com computador, papéis e livros.

(Adriano está sentado à mesa, trabalhando concentradamente no computador e com seus livros, alheio ao que acontece ao seu redor. As Palomas vão entrando lentamente, passam uma pela outra cruzando o palco e param bem na boca de

Paloma 1 – Eu, Paloma, aceito Adriano Cortez como meu legítimo esposo. Prometo lhe ser fiel na saúde e na doença, na riqueza e na pobreza, amando-o e respeitando-o por todos os dias da minha vida.

Paloma 2 – Eu, Paloma, aceito Adriano Cortez como meu legítimo esposo, prometo enfeitá-lo, esconder-lhe dos perigos, e protegê-lo definitivamente em meu mundo mágico. Me dedicarei como uma heroína para mantê-lo bem longe do chão, elevando-o à mesma altura em que me encontro hoje. Sou uma heroína!
(Adriano veste seu jaleco e sai de cena com sua maleta de médico. Paloma 1 senta-se para escrever. Paloma 2 trabalha nas máscaras)

Paloma 1 – Quase meia-noite... Adriano deve estar no meio de um dos seus plantões!

Paloma 2 – Adriano não tem tempo pra minha intensidade... minha imaginação...

Paloma 1 – Eu sempre quis me casar com um artista pra poder passar a maior parte do tempo no mundo da fantasia. Morar lá.

Acabei me casando com um médico, extremamente racional.

Paloma 2 – Meu marido casou apenas com uma pequena parte de mim.

Paloma 1 – Me lembro o impacto que tive no dia em que o conheci. Eu estava bebendo meu Red Label num bar do Village, quando de repente, lancei um olhar lânguido para a porta do bar. E me deparei com uma imagem quase sagrada: um médico. Todo de branco.

Paloma 2 – Um médico. Mas eu preferia que ele fosse um escritor, um artista de vanguarda... um músico... um guitarrista! Um guitarrista de uma banda de rock!

Paloma 1 – Um médico. E veio me resgatar...corri para seus braços e disse que estava muito doente.

Paloma 2 – À beira da morte.

Paloma 1 – Ele não achou a menor graça, ficou me olhando sério, tirou minha temperatura. Foi me acalmando...me salvando...com seus gestos milimetricamente estudados...e com uma sanidade singular... Extremamente excitante. Me entreguei perdidamente.

Paloma 2 – Quem não se entregaria?!

Paloma 1 – Era um médico, não representava perigo algum: representava cura. Solução. Eu não precisava de mais nada, só dele! Adriano substituía qualquer êxtase artístico! Estava TUDO resolvido! Finalmente completa! Salva! *(Pausa)* Antes de me casar, eu morava em Nova York com uma amiga, Marina...a dona das minhas verdades. Marina me dizia quem eu era, o que eu estava sentindo, e de que eu precisava para viver. Me guiava no escuro, para dentro de hemisférios desconhecidos. Eu não tinha medo de nada...respirava o caos... com um estranho prazer. Rondávamos aquela cidade, esperando a hora em que a vida nos surpreenderia. A hora em que Deus, finalmente, nos serviria o banquete. Adriano! O banquete prometido.

(Efeito de luz. Flash-back. Paloma 2 se veste de Marina. Marina, em silêncio, faz o ritual do pacto)

Marina – Banquete? Isto não existe, Paloma.

Paloma 1 – Marina!

Marina – Vamos fazer uma promessa? Um pacto?

Paloma 1 – O que você quiser.

Marina – Repita comigo: prometo ser fiel aos meus ideais.

Paloma 1 – Prometo ser fiel aos meus ideais.

Marina – No amor e no trabalho.

Paloma 1 – No amor e no trabalho.

Marina – Agora vai. Realize seus sonhos. Não desista da felicidade. *(Luz. Transição.*

Paloma se despede de Marina)

Paloma 1 – Agora, eu e Marina moramos em cidades diferentes, mas nos telefonamos sempre para saber como anda a nossa promessa. Hoje recebi um telefonema de Marina, mas menti o tempo todo...É que na realidade Adriano chega todo dia morto e dorme exausto, ou fica estudando noite adentro e odeia ser interrompido. Droga, eu pensei que eu fosse ter um companheiro, mas na verdade tô me sentindo super sozinha. Não consigo trabalhar direito! Não consigo criar nada!

Paloma 2 – Se eu pelo menos explodisse artisticamente ou sexualmente ou passionavelmente, eu teria ALGUM alívio. Acho que odeio ser tão intensa. Quero paz. *(Pausa)* Vou fazer yoga, me espiritualizar, acalmar.

Paloma 1 – Meia-noite e trinta e cinco! Estou aqui, sem inspiração nenhuma, esperando Adriano até agora, com esse tender pronto. Meio que para comemorar em segredo minha nova personagem: “Paloma, a auto-suficiente”.

Paloma 2 – Adriano não chega nunca, nem mesmo quando está aqui. É inacreditável. Antes ele me completava extraordinariamente. Seu poder era assustador. Quase insuportável.

Paloma 1 – Vou parar de sofrer por homens individualistas.

Paloma 2 – Vou precisar me envenenar para ter algum prazer essa noite...

Paloma 1 – Vou comer o tender sozinha! *(Dá uma mordida e suspira)* Hum...vou

ter um orgasmo estomacal e Adriano não vai participar dele! Vou comer todo esse tender saboreando um vinho maravilhoso! É isso que vou fazer!

Paloma 2 – Nossa, mas isso está uma delícia!

Paloma 1 *(Comendo)* – Nossa, mas isso está uma delícia!

Paloma 2 *(Comendo)* – Isso está divino! Um sonho!

Paloma 1 *(Bebendo e comendo)* – Dizem que as esposas desiludidas são as melhores amantes! Li isso num folhetim. Daqueles bem populares.

Paloma 2 – Humm...vou dar a algum homem as minhas melhores fantasias... preciso me reconhecer... usando quem puder para me devolver a mim mesma.

Paloma 1 – Calma...

Paloma 2 – Acho que eu tinha que me casar de novo...mas dessa vez com um homem grandioso, dono de uma sensibilidade única, adoro emoção... quero alguém extraordinário... huuuum... um Shakespeare... algo assim... alguém capaz de enxergar toda a complexidade da alma humana.... só para me desvendar... Adriano não me explora... não sabe o que está perdendo... não vai conhecer nunca a mulher surpreendente que eu sou... é... eu preciso ser estimulada... homens superficiais não servem para nada. Ah! Mas esse vinho está digno de um Macbeth! De um Rei Lear! De um Hamlet! Já pensou... eu tomando um vinho e fazendo amor com Macbeth... hum... eu teria um prazer shakesperiano!

Seria mesmo divino! Por que todo mundo está vivendo suas fantasias e eu não? O mundo lá fora está ótimo. São quase duas horas da madrugada! Eu preciso dançar, gastar energia!

