

51

cadernos de teatro

O TEATRO POLÍTICO — Lech Raczac

O ATOR SANTO — Jerzi Grotowski

A SOMBRA DO DESFILADEIRO — Synge

COMO CONSTRUIR O CENÁRIO

CRONOLOGIA D'O TABLADO (1961/1971)

MOVIMENTO TEATRAL

CADERNOS DE TEATRO N. 51

outubro-novembro-dezembro-1971

Publicação d'O TABLADO sob o patrocínio do
Serviço Nacional de Teatro (MEC)

Diretor-presidente — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES

Diretor-responsável — MARIA CLARA MACHADO

Redator-chefe — VIRGINIA VALLI

Secretário — SILVIA FUCS

Av. Lineu de Paula Machado, 795 — ZC 20
Rio de Janeiro — Guanabara — Brasil

Os textos publicados nestes Cadernos só poderão
ser apresentados mediante autorização da Sociedade
Brasileira de Autores Teatrais (SBAT).

A ARTE É UMA ATITUDE

ADOLPHE APPIA

Essa atitude deveria ser o bem coletivo de nossa humanidade. Nós, ao contrário, a especializamos e tornamos pessoal ao artista criador da obra de arte. Uma história da arte tornou-se, portanto, a enumeração cronológica dessas obras e de seus diferentes processos. Temos a música, a arquitetura, a escultura, como se a arte fôsse necessariamente pedras trabalhadas, sons, cores — e até palavras. Nossos museus, nossos concertos e bibliotecas parecem confirmar isso. Há menos de vinte anos, essas instituições pareciam repousantes: elas representavam a arte e eram seus gloriosos depositários.

Elas não o são mais.

Nós deixamos nosso assento. De pé, nós queremos sê-lo, e estamos prontos a tôdas as violências para obtê-la. Nós buscamos a arte e queremos achá-la em nós próprios. Rompemos as fronteiras, escalamos de um salto os degraus que nos separam do *podium*, descemos sem hesitar até a arena.

À entrada de uma obra consagrada ao teatro, essa afirmação se impunha.

Ora, ela pressupõe o dom de nossa inteligência, e o dom de nosso corpo. Para “sê-lo”, é preciso, tal como um neófito, procurar o ponto de convergência da obra de arte e de nossa personalidade integral. Em matéria de teatro, êsse gesto, certamente nôvo, coloca em nossas mãos a chave do problema cênico.

A maior parte das grandes reformas do teatro contemporâneo foram rigorosamente formuladas por Adolphe Appia, em maquetes de cenários e em seus escritos, a partir de 1888. Seus trabalhos mais originais se referem à arquitetura cênica e à iluminação. Eles permitiram renovar a própria noção do espaço cênico rompendo com a arquitetura italiana e a substituição dos telões pintados por dispositivos construídos, praticáveis, dando à ação, através do corpo do ator, tôda a sua eficácia. As tentativas mais revolucionárias da cenografia moderna são inspiradas ou se aproximam da concepção de Appia. As palavras seguintes dão uma idéia precisa disso, ainda que incompleta.

(A. Veinstein)

É a solução de que podemos realmente nos orgulhar. Que faria, de fato, nosso corpo dos telões pintados do cenário e porque embaracá-lo e peá-lo neles, quando êle se oferece por sua livre escolha? Mas, também, que devemos exigir da cena para valorizar um corpo d'agora em diante em função da arte e que não quer mais decair? E se o sabemos, porque não penetrar nesse espaço?

Os esportes e a conquista do espaço nos tornaram conscientes da existência efetiva de nosso corpo: responsáveis, nós buscamos estender essa responsabilidade aos espaços que percorremos, ao solo ao qual conferimos uma realidade tão ardente. E continuaremos a permanecer plácidos em nossas cadeiras, diante dum espaço em que corpos semelhantes ao nosso são domesticados e aviltados?... — porque ainda é esta a cena de nossos teatros: o objeto supremo da arte, o corpo vivo, o nosso, nossos cenários o violam e o degradam.