Paloma 1 – É sempre assim: fico horas ensaiando um discurso para dizer a Adriano, mas quando a noite chega, meu discurso começa a mudar... eu estava tão decidida a sair e me divertir e de repente, agora, tudo que quero é dar-lhe mais uma chance. Declarar-lhe meu amor eterno... Deus me livre, o que faço com sentimentos tão contraditórios?! Não estou conseguindo arrancar Adriano de dentro de mim...Adriano não conversa. Adriano não trepa. Adriano não tem tempo para porra nenhuma. E eu só como!! (*Furiosa*) Já engordei milhões de quilos, já consegui me entediar de uma forma brilhante! Adriano está chegando...

(Adriano entra, ocupado, falando no celular. Dá um beijo na testa dela, fala algo rapidamente e se prepara para dormir. Paloma 1 vai até seu material e tenta se concentrar no trabalho)

Paloma 2 – Viu?!! Exausto... sem condições para nada... de novo.

Paloma 1 – Merda! Não consigo criar nada! Acho que não sei mais fazer nada... Isso está horrível! Inexpressivo! Uma merda!

Paloma 2 – Fico tentando engolir meu estado eufórico. Tenho o espírito preparado para uma grande festa, para um carnaval, e a minha realidade é um marido desmaiado na cama.

Paloma 1 – Cadê o meu talento?! Eu tinha tanto talento. O que aconteceu? O que está acontecendo?

Paloma 2 – Sinto raiva de Adriano. Por que antes de ir dormir, me vendo nesse estado não foi capaz de fazer nada para me acalmar? Nem mover o pênis é mais possível?

Paloma 1 – Isto não é arte, isto é medíocre! Merda! (*Paloma 1 começa a destruir o trabalho*)

Paloma 2 – Viado... filho da puta... não tem feito nada para me agradar, está perdendo a preocupação em me satisfazer, estou odiando isso tudo, meu casamento está profundamente sem graça.

Paloma 1 – Merda!

Paloma 2 – E agora? O que faço com essa folia interna que não me deixa dormir... me machuca de euforia, de raiva, de tesão.

Paloma 1 – Merda!

Paloma 2 – Estou VIVA, transbordando de energia, estou no cio, estou apaixonada, estou tudo... não estou me agüentando.

Paloma 1 – Não vou mais me iludir!

Paloma 2 – Tenho a insuportável sensação de ter um cavalo dando pinotes dentro de mim, um cavalo ávido para correr muitas milhas, derrubando tudo que estiver pelo caminho. Não consigo mais dar conta desse cavalo preso num quarto com a luz apagada, tendo que dormir.

Paloma 1 e Paloma 2 (*As duas gritam juntas*) – Chega!! (*Adriano reage ao grito e vem até ela*)

Adriano – Qual o problema, Paloma? (*Vê o estrago que ela fez*) Você enlouqueceu? Você precisa se acalmar.

Paloma 2 – Às vezes sinto vergonha dos meus sentimentos... sinto receio de estar sendo uma menina mimada, dessas que não suportam a barra de ter que se privar de alguns prazeres. (*Adriano vem até Paloma 1, abraça-a*)

Adriano – Você quer tomar alguma coisa pra se acalmar? (*Paloma 1 faz que não com a cabeça*) Vai dormir. Amanhã, com a cabeça descansada, a gente conversa. Sua histeria não tem fundamento, Paloma. Está tudo bem na sua vida. (*Adriano leva Paloma 1 até a mesa*)

Paloma 2 – Não! Hoje eu não quero me acalmar, nem quero conversar sobre isso! Tudo o que quero agora é uma dose de prazer para conseguir dormir. Prazer! Amor! Vou lutar, isso sim. Preciso apenas “enfeitiçá-lo”...(*Música. Paloma 1 começa a seduzi-lo, executando as ações descritas por Paloma 2, porém não de forma descritiva. Eles transam*) Fiz uma cara de sonsa, meio “Marilyn Monroe” e quase me derretendo de tão sexy, tão loura, tão dada, olhei meu amor como quem olha para o homem mais atraente do mundo. Ele gostou de me ver tão faminta. Vou devagar, querido, vou lhe fazer explodir quando eu te tocar...Fui abrindo as calças do seu pijama e tocando em tudo o que eu queria, era tão quente...que saudade... chegava a doer alguma coisa dentro de mim...de tanto prazer...Deus meu!... quando ele entrar

em mim então...Porque ele me deixa assim? Se eu não sentisse tanto desejo por ele, eu seria menos conturbada, teria mais paz, menos ciúmes, “o desejo” me traz perturbações... UAUUUUUUUUUU!!! Vem, Adriano... quero você... me domina! Adriano me segurou com firmeza e me possuiu com tanta vontade, me deixando o tempo inteiro no limite. Quando vi que Adriano não agüentava mais, explodi também. Como uma bomba atômica.

Adriano (para Paloma 1) – Me perdoa, meu amor, me perdoa logo por tudo de errado que eu fiz e que eu farei... me perdoa por ser tão real e imperfeito como todos os mortais! Você não me ama, Paloma. Você ama a sua “imaginação” sobre mim, uma imaginação de artista, uma imaginação cheia de efeitos especiais, ilusórios! Eu te amo Paloma, te amo muito! Quero que jure. Jura que não vai desistir de mim, meu amor? Jura?! Jura? Jura? (Paloma 1 sorri em silêncio, cala a boca dele com um beijo enquanto Paloma 2 fala)

Paloma 2 – Eu não jurei. Queria jurar, mas preciso assustá-lo mais um pouquinho para que se esforce por me agradar, por me reconquistar.

Paloma 1 (Levantando da cama) – Foi uma noite maravilhosa... acho que “acordei” meu Adriano. Estou tão feliz, tão forte, tenho até a impressão de que já está tudo bem na minha vida e meu casamento é digno dos meus sonhos. (Transição. Luz)

Paloma 1 (Vendo Marina deitada na sala) – Marina veio me visitar. Trouxe sua visão

crítica para dentro da minha casa. Não vou poder distorcer as informações sobre Adriano. Ela veio conferir como anda meu casamento. Ver se aprova a minha vida. Marina era o que faltava dentro da minha casa, alguém que me conhece melhor do que eu mesma. Alguém que resolve tudo por mim. Não tenho sentimentos muito normais por ela, sinto raiva e profundo amor. Raiva porque tenta controlar a minha vida e amor porque se preocupa muito comigo, torce por mim, nunca me abandona. Ela me cobra uma luta, um estado de alerta, uma atitude reivindicatória: devo ser a rainha da felicidade, lutar por melhores dias, impor minhas leis e decepar a cabeça de quem não cumprilas. Marina é uma tirana, mas eu a amo.

(Dá um beijinho na testa da amiga que dorme. Nesse momento Adriano levanta da cama. Marina muda de posição no sofá e continua desmaiada. Nem aí. Adriano se assusta com a presença de Marina, faz cara de indignação)

Adriano (Para Paloma 1) – O que é isso? O que ela está fazendo aqui? Como é que ela entrou aqui?

Paloma 1 – Ela tem uma chave. Eu dei uma chave para ela. O que que tem, Adriano? Ela é minha melhor amiga!

Adriano – Uma louca. Uma folgada. Não se invade a casa dos outros de madrugada. Que espécie de relação vocês tem?

Paloma 1 (Tentando harmonizar, bem doce) – Vai se vestir, amor, assim você vai se atrasar. Deixa que eu resolvo isso, tá? Está tudo bem. Tudo em ordem.

Adriano – Paloma, você é completamente irresponsável! Pra quem mais você deu a chave da minha casa? Quem mais tem a chave da minha casa? Algum psicopata? Algum terrorista?

Paloma 1 – Ninguém mais, Adriano, só a minha melhor amiga, só quem eu confio, tá?

Adriano – O problema é que você confia em todo mundo, Paloma, menos em mim: o único ser sensato que ainda faz parte da sua vida. Mas paciência tem limite, Paloma, paciência também acaba.

(Adriano sai de cena resmungando, irritado. Mudança de luz. Passagem de tempo. Paloma 1 e Marina estão conversando, carinhosas, saudosas. Servem-se de uísque e bebem durante a conversa)

Marina – Me fala mais do Adriano. Quero saber tudo. Tudo!

Paloma 1 – Tem dias que é maravilhoso... a gente transa, ele é super carinhoso comigo...

Marina – Quer te impressionar!

Paloma 1 – Como assim?

Marina – Ora, Paloma, você é tão transparente! Tudo que as pessoas, principalmente os homens, querem saber a seu respeito, ficam sabendo só de olhar pra você! Tá tudo ali, estampado na sua cara!

Paloma 1 – Começou! Você adora me dessecar! Você acha, é?

Marina – Acho! E a primeira coisa que a gente percebe é que você é super impressionável! Adriano já sabe disso há anos!

Paloma 1 – Você tá querendo dizer que o carinho, o amor que eu acho que Adriano sente por mim, é apenas uma maneira de

me impressionar?

Marina – Setenta por cento!

Paloma 1 – Então ele só me ama trinta por cento? É isso? Meu Deus, eu estou casada com um homem que me ama 30 por cento e que usa os outros setenta pra... pra... pra poder me... pra quê?

Marina – Pra te manipular, óbvio! Ele te traz pra uma cidade desse tamanhozinho, na região mais careta e conservadora dos Estados Unidos, ele passa todos os dias e todas as noites enfiado no Charleston Hospital e você fica aqui sozinha, comendo a casa e sem conseguir criar nada! Claro! Ele está te matando! Você é uma artista, tinha que estar em Paris, não em Charleston, que ridículo!

Paloma 1 – Odeio quando você faz isso!

Marina – Isso o quê?

Paloma 1 – Isso que você acabou de fazer! Você escancara a realidade na minha cara, sem anestesia nenhuma! Eu fico péssima!

Marina – Calma, Paloma! Você é muito ansiosa!

Paloma 1 – É sempre assim. Você adora dizer que eu sou ansiosa!

Marina – É que eu sou muito prática, meu amor, você sabe disso! Mas calma, tá? Eu vou sentir quem é esse homem, pode ter certeza disso! Vou passar esta semana aqui para tentar decifrá-lo.

Paloma 1 (*À parte*) – Não sei se gostei disso não...o homem é meu, eu é quem tenho que decifrá-lo... Marina quer tomar conta da minha vida como se eu fosse

uma criança, quer assumir o comando. Não estou achando mais muita graça nesta invasão não...

(*Marina se levanta e aumenta o som. Música alta. Pega Paloma e as duas começam a dançar. Paloma se reanima, deixa pra lá as diferenças. Estão meio de pilequinho. Estão rindo e falando alto. De repente, a música pára. Adriano entra, chegando do trabalho. Olha para as duas com olhar reprovador*)

Adriano – Hoje é quarta-feira! Vocês não sabem que tenho que estudar, que preciso de paz? Por que essa música tão alta, essa zona na minha casa? Olha para você!

Você está bêbada, Paloma! Bêbada! A casa está com cheiro de cigarro! Você está fumando, Paloma! Eu odeio cigarro! Vocês acabaram com a garrafa de uísque que o tio Gustavo me deu! Não dá, viu, Paloma! Você não aprende! Eu sou um médico! Tenho que viver num ambiente equilibrado e limpo; como vou estudar nesse caos? (*Marina escuta aquilo e vai ficando com raiva*)

Marina (*Irônica*) – Como vai Adriano, tudo bem?

Adriano – Tudo bem porra nenhuma! Toda vez que você aparece aqui, a Paloma fica desse jeito!

Marina – Desse jeito como? Não entendi!

Adriano – Não se faça de sonsa não, tá? Você sabe muito bem como fazer a Paloma entrar na sua! Aí ela bebe, fuma...

Marina – Ela sempre fumou e sempre bebeu, meu querido! Você é que está tentando mudar o jeito dela!

Adriano – Não! Não mesmo! Quem sempre fica tentando manipular a Paloma é você!

Paloma 1 – Vocês querem parar com isso?

Adriano – Então manda essa sua amiguinha ir tomar um banho frio e fechar essa matraca!

Marina – Em primeiro lugar, eu não tenho matraca! Em segundo lugar...

Adriano – Em segundo lugar, eu caguei pra você! Tenho mais o que fazer, querida, não vou ficar aqui batendo boca com uma mulher mal amada feito você! (*Adriano vai para a sua mesa. Enquanto ele vai, Marina fala alto pra ele escutar*)

Marina – Mal amada é a Paloma! Sim, porque você nem sabe que ela existe! Grosso!

Paloma 1 (*À parte*) – Ai meu Deus...agora ela vai me encher a cabeça.

Marina – Egoísta! Selfish!

Paloma 1 – Você quer parar com isso? Ele está nervoso.

Marina – Ele é um grosso! Um mal educado.

Paloma 1 – Não é assim...

Marina – Paloma! Você não tem nada a ver com esse cara! Pelo amor de Deus, que vida vazia que você tá levando! Sai fora! Sai fora rápido!

Paloma 1 – Marina, eu amo Adriano!

Marina – Isso não é amor! HALLOOOW!

Paloma 1 – Como não? Você está louca! Eu amo Adriano! Qualquer relação tem altos e baixos... não seja assim, tão imatura! Fatalista!