Suponhamos dois polos opostos: de um lado a arte dramática, isenta de qualquer compromisso; do outro, qualquer espetáculo destinado apenas ao prazer visual.

Quanto mais a arte dramática se aproxima do espetáculo apenas em si, mais ela diminuirá o seu valor dramático. Do mesmo modo, o espetáculo perderá em riqueza e variedade, se êle se inclina para qualquer tipo de dramatização.

Que restará da arte dramática privada das complacências que pode permitir-se a arte simplesmente representativa? Resta-lhe o corpo vivo do ator! Ora, êsse corpo tem três dimensões, além disso, é móvel. Cenário pintado em telões verticais tem duas dimensões e representa objetos, luzes e sombras fictícias. O ator é uma realidade *viva* que não é tocada por essas luzes e essas sombras pintadas, e que não seria capaz de entrar em relação orgânica com objetos pintados. A iluminação que mostra a pintura, não se destina ao ator e, entretanto, essa iluminação o atinge. A iluminação destinada ao ator atinge a pintura e falseia seu aspecto pictural. Essas contradições manifestas obrigam a instaurar uma hierarquia racional entre os meios de expressão cênica.

O ator, como é justo, ocupará o primeiro lugar. Depois virá a disposição geral da cena, cujo papel

implica em que ela se destina unicamente ao ator, às suas dimensões e à sua mobilidade... Em seguida vem a luz tôda poderosa, a iluminação. Em último lugar, a pintura, cujo papel está definitivamente subordinado aos três elementos que lhe são superiores.

A pintura não implica em si só quanto à côr. A côr concerne também ao ator, ao espaço e à luz; a luz por definição.

Essa hierarquia impõe ao diretor um conjunto de consequências independentes de sua imaginação e de sua livre escolha. O espaço cênico, sobretudo, cujas linhas e rigidez devem se opor à forma viva do ator. Porque é em sua resistência a essas formas e à sua mobilidade que o espaço adquire vida e colabora para a harmonia da representação.

No comêço dessa introdução, eu disse que nós queremos "sê-lo"; que nós tínhamos reencontrado nosso corpo, perdido há séculos, e que experimentávamos uma responsabilidade nova, uma impressão de solidariedade semelhante a algum imperativo categórico súbitamente revelado. Nós deixamos de ser espectadores. Êsse papel de pouco valor começa a nos repugnar, em qualquer lugar onde nos encontremos. E tentemos uma retribuição enquanto nossas formas caducas voam ao vento no mais belo ao-ar-livre. A dança, a plástica animada fazem parte de um repertório indeterminado que vai se confundir com os esportes. Música, palavras, espetáculos vários, simplificação ou estilização, tôdas se alternam e se penetram. Essa anarquia é perturbadora, mas presentimos que está aí a saída: seu desenlace depende de nós, de uma determinação estética que deve produzir-se orgânicamente, sem sobressalto nem lacuna.

Virá o tempo em que os profissionais do teatro e as peças que lhes são destinadas estarão para sempre superadas. Em que a humanidade, liberta, cantará em símbolos animados, mais ou menos dramáticos e consentidos por todos, suas alegrias e tristezas, seus pensamentos íntimos, suas lutas, derrotas e vitórias, e de que os espectadores serão unicamente aquêles cuja idade e enfermidades agruparem em tórno de nós numa viva comunhão e simpatia.

O tempo em que nós seremos artistas — artistas *vivos*, porque quisemos sê-lo. Êsse tempo, eu anseio por êle com todos os meus votos.