Marina – E você deixa de ser tão toler-

ante! Sua vida que está em jogo, querida! Cadê nosso pacto de felicidade? Cadê a tal da vida digna? Cadê os seus ideais?

Paloma 1 – Haa! Não é possível! Ainda não descobriu que a realidade é meio diferente? Claro que ainda tenho meus ideais, mas sei que nem tudo vai acontecer como eu queria. Não tem problema, eu dou meus jeitos. Você não sabe se relacionar com os homens e ainda quer que eu seja igual a você! Não quero me separar toda hora! Vai à merda!

Marina – Fala isso de novo que eu dou na sua cara!

Paloma 1 – Marina, eu não vou admitir que você fale comigo nesse tom, dentro da minha casa!

Marina – Ah, não? Pois então vamos sair! Vamos conversar na rua!

Paloma 1 – Sair pra onde?

Marina – Não sei... mas vamos mesmo assim. Precisamos conversar seriamente. Deixa eu avisar pra esse seu marido que nós vamos sair. *(Vai até Adriano)* Eu só vim te avisar que eu e a sua mulher vamos sair. Só vim te avisar. Tchau. *(Adriano puxa Marina antes dela se afastar da mesa)*

Adriano – Volta aqui. Ninguém vai sair dessa casa. Vocês estão bêbadas.

Marina – Me solta, querido! Eu conheço a Paloma há quinze anos, você está chegando agora, vamos abaixar essa crista já! *(Adriano solta Marina)*

Adriano – Não se mete na nossa relação!

Marina – Eu só estou defendendo a minha amiga!

Adriano – Você está é piorando as coisas. Apenas um dia aqui em casa foi o suficiente para provocar uma briga. Está satisfeita, agora?

Marina – Você está invertendo tudo! Isto é típico de quem não suporta ser confrontado!

Adriano – Chega! Volta para Nova York, Marina! Vai para o inferno! *(Ambos saem. Paloma foge).*

Paloma 1 – De repente, me vi sozinha, não hesitei: saí correndo. *(Sai de cena. BO. Depois de um tempo, luz. Paloma está na banheira de um quarto de hotel)*

Paloma 1 – Depois de correr e andar sete quarteirões, com a cabeça a mil por hora, encontrei o lugar em que eu merecia ficar esta noite: um hotel cinco-estrelas. Sem ninguém para me encher o saco. Precisava ficar sozinha, pensar com a minha cabeça. Isso é muito mais fácil aqui, nessa banheira de hidro... com a companhia ideal para esses momentos: todos os chocolates do frigobar. Aiiii... Vou dormir bem saciada, deitada numa cama fofa. Tudo como eu mereço. Este é o meu exílio! Não tenho pressa alguma em sair daqui... talvez até passe alguns dias, meses por aqui... bem longe daquele mundo que me cobra tanto...

(Respira, tapa o nariz e se afunda dentro d'água. Relaxa dentro da banheira. Transição. Adriano está trabalhando absorto em sua mesa. Marina entra. Marina entra trazendo um café para Paloma 1)

Marina – Paloma! Palominha!

Paloma 1 – Quando acordei, Adriano e Marina estavam me esperando na entrada do hotel. Engraçado... me acham em qualquer parte...

Marina – Olha, comprei todas aquelas coisinhas que você ama na delicatessen daqueles franceses. Hummmmm... um desjejum dos deuses, amiga.

Paloma 1 – Tá bom, eu me rendo... você é uma sedutora mesmo... *(Rindo)* Sua filha da puta... Droga, por que eu amo esse bando de déspotas, tiranos e manipuladores?

Marina – Porque nós cuidamos de você, sempre... *(Marina e Paloma 1 tomam o café da manhã).*

Paloma 1 – Era tão boa aquela época...a nossa casa em Nova York... aquele frio, lembra?

Marina – Claro que lembro. Tenho saudades.

Paloma 1 – Eu também. A vida agora é tão diferente... Parece até que aquela Paloma era uma outra pessoa... uma pessoa muito distante de mim... Você também tem essa sensação? A de que a Marina daquela época é uma outra pessoa?

Marina – Não... A Marina daquela época é só um pouco diferente de mim hoje, até porque se passaram pouquíssimos anos. Você tem essa sensação porque a sua vida hoje é completamente diferente.

Paloma 1 – Marina, você quase não falou do seu mais novo novíssimo marido. Vinte e dois aninhos, é? Sempre me disseram para experimentar um homem mais novo. São intensos, não é?

Marina – Homem mais novo é uma delícia! Dá pra manipular numa boa, a mulher é a imperatriz, a rainha dele, entendeu, Paloma? E Andrew é obediente e apaixonado! Ele satisfaz todos os meus desejos, todas as minhas fantasias. Eu te falei, né, ele é um poeta! Paloma, você precisa ver como ele é talentoso! É um geniozinho precoce, sabe, é uma espécie de Rimbaud do nosso tempo! Autêntico, livre, apaixonado!

Paloma 1 – Adoraria ler algum poema dele.

Marina – E você vai ler! Mais rápido que imagina! É! Eu estou investindo em Andrew! Quero que ele se dedique integralmente aos poemas, portanto, além de mulher, sou uma espécie de empresária! Banco tudo: comida, casa, roupa... (Ri) E ele me paga escrevendo poemas. Sou sua musa! Sua fonte de inspiração!

Paloma 1 – Quem pode, pode! Deve ser maravilhoso ser a musa de um poeta!

Marina – Não é apenas maravilhoso, é mais que isso: é como se você fosse tão perfeita, mas tão perfeita, que você acaba se convencendo disso. É, até parei de tomar meus antidepressivos, tô me sentindo tão bem. Estou investindo tudo nele.

Paloma 1 – Preciso conhecer esse poeta... Quero ver isso de perto! Vou passar uma semana na sua casa para conferir o talento de Andrew! Decifrá-lo!

Marina (Sem graça) – Claro...

Paloma 1 – E o que você realmente acha de Adriano, Marina?

Marina – Acho que Adriano te ama como quem ama uma menina frágil e não como quem ama uma mulher forte. E acho mais: você vai se foder se continuar a bancar a filha dele.

Paloma 1 – Te odeio Marina. Você não sabe de nada. Vai embora! (Transição. Marina troca para Paloma 2)

Paloma 1 – Hoje eu estou tão feliz! (Pega o telefone) Alô, Adriano, oi meu amor, que horas você chega hoje??

Adriano (Em sua mesa, atende o telefone celular) – Eu não tenho hora para chegar.

Paloma 1 – Preciso conversar com você um assunto muito sério. Fala, você vai chegar tarde?

Adriano – Eu não tenho hora para chegar. Qual o assunto?

Paloma 1 – Só pessoalmente. E amanhã, você chega antes da madrugada?

Adriano – Não sei, Paloma, estou no meio de uma pesquisa importante. Médico não tem hora para chegar. Esqueceu? Estou muito ocupado, Paloma. Porque não fala por telefone? Por que nunca facilita a minha vida? Qual o assunto?

Paloma 1 – Quero ter filhos! É isso. Resolvi engravidar, construir nossa família, meu amor!

Adriano – Filhos? Tá maluca, Paloma? Não vê que não tenho tempo para me dedicar a filhos agora? Só mais tarde, no futuro.

Paloma 1 – No futuro? Quando?

Adriano – Não sei, Paloma! Depois a gente fala, meu amor, me deixe trabalhar. (Desliga. Paloma 1 fica com o fone na mão. Desliga. Música. Paloma 1 e

Paloma 2 se jogam no chão, se contorcem até assumir uma posição fetal)

Paloma 2 – Há dias que passo o tempo todo na cama, comendo. Adriano está achando ótimo porque assim não atrapalho meus estudos. Não abro a boca, quase não existo. Ele chega, me dá um beijo, nem pergunta se está tudo bem para que eu não tenha chance de começar a falar. Finge não perceber que algo está acontecendo comigo, talvez uma depressão. Lembrei que ele estudou muito sobre depressão, agora que tem um caso típico de desânimo existencial dentro de sua casa, não faz nada. Estou tão apática que não pretendo fazer nada, não tenho vontade. Se eu levantar daqui, será para mudar radicalmente de vida. Será para ir até o armário, fazer as malas e mudar de país, homem, cor dos cabelos, religião, valores, amigos, tudo. Começar tudo de novo.

Paloma 1 – Algo mudou dentro de mim... estas sensações que entram e saem... estou sendo invadida por espíritos melancólicos, mas eles não ficam, apenas me visitam e vão embora... Descobri algo destrutivo dentro de mim, algo que tenta me desanimar, me enfraquecer. (Muda de posição, inquieta) Me sinto invadida... como se não fosse mais dona de mim, sinto meu corpo aberto, correndo perigo... calma. Tudo vai dar certo. Calma. Tudo tem seu tempo. Calma. Não desista.

Paloma 2 – Passo a maior parte do tempo em outro lugar... algum lugar do futuro, gozando de uma paz que só concebe

quem já tem suas missões cumpridas... Passo meus dias dentro de mim... em algum estado da minha imaginação... *(Reanimando-se)* Estou só de férias, fora do ar por um tempo. Preciso sair dessa, antes que me apontem como “louca” aqueles que não me entendem.

Paloma 1 *(Reanimando-se também)* – Estou com muita saudade da minha família... dos meus amigos... da minha casa... quero voltar para o Brasil! Pro Rio de Janeiro. Andar na praia, sentir aquele sol... aquele calor de quarenta graus... samba, suor e cerveja... Ai, que saudade!

Paloma 2 – Ai, que saudade...

(Paloma 1 vai até Adriano, que continua em sua mesa, estudando)

Paloma 1 – Adriano... Adriano... Eu descobri que quero voltar pro Brasil! A gente podia se mudar para lá... eu tenho meus amigos, minha família, não vou me sentir tão sozinha como me sinto aqui. Não vou precisar tanto de você como preciso aqui.

Adriano – Paloma! Morar no Brasil! Não tem a menor condição! Eu jamais vou sair daqui desse hospital, o melhor dos Estados Unidos. Você quer o quê? Quer eu ande para trás? Daqui só para o melhor do mundo!

Paloma 2 – Onde será o melhor do mundo?

Paloma 1 – Onde fica o melhor hospital do mundo?

Adriano – Numa cidade universitária, ao norte da Alemanha.

Paloma 1 – Outra cidade pequena demais para mim. Não suporto mais estas

idades universitárias. Se ao menos nós fôssemos para Berlim, ou alguma outra metrópole, eu não sofreria tanto. Me sinto oprimida nestas cidades pequenas.

Adriano – Antes de se casar comigo você já sabia que eu vinha morar aqui e que eu não teria tempo pra nada.

Paloma 1 – Pensei que eu não fosse me sentir tão sozinha.

Paloma 2 – Sinceramente, não sei mais se amo Adriano... filho da puta, egoísta, te odeio!

Adriano – Paloma, eu sou médico. A vida de um médico é assim: dedicada aos enfermos.

Paloma 1 – Eu estou enferma. Não vê que estou enferma?

Adriano – Não. Você só esta cansada. Vai dormir, Paloma.

Paloma 2 – Me sinto incompreendida.

Paloma 1 – É inútil dormir, Adriano, meu cansaço não vai passar. Vai acordar comigo. Meu cansaço é doentio. Eu estou doente, Adriano, doente. Apática, sem vida. Tira minha pressão.

Adriano – Paloma, eu não tenho a menor paciência para essas suas crises existenciais. *(Serve um uísque para paloma 1)* Toma, bebe. Relaxa. Não perde o controle. Você está sendo infantil. Seu único problema é que você ainda não sabe o que quer de verdade.

Paloma 1 – Sei sim. Ou pelo menos eu sabia. Você. Porque eu tenho que aceitar a sua incapacidade de se relacionar comigo? O fato de ter me casado com um médico é motivo pra ficar sem marido? Ou

melhor, só ter quando cair doente?

Adriano – Paloma, eu tenho prioridades na vida.

Paloma 1 – Sim, e eu não faço parte delas, não é isso?

Adriano – Não é bem isso. Droga! Você deturpa tudo que eu falo, Paloma!

Paloma 1 – Você não sabe ser um marido. É completamente incompetente nessa função. Depois não reclama.

Adriano – Odeio ameaças. Preciso estudar, e você estragou os poucos minutos que eu tinha para nós dois. Ainda quer que eu sinta prazer em encontrar com você? Está ficando difícil.

Paloma 1 – Eu preciso de base. Eu preciso de uma família sólida!

Paloma 2 – Apenas uma parte de mim quer pertencer ao mesmo mundo de Adriano, a outra parte sabe que eu não sou dali. Estou só de passagem... Já pressinto o futuro, vou ter que fazer aquilo que odeio, tomar decisões e dar conta delas.

Adriano – Você está começando a me prejudicar profissionalmente, Paloma. Eu preciso de paz para estudar. Não de reclamações e cobranças. Eu já te falei, e vou falar pela última vez: médicos precisam de paz, artistas é que precisam de conflito. Por que você não tenta trabalhar um pouco? Se você conseguir voltar a criar eu tenho certeza que vai se animar de novo.

Paloma 1 – Ai que saudade da minha vida em Nova Iorque com a Marina... como eu me divertia! Milhões de amigos, amantes internacionais, um luxo! E a nossa casa no Village? Hummm... tão *coo!* Como faz

falta uma amiga por perto. Uma amiga de verdade! Marcela, claro! A italiana! Esposa daquele colega do Adriano. Ele me disse que ela andava deprimida e solitária, com o mesmo problema: marido ocupadíssimo, família em outro país, nenhum filho, nenhum emprego, estrangeira, nenhum amigo de verdade na cidade... será que ela já enlouqueceu?