CONSIDERAÇÕES SÔBRE TEATRO POLÍTICO

LECH RACZAC

Tôda atividade social, e a atividade artística o é, mesmo aquela criada sob a divisa de “arte pela arte”, é um fato político. Isso é ainda mais verdadeiro para o teatro cuja ação se opera em contato vivo entre dois grupos humanos, que comunica diretamente as idéias, e age quase fisicamente sôbre o público. Este lugar-comum invocado há pouco pelo teatro estudantil polonês com uma variedade digna de melhor uso, servia de desculpa para seu indiferentismo político. Por isso agora se tornou possível isolar certas formas artísticas que foram oportunisticamente denominadas “arte política”, isto é, uma arte que influencia ou pode influenciar a atividade política entre o público, uma arte que estimula sua consciência política — ainda que isso seja mais uma ilusão ou um desejo do que um fato — e que pode até motivar uma ação concreta. E entretanto, objetivamente falando, qualquer criatividade de função diametralmente oposta pode ser considerada antes de tudo como uma atividade política. Suponho que a

evasão dos criadores e do público para longínquas regiões de vagas considerações "historiosóficas", éticas, estéticas e até mesmo escatológicas, considerações abstratas porque apartadas de nosso tempo e lugar, "livrescas" porque afastadas da experiência imediata, não deixa de causar perdas sociais consideráveis.

O fato de que o teatro responde diretamente à demanda social não quer dizer forçosamente que a mensagem teatral deva concordar inteiramente com as opiniões da geração (se é que tal noção é válida) e que o teatro deva concordar com o seu público. Ao contrário, a voz do teatro não é uma voz oficial porque o teatro não fala em nome de uma geração; ela pode e deve ser considerada como uma voz representativa de um grupo mais ou menos grande, o que não impede que ela seja subjetiva, a do elenco. Pode ser uma voz crítica, auto-crítica, denunciadora. O que é decisivo, é menos o fato de que são os jovens que falam aos jovens em sua própria linguagem do que o de que eles abordam seus próprios problemas, problemas que interessam a muitos jovens. Assim, o teatro cessa de temer a ação imediata que é de certo modo a função natural desta arte tão efêmera. Mas ao abordar problemas atuais a partir de fatos concretos e deduzindo dos fatos ou comentários dos fatos um fundo de problemas comum, êle não se reduz ao particular nem está fora do geral e do universal. É que a política é algo mais que atualidade; ela engloba igualmente todo um conjunto de problemas universais: morais, filosóficos, históricos. Assumindo funções políticas, o teatro não pode se subtrair ao dever de propor problemas intelectuais nem renunciar a pesquisas estritamente artísticas. A pesquisa de uma nova estética deve estar indissolúvelmente ligada à penetração de uma problemática inexplorada. Com efeito, são as novidades, sobretudo aquelas que receberam a aprovação do grande público e da crítica que são as mais especialmente ameaçadas pelo esclerosamento e pela senilidade precoce, donde a necessidade de uma renovação constante tanto das idéias quanto da expressão.

O teatro do estudante conhece uma forma nova, suscetível de veicular os problemas políticos contemporâneos complexos: o "teatro do fato" compreendido não de uma maneira tradicional como uma retrospectiva de ilustração dos fatos históricos, mas duma maneira dia-

lética, conforme ao espírito de nosso tempo. A poética do teatro do fato contemporâneo segue o princípio da colagem; trata-se duma montagem de fatos, de informações contrárias, de comentários, manifestações verbais e de uma montagem de formas teatrais; montagem baseada no princípio do contraponto em que o sério alterna com a caricatura e o grotesco, o trágico com o cômico. Em oposição às formas de montagem tradicionais, lineares ou retrospectivas em que o tema ou a sucessão cronológica é que ligam os elementos componentes num todo, trata-se aqui de uma montagem de criação em que as partes constitutivas, por mais díspares que sejam, acabam por compor um todo coerente pela redução a um denominador comum do problema.

Não é uma simples montagem ilustrativa de causa e efeito, mas uma operação cujo objetivo é fazer o espectador consciente das interrelações entre fatos aparentemente sem ligações. Assim, a forma do teatro do fato, que de modo convincente faz o público ver as interconexões entre os fenômenos sociais, uma forma que propõe a visão dialética do mundo, apresenta por si própria qualidades cognitivas.