Marcela (*Tem comportamento exagerado, tom dramático com humor. Este trecho é falado em Italiano com uma ópera ao fundo*) – Ai Paloma... que bom que nos encontramos. Eu já estava à beira da loucura. Estou arruinada... destruída...

Paloma 1 – Eu também estou péssima.

Marcela – Somos iguais, Paloma, sofremos do mesmo mal. Viúva de marido vivo. Meu marido não existe, não interage, compreende? Sabe o que ele faz comigo? Antônio me ignora, e quando não me ignora fica apontando os meus defeitos, é mui crítico, *insuportável!* Tenho a sensação de que nunca vou conseguir satisfazê-lo. Mas mesmo assim eu me esforço. Toda noite faço um jantarzinho pra ele e espero ele chegar vestida de vermelho fogo, toda perfumada, decotada, estupefata! Me quedo pensando: hoje vai ser diferente! Aí ele chega e simplesmente não me vê, não me beija, não me come, não faz nada, Palomita! Nada! Estou desesperada, minha querida, desesperada! Você já pensou em amar outro homem, Palomita? (*Paloma 1 não consegue responder*) Isso até já me passou pela cabeça algumas vezes... mas... sou

louca por ele! Antônio era um toureiro quando nos casamos, um autêntico amante espanhol! Agora virou um médico americano de merda! Chatíssimo! Estou *mui nervosa, mui nervosa!* O que eu preciso fazer é ter paciência... um dia, Antônio vai ter mais tempo para mim. Aí ele vai perceber que ainda me deseja, que ainda me ama!

Paloma 1 – E se isso não acontecer? Se ele for sempre assim, vale a pena?

Marcela – Não, lógico que não! Eu sou uma italiana *caliente!*

Paloma 1 – Fale sobre isto com ele!

Marcela – Vou dizer o quê?

Paloma 1 – Vai dizer que assim você não quer!

Marcela – De jeito nenhum! Se eu falar isso, ele me abandona!

Paloma 1 – E será que não é melhor? Não é melhor ficar sozinha de verdade do que viver desse jeito? (*Marcela não responde. Troca de volta para Paloma 2*)

Paloma 1 – Comecei a pensar no tempo... nos minutos “mal-aproveitados”, jogados no lixo... dados aos homens errados... Marcela poderia ser bem mais feliz... e eu também.

Paloma 2 – Até quando vou suportar esta vidinha sem emoções que Adriano me oferece? Tô de saco cheio! Quero me separar!

Paloma 1 – Adriano, eu quero dar um tempo! Cansei! Não dá mais! Eu não sou a mulher certa pra você! Não sei ser mulher de médico! Eu estou falando sério! (*Adriano não reage*)

Paloma 2 – Quero um homem que me diga “eu te amo” pelo menos três vezes a cada meia hora! Quero pelo menos sete orgasmos por semana! Quero poder ser romântica, passional, ninfomaníaca!

Paloma 1 – Vamos dar um tempo!

Paloma 2 – Diz que me ama! Diz que me ama, pelo amor de Deus! Diz que não vai conseguir ficar sem mim! Diz! Diz, Adriano, diz! Implora pra eu ficar com você! Não me deixe, por favor! Diz bem alto: eu te amo, Paloma!

Paloma 1 – Não vai dizer nada Adriano?!

Adriano – Eu ouvi. Não precisa gritar. Quer dar um tempo? Tem certeza?

Paloma 1 – Absoluta! Não dá mais! Não sei me conformar com essa sua realidade!

Adriano – Você está deprimida, só isso!

Paloma 1 – Estou deprimida sim! E sabe por que? Porque estou me sentindo um lixo! Porque o homem que eu amo nem sabe que eu existo! Se eu pintar o meu cabelo de azul, você nem vai notar!

Adriano – Se você pintar o seu cabelo de azul, vai ficar parecendo a mulher do Simpson!

Paloma 1 (*Grita*) – Eu estou falando sério!

Adriano (*Rindo*) – E eu também! A mulher do Simpson tem aquele cabelo azul, pra cima, parece uma torre!

Paloma 1 – Quem parece uma torre é você! Uma torre de gelo!

Adriano – Paloma, o que você quer mais de mim?

Paloma 1 – Atenção!

Paloma 2 – Quero que você me diga “eu te amo” pelo menos três vezes a cada

meia hora! Quero pelo menos sete orgas-
mos por semana!

Adriano – Eu faço o que eu posso! E
depois... eu sou assim... fechado,
racional demais... sempre fui! Essa é a
minha natureza!

Paloma 1 – E eu sou romântica!

Paloma 2 – Passional, ninfomaníaca!

Adriano – Então... o que a gente faz?

Paloma 1 – Vamos dar um tempo.

Paloma 2 – Diz que me ama! Diz que me
ama, pelo amor de Deus! Diz que não vai
conseguir ficar sem mim! Diz! Diz,
Adriano, diz! Implora pra eu ficar com
você! Não me deixe, por favor! Diz bem
alto: eu te amo, Paloma!

Adriano – Tá bom, se você quer assim,
assim será! Depois não vá se arrepender!

Paloma 1 – Eu? Me arrepender? Nunca, eu
vou ficar muito melhor sem você!

Paloma 2 – Não é verdade, Adriano!
Implora pra eu ficar com você! Não me
deixe, por favor! Diz bem alto: eu te amo,
Paloma!

Adriano – Pode ser... mas, você sabe,
claro... eu vou sair com outras mulheres
durante este “tempo”.

Paloma 1 – Sai com quem você quiser. Eu
não me importo!

Paloma 2 – Não, é mentira! Ai que ódio, se
alguma piranha encostar nele eu morro.

Paloma 1 – E sabe o que mais? Eu vou
fazer o mesmo!

Adriano – Sabia que você está um tesão
hoje...

Paloma 1 – É? Pois fique sabendo que eu
estou um tesão sempre! (*Paloma 1 abre a*

*garrafa de vinho, dá um cálice para
Adriano e serve a si própria*) Então vamos
fazer um brinde à liberdade. Poder ficar

de novo à vontade um com o outro. Agora
estamos livres, completamente livres.

Como num toque de mágica, tudo o que
era fardo se diluiu. Agora podemos fazer
o que realmente estivermos a fim, sem
alianças nem compromissos... (Brindam)

Paloma 2 – Confesso que sinto muito
medo de soltá-lo no mundo... porém um
medo que me excita, um risco que me
reacende. Isto me parece bem mais emo-
cionante do que continuar tudo como
estava.

Paloma 1 – Você me ama? Adriano, você
ainda me ama?

Adriano – Te amo muito, você é que não
me ama mais...

(*Adriano prepara-se para sair. Enquanto
isso Paloma 1 fala, a amante se aproxima
de Adriano e os dois dançam, se beijam*)

Paloma 1 – Que insanidade recusar o
amor de um homem. Isso me assusta:
meu marido descobrindo o corpo de outra
mulher. O mesmo olhar voraz se
repetindo com outra, detalhes que eu
pensava serem só meus. Não. Eu não con-
sigo. Tenho certeza que o amor que ele
sente por mim, me torna especial, me
torna única. Ele vai voltar sempre corren-
do para os meus braços. Ele já está com-
pletamente contaminado por mim... pre-
cisaria me exorcizar para amar outra. Sem
isso, não há mulher que encontre uma
brecha para penetrar, porque sou a dona
de todas as portas. Pára! (*Luz. Passagem*

*de tempo. Adriano saiu de cena. As
palomas rondando pela casa na madru-
gada, atordoadas*)

Paloma 1 – Quase 3 horas da madru-
gada... Adriano continua na rua. Vou tentar
dormir... Por que ele não telefona? Por
que eu não tenho uma amiga nessa
merda dessa cidade?

Paloma 2 – Solidão de novo... eu estava
com medo de que isto acontecesse...

Paloma 1 (*Tenta ligar para alguém*) – Alô!
Alô! Caiu a ligação! Saco! Também, quem
vai ficar atendendo telefone às 3 e meia
da manhã! Só quem sofre de insônia...
assim como eu... (*Tempo*) – Foda-se!! São
3h 45 da manhã!! Que sensação ruim...
difícil de agüentar... raiva, fúria... Adriano
existe? A bosta desse telefone está mudo!

Paloma 2 – Mudo?! filho da puta!! (*Trovão*)

Paloma 1 – A chuva não pára... o filho da
puta do telefone está desconectado,
Adriano também continua desconecta-
do... Quero dormir!

Paloma 2 – Quero dormir! Preciso dormir!

Paloma 1 e Paloma 2 (*Juntas*) – Foda-se!
(*As Palomas juntam diversos comprimidos
diferentes. Com um grito desistem
de tomá-los e se abraçam. Paloma 2
pega os materiais de criação e começa a
trabalhar, enquanto Paloma 1 guarda os
comprimidos. Senta-se na mesa de
Adriano e escreve*)

Paloma 1 – Eu preciso me resgatar. Eu
preciso me reencontrar com urgência.
Preciso ser fiel a mim mesma.

(*Paloma 1 vai para o outro lado do palco
e senta também com seus materiais.*

Começa a trabalhar. Passam a trabalhar incansavelmente. Paloma 1 pendura no cenário uma das máscaras que fez. Adriano chega, vai até Paloma. Nota o trabalho. Reage com satisfação moderada. Vai até sua mesa. Adriano sai da mesa e vai até Paloma 2. Nota o trabalho avançado, observa-o com carinho. Esboça um sorriso de satisfação. Sai. Paloma 1 pára de trabalhar, vai até onde está Paloma 2 levando uma máscara semi-pronta. Coloca-a no chão, à frente de Paloma 2, que deita para descansar. Adriano retorna, observa tudo com um largo sorriso. Coloca uma rosa ao lado da máscara. Dá um beijo na testa dela e sai. Paloma 1 acorda. Reage à rosa)

Paloma 1 – Preciso sair.

Paloma 2 – Ver gente. Acho que hoje estou com vontade de cometer algum crime... mas tem que ser assim, um crime muito competente... Deve ter algum bar aberto nessa cidade.

Paloma 1 – Tem sim. Aquele. (Palomas 1 e 2 vestem-se para sair. Entram no bar. Encontram o homem)

Paloma 2 – Pára tudo! Olha só quem está aqui. Já conheço esse cara... Hum... Ele me atrai estranhamente. Parece tão interessante... (Paloma 1 começa a olhar para ele)

Amante – Oi...

Paloma 1 – Oi...

Amante – Você vem sempre aqui?

Paloma 1 – Não, eu só vim hoje porque... eu e meu marido estamos meio que... dando um tempo, e então...

Amante – E então?

Paloma 1 – E então eu posso conhecer outra pessoa, sem culpa, porque ele está fazendo o mesmo.

Amante – Ah, é!? (Paloma 1 ri sedutoramente)

Paloma 2 – Deixa rolar...

Amante – E onde ele está agora? Esse é o único lugar que não fecha em toda a cidade... todo mundo está aqui...

Paloma 1 – Ele não. Nem se preocupe. Ele deve ter ido atrás da estagiária dele, uma pin-up alemã. Ela vive provocando ele. Sabe como são as estagiárias, não é? Pois é... e eu tinha pedido um tempo, depois desisti, mas ele nem sabe... saiu por aí, quer se divertir um pouco com a escravinha.

Paloma 2 – Me beija! Quero ser invadida por um viking! Um guerreiro bárbaro! Você!

Amante – Como é seu nome?

Paloma 1 – ...Susie ...desculpa, nem me apresentei, e você, como se chama?

Amante (Com um sorriso) – Bob... Te deixei sem graça, não é?

Paloma 1 – Eu sou meio impulsiva mesmo.

Paloma 2 – E você é estonteante, querido!

Amante (Ri) – Você é linda. Posso te contar um segredo?

Paloma 1 – Hum –hum...

Paloma 2 – Adoro segredos...

Amante – Eu já tinha te visto antes aqui no bar, e... não vou mentir não... (Bem americano) *You are so nice, girl! You lighth my fire, baby!*

Paloma 1 (Insinuante) – Oh, Bob! Don't say that, man!

Paloma 2 (Dançando) – Oh, Bob! Kiss me now!!

Amante – Não brinca comigo não. Depois seu marido vem atrás de mim, eu tenho um nome a zelar.

Paloma 1 – Meu marido tá com aquela pin-up alemã! Não me lembra disso não! Vem... *come on baby lighth my fire!* (Paloma 1 e o amante se beijam)

Paloma 2 – Procurei outro homem, e encontrei de novo meu Adriano.

Paloma 1 – Bob, você também é casado?

Amante – Sou, com uma artista.

Paloma 1 – Adriano, você nunca tinha me chamado assim de “artista”.

Adriano – Eu chamava sim. Talvez de outra maneira.

Paloma 1 – Então me chama de novo de “artista”. Quero ouvir

Adriano – Artista! Artista! (Eles riem. Abraçam-se. Rolam na cama)

Paloma 2 (De noiva, caminhando “para o altar”) – Eu Paloma, aceito Adriano Cortez como meu legítimo esposo e prometo...

Paloma 1 – ...ser fiel na alegria e na tristeza, amando-o e respeitando-o por todos os dias da minha vida.