A estrutura poética dessa forma reflete contradições existentes em nossa própria personalidade, contradições resultantes da caótica informação que chega até nós diariamente, ideologias que se excluem mutuamente, recomendações, injunções, questões e respostas preparadas. Assim, o teatro perde a fé no valor das palavras e isso o leva a recorrer aos meios poéticos, que são os menos ameaçados pela estereotipagem. Consciente, além disso, do valor aparente dos gestos, o teatro acentua as ações contraditórias que se contestam mutuamente. Essa fórmula exprime a atitude dos que fazem teatro em relação ao mundo que os cerca. Uma atitude em que a falta de confiança e a ansiedade em relação ao futuro da humanidade transforma-se numa irônica distância em que o protesto se mistura com a crítica. O teatro não propõe soluções fáceis nem cura as feridas, ao contrário, as agrava: discute as idéias recebidas, incita à reflexão e à ação. Mas em lugar de exaltar a ação, indaga sobre sua finalidade. Esta é uma provocação útil, a única forma moralmente pura da provocação.

O trabalho teatral, trabalho por meio de um organismo humano vivo é uma espécie de auto-penetração.

É uma constante busca de algo inconsciente, daquilo que se presume e que se esconde no limite, na consciência humana. É uma busca da verdade sôbre si mesmo e a comunicação dessa verdade aos outros, de modo que conhecendo-se a si mesmos estejam conscientes de suas próprias possibilidades. Esta é a missão moral e cognitiva do teatro. Através dessa atividade — fazendo através dela que as pessoas estejam cômnicas de seus papéis e de seu potencial, através de uma apreciação de homens e de fatos, mostrando as relações entre os processos sociais através de exemplificação, para que possa precipitar as mudanças necessárias.



FUNÇÃO DO ATOR – O ATOR SANTO

JERZI GROTOWKI

O ator é o homem que trabalha em público com seu corpo, oferecendo-o publicamente. Se seu corpo se restringe a demonstrar o que é — algo que qualquer pessoa comum pode fazer — ele não é, então, um instrumento obediente capaz de realizar um ato espiritual. Se ele é explorado por dinheiro e para ganhar os favores da platéia, então a arte do ator beira a prostituição. É fato que durante muitos séculos o teatro esteve associado à prostituição num sentido da palavra ou n'outro. As palavras “atriz” e “cortesã” foram sinônimas. Hoje são distintas por uma linha algo mais clara, não pela mudança no mundo do ator, mas porque a sociedade mudou. Hoje, é a diferença entre a mulher respeitável e a cortesã que ficou obscurecida.

O que choca quando se olha o trabalho de um ator como é praticado hoje em dia é a miséria dêle: a barganha de um corpo explorado por seus protetores — diretor, produtor — criando em volta uma atitude de intriga e revolta.

Justamente porque apenas um grande pecador pode se tornar um santo de acôrdo com os teólogos (Não esqueçamos a Revelação: “Porque és morno e não frio nem quente, eu te vomitarei de minha bôca”), da mesma maneira a miséria do ator pode transformar-se numa espécie de santidade. A história do teatro tem numerosos exemplos disso.

Não me interpretem mal. Falo de “santidade” como um ateu. Quero dizer “santidade secular”. Se o ator, ao se desafiar publicamente desafia outros, e através do excesso, profanação e sacrilégio ultrajante se revela, deixando cair sua máscara cotidiana, torna possível ao espectador empreender um processo similar de auto-penetração. Se ele não exhibe o corpo, mas aniquila-o, fá-lo queimar, liberta-o de tôda resistência a qualquer impulso físico, então, ele não está vendendo seu corpo,

mas sacrificando-o. Ele repete a expiação, está próximo da santidade. Se tal ato não é algo de passageiro e fortuito, um fenômeno que não pode ser previsto no tempo ou no espaço, se desejamos um grupo de teatro cujo pão de cada dia é essa espécie de trabalho — devemos seguir, então, um método especial de pesquisa e treinamento.

O QUE É, NA PRÁTICA, TRABALHAR COM O ATOR “SANTO”?

Há um mito que diz que um ator com um considerável fundo de experiência pode criar aquilo que podemos chamar de seu próprio “arsenal” — isto é, um acúmulo de métodos, artifícios e truques. Daí ele pode tirar um certo número de combinações para cada papel, atingindo, assim, a expressividade necessária para prender o espectador. Esse “arsenal” ou depósito nada mais é que uma coleção de clichês, e nesse caso o método é inseparável da concepção do “ator-cortesão”.

Se a diferença entre o “ator-cortesão” e o “ator santo” é a mesma que a diferença entre o cérebro de um cortesão e a atitude de dar e receber que brota do verdadeiro amor: em outras palavras, o auto-sacrifício — a coisa essencial, no segundo caso, é estar apto a eliminar quaisquer elementos perturbadores a fim de poder ultrapassar tôda a limitação concebível. No primeiro caso, é uma questão da existência do corpo; no outro, é antes a sua não-existência. A técnica do “ator santo” é uma *técnica indutiva* (isto é, a técnica da eliminação), enquanto a do “ator-cortesão” é a *técnica dedutiva* (isto é, uma acumulação de habilidades).

Um ator que empreende um ato de autopenetração, que se revela e sacrifica o mais íntimo de si mesmo — o

mais doloroso, aquilo que não é apreendido pelos olhos do mundo — deve ser capaz de manifestar o mínimo impulso. Ele deve ser capaz de expressar, através do som e do movimento, aquêles impulsos que vagueiam na linha limite do sonho e da realidade. Em resumo, deve ser capaz de construir sua própria linguagem psico-analítica de sons e gestos da mesma maneira que um grande poeta cria sua linguagem própria.

Se tomarmos em consideração, por exemplo, o problema do som, a plasticidade respiratória do ator, o seu aparelho respiratório deve ser infinitamente mais desenvolvido do que aquêlo do homem da rua. Ainda mais, êsse aparelho deve ser capaz de produzir reflexos sonoros tão rapidamente que o pensamento — que remove tôda espontaneidade — não tenha tempo de interferir.

O ator devia ser capaz de poder decifrar todos os problemas do seu corpo que lhe são acessíveis. Devia saber como dirigir a coluna de ar às partes do corpo onde o som deve ser criado e amplificado pelo ressonador. (V. CT. n. 44). O ator comum conhece apenas o ressonador da cabeça; isto é, êle usa a cabeça como ressonador para amplificar a voz, fazendo que ela sôe mais “nobre”, mais agradável ao público. Êle deve mesmo, às vêzes, fazer uso do ressonador de peito. Mas o ator que investiga com cuidado as possibilidades de seu próprio organismo, descobre que o número de ressonadores é praticamente ilimitado. Pode explorar não só a cabeça, mas o corpo, e também as costas e a parte occipital da cabeça, o nariz, os dentes, a laringe, o estômago, a espinha, como um ressonador total que compreende atualmente todo o corpo, e muitos outros, muitos dos quais nos são ainda desconhecidos. Êle descobre que não é bastante fazer uso da respiração abdominal no palco. As várias fases de sua ação física exigem diferentes espécies de respiração, se êle quiser evitar dificuldades com o fôlego e a resistência física. Descobre que a dicção que êle aprendeu na escola de teatro provoca muitas vêzes o fechamento da laringe. Deve adquirir a habilidade de abrir a laringe conscientemente, e de testar de fora se ela está aberta ou fechada. Se êle não resolver êsses problemas, sua atenção estará tomada por dificuldades que encontrará e o processo de auto-penetração falhará fatalmente. Se o ator está consciente de seu corpo, não pode penetrá-lo e revelar-se. O corpo deve estar livre de tôda resistência. Deve,

virtualmente, cessar de existir. Como para a voz e a respiração, não é bastante que o ator aprenda a usar os vários ressonadores, para abrir a laringe e selecionar o tipo certo de respiração. Êle deve aprender a realizar tudo isso inconscientemente nas fases culminantes de sua ação e isso, por sua vez, é algo que exige uma nova série de exercícios. Quando êle estiver trabalhando o papel, deve aprender a não pensar em acrescentar elementos técnicos (ressonadores, etc.), mas deve conseguir eliminar os obstáculos concretos que aparecem (por exemplo, resistência vocal).