Adriano – Você promete que não vai mais dar bola pra nenhum Bob por aí?

Paloma 1 – Eu prometo que vou ser mais fiel a mim mesma. Você promete estar em casa quando você está em casa?

Adriano – Você promete gostar mais dessa cidade?

Paloma 1 – Promete que a gente vai a Nova Iorque pelo menos uma vez por mês?

Adriano – Prometo que eu vou te ajudar a fazer uma exposição lá. Você promete pegar de volta a chave da Marina?

Paloma 1 – Você promete que não vai dar mais tanta atenção pra sua estagiária?

Adriano – Que estagiária? Não tem nada a ver!

Paloma 1 – Promete que vai dizer eu te amo três vezes a cada meia hora?

Adriano – E você promete que vai casar com um médico?

Paloma 1 – Você promete que vai CASAR?

Adriano – Só se a gente tiver um monte de filhos!... *(Música)*



FIM

.....→ Esta peça, baseada no romance homônimo, foi adaptada para o palco pela autora Regiana Antonini.

Textos à disposição

- ANDRADE, C.** - *A Média dos Homens*, comédia, 1 ato, 3 personagens (2 f. e 1 m.), n.º 173.
- Anouilh, J.** - *O Baile dos Ladrões*, comédia, 1 ato, 17 personagens (4 f. e 13 m.), n.º 134.
- Arrabal, F.** - *Oração, Teatro do Absurdo*, 1 ato, 2 personagens (1 m e 1 f.), n.º 150.
- Aumillier, R.** - *O Tigre, o Homem e o Rato*, fábula cômica, 1 ato, 3 personagens m., n.º 142.
- Azevedo, A.** - *Teatro a Vapor*, comédia, 31 esquetes, 100 personagens (33 f. e 67 m.) e figurantes, n.º 140.
- Beckett, S.** - *Coisas e Loisas*, Teatro do Absurdo, 2 atos, 2 personagens m. e 1 figurante, n.º 115; *Todos os que Caem*, peça radifônica, Teatro do Absurdo, 1 ato, 11 personagens (4 f. e 7 m.), n.º 121.
- Bethencourt, J.** - *Planejamento Familiar - A Solução Brasileira*, comédia, 1 ato, 3 personagens (1 f. e 2 m.), n.º 109.
- bosco, b.** - *Abelardo e Berilo*, comédia, 1 ato, 2 personagens masculinos, n.º 174.
- Bradford, B.** - *Ensaio*, comédia dramática, 1 ato, 1 personagem m., n.º 126.
- Brecht, B.** - *A Expulsão do Demônio*, drama, 1 ato, 4 personagens (2 f. e 2 m.), n.º 109; *A Mulher Judia*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), n.º 119.
- BUENAVENTURA, H.** - *A professora*, drama, 1 ato, 6 personagens (3 f. e 3 m.), n.º 173.
- Buzzati, D.** - *Aquele Instante*, Teatro do Absurdo, 9 esquetes, 38 personagens (13 f. e 25 m.), n.º 122.
- Cabrujas, J. I.** - *El Dia Que Me Quieras*, comédia dramática, 2 atos, 7 personagens (4 m. e 3 f.), n.º 158.
- Cocteau, J.** - *A Voz Humana*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.); *O Mentiroso*, drama, 1 ato, 1 personagem m., n.º 126; *O Belo Indiferente*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), n.º 140.
- Collier, J.** - *Poção*, comédia, 1 ato, 2 personagens m., n.º 114.
- Coutinho, P. C.** - *Um Piano à Luz da Lua*, drama, 2 atos, 9 personagens (4 f. e 5 m.), n.º 141.
- Dostoiévski, F.** - *O Grande Inquisidor*, drama, 1 ato, 2 personagens m., n.º 114.
- Eurípedes** - *Tróia*, drama, 1 ato, 6 personagens (5 f. e 1 m.), n.º 139; *Medéia*, tragédia, 1 ato, coro e 8 personagens (4m. e 4f.), n.º 169.
- FÁVERO, C.** - *José, e Agora?*, drama, 1 ato, monólogo (1 personagem masculino), n.º 173.
- Ferraz, B.** - *Poleiro dos Anjos*, comédia, 1 ato, 13 personagens (6 f. e 7 m.), n.º 146.
- Fischer, L.** - *Anaiug*, drama, 1 ato, 12 cenas, grande elenco, n.º 155; *Tese*, comédia, esquete, 5 personagens (4 m. e 1 f.), n.º 159; *Ciúme*, comédia, esquete, 8 personagens (4 m. e 4 f.), n.º 160; *A visita*, comédia, 1 ato, 7 personagens (5 m. e 2 f.), n.º 171
- Fonseca, R.** - *H. M.. S. Cormorant em Paranaguá*, drama, 1 ato, 9 personagens (2 f. e 7 m.) e figurantes, n.º 128; *Lúcia McCartney*, drama, 1 ato, 12 personagens (7 f. e 5 m.) e figurantes, n.º 145.
- Foreman, R.** - *Minha Cabeça Era Uma Marreta*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 3 personagens (2 m. e 1 f.), n.º 153.
- França Jr.** - *Como se Fazia um Deputado*, comédia, 3 atos, 15 personagens (2 f. e 13 m.) e figurantes, n.º 136.
- FRAYN, M.** - *Brindes*, comédia, 1 ato, 4 personagens, (2 m., 2 f.), n.º 167.
- FROTA, T.** - *O amante invisível*, comédia, 1 ato, 4 personagens (1f., 3m.), n.º 172
- 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.), n.º 132; *Vida Longa*, comédia, 1 ato, 5 personagens (3 f., 2 m. e alguns figurantes), n.º 156.
- GHELDERODE, M.** - *Os cegos*, tragicomédia, 1 ato, 4 personagens masculinos, n.º 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; *Variações 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 fantasminha*, 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.** - *Fantasio*, comédia, 2 atos, 10 personagens (8 m. e 2 f.) e outros, nº 104.
- Navarro, A. R.** - *O Ser Sepulto*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 5 personagens (2 f. e 3 m.), nº 114.
- Nunes, A.** - *Geração Trianon*, comédia, 2 atos, 28 personagens (9 f. e 19 m.), nº 117.
- O'Casey, S.** - *Uma Libra em Dinheiro Vivo*, comédia, 1 ato, 5 personagens (2 f. e 3 m.), nº 124.
- Oliveira, D.** - *O Triunfo da Razão*, sátira, 1 ato, 21 cenas, grande elenco, nº 99; *Do fundo do Lago Escuro*, drama, 3 atos, 10 personagens (6 m. e 4 f.), nº 154.
- 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.

fim



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

Planta do Palco

Julia Marina

Fotolitos Open
Impressão Gráfica Barbieri Ltda.