Isso não é perder-se em minúcias. É a diferença que decide o grau de sucesso. Significa que o ator nunca possuirá uma técnica permanentemente “fechada”, porque a cada estágio de seu aperfeiçoamento, cada desafio, cada *excesso*, cada quebra de barreiras ocultas, êle encontrará novos problemas técnicos num nível mais elevado. Êle deve, então, aprender a superá-los também com o auxílio de certos exercícios básicos.

Isso quanto a movimento, plasticidade do corpo, gesticulação, construção de máscaras por meio da musculatura facial e, de fato, para cada pormenor do corpo do ator.

Mas o fator decisivo nesse processo é a técnica de penetração psíquica. Êle deve aprender a usar seu papel como se fôsse o bisturi de um cirurgião, a dissecar-se. Não é uma questão de retratar-se sob certas circunstâncias dadas ou de “viver” o papel; nem apresentar o tipo distante de interpretação comum ao teatro épico e baseado em cálculo frio. O importante é usar o papel como um trampolim, um instrumento com o qual estude o que está oculto atrás de sua máscara diária — o âmago mais íntimo de nossa personalidade — de maneira a sacrificá-lo, expô-lo.

Isso é um excesso, não só para o ator como também para o público. O espectador compreende, consciente ou inconscientemente, que tal ato é um convite que lhe fazem para dar o mesmo, e isso muitas vezes levanta oposição e indignação, porque nossos esforços diários são para esconder a verdade sôbre nós mesmos não só diante do mundo, mas também de nós próprios. Tentamos fugir à verdade a nosso respeito, enquanto aqui somos convidados a parar e olhar mais perto. Temos medo de sermos transformados em estátuas de sal se virarmos a cabeça como a mulher de Lot.

A realização dêsse ato a que nos referimos — de auto-penetração, exposição, exige uma mobilização de tôdas as fôrças físicas e espirituais do ator, que está num estado de prontidão inútil, uma disponibilidade passiva, que torna possível uma ação ativa.

Deve-se recorrer a uma linguagem metafórica para dizer que o fato decisivo nesse processo é a humildade, uma predisposição espiritual: não *fazer* alguma coisa, mas *evitar* fazer algo, de outra forma o excesso se torna impudência e não sacrifício. Isso significa que o ator deve agir em estado de transe.

Transe, como o entendo, é a habilidade de se concentrar em um recurso teatral particular e pode ser alcançado com um mínimo de boa vontade.

Se fôsse expressar tudo isso numa sentença, diria que é tudo uma questão de dar-se. Deve-se dar-se totalmente, na mais profunda intimidade, com confiança, como quando se dá a alguém no amor. Aí está a chave. Auto-penetração, transe, *excesso*, a própria disciplina formal — tudo isso pode ser realizado, desde que a gente se dê inteiramente, humildamente, sem defesa. Esse ato culmina num climax. Traz apaziguamento. Nenhum dos exercícios nos diversos campos do treino do ator deve ser exercício de habilidade. Eles levariam a um sistema de alusões que conduzem a um processo enganoso e incrível de auto-entrega.

Acho que se deve desenvolver uma anatomia especial do ator; por exemplo, encontrar os diversos centros de concentração do corpo para as diferentes maneiras de agir buscando áreas do corpo que o ator às vezes sente serem suas fontes de energia. A região lombar, o abdome, e a área em volta do plexo solar muitas vezes funcionam como uma fonte.

Um fator essencial é, nesse processo, a elaboração de um guia de contrôle para forma, a artificialidade. O ator que realiza um ato de auto-penetração inicia um ato que é marcado através de vários reflexos sonoros e gestuais, formulando uma espécie de convite ao espectador. Mas êsses sinais devem ser articulados. A expressividade está sempre conectada com certas contradições e discrepâncias. Uma auto-penetração indisciplinada não é liberação mas é percebida como uma forma de caos biológico.



COMO CONSTRUIR OS CENÁRIOS

A construção de um cenário é a ocupação ideal para o carpinteiro amador e é possível fabricá-lo com relativa facilidade.

Um bom sortimento de ferramentas colabora muito para que o trabalho seja mais rápido e mais agradável. O equipamento necessário não é dispendioso e convém pintar os cabos de todas as ferramentas pertencentes ao teatro de vermelho vivo para que ninguém possa levá-las consigo por engano.

FERRAMENTAS DE CARPINTEIRO

Qualquer jôgo de ferramentas de carpinteiro serve para se construir um cenário, desde que se observem algumas indicações especiais. A relação abaixo, conforme sua ordem de importância, pode ser reduzida à metade, mas cada uma delas tem sua importância especial.

Cantoneiras triangulares — com 30 cm, nos lados retos, feitas de ferro. Devem ser encomendadas em uma oficina local.

Pincéis — pequeno, para colar lona ou algodãozinho; trincha para envernizar as cantoneiras de madeira.

Réguas — 1 régua de aço flexível, de 30 ou 60 cm.; trena metálica de 15. Nunca deve ser usada trena de fazenda, por não ser suficientemente correta.

Serrotes — 1 grande, de 26 ou 28 polegadas; serrote de costas com lâmina de 10 polegadas; serrote com diversas lâminas para fechaduras, curvas, etc.; serrote pesado, de dentes maiores, de 28 pol.; 1 serrote circular com lâmina de 8 polegadas e motor de $\frac{1}{2}$ HP.

Martelos — 1 de unha, pesado; 1 para tachas, leve, magnético; e 1 grampeador de boa qualidade para aguentar aplicação em condições desfavoráveis. O grampeador é, na realidade, um martelo automático que prega grampos, que são substituto barato para as tachas na construção de cenários que só serão utilizados numa única produção.

Esquadros — 1 de aço; 1 esquadro de carpinteiro; 1 de T corrediço.

Arco de pua e pontas — O arco deve ter 10". A ponta mais usada é a de 7/16".

Chaves de parafuso — 1 comum, com lâmina de 7 polegadas; de catraca, com mola de retôrno, com 20 polegadas quando inteiramente aberta.

Faca para lona — Uma faca pequena ou um canivete espanhol.

Furadoras — de manivela com mandril de $\frac{1}{4}$ "; automática ou de pressão também chamada tipo bomba; elétrica de mão, que hoje em dia tem uma série de pontas para vários fins, inclusive curvas, escariadores, etc.

Alicate — de $6\frac{1}{2}$ "; de 10".

Chaves inglesas — Duas de 17".

Tôrno de bancada — de mesa giratória, pega para tubos e bigorna.

Caixa para cortar esquadrias — Pode ser feita em casa.

Punção — $\frac{1}{8}$ x 6".

Limas — Com cabo de ferro e lâminas adaptáveis; lima chata de 6"; lima triangular de 4"; grossa para madeira de 17".

Cortadores para metal — Tipo tesoura e torquês.

Formões — De $\frac{1}{4}$ " e $\frac{1}{2}$ " com cabos plásticos.

Pé-de-cabra — de 60 cms. de comprimento, de $\frac{3}{4}$ ".

Prumo, pequeno, de ferro.

Serrote de 2 cabos — pequeno, para trabalhos leves.

Plaina — 8" de comprimento, lâmina de $15/8$ ".

Nível de carpinteiro — com 30 cms.

Agulha de estofador — curva, de 6".

EQUIPAMENTOS DE PINTURA

Pincéis de diversos tamanhos. Uma trincha de pintor de parede com pelos de 10 cm. que será usada na maior parte do trabalho. Um pincel redondo n. 8 — usado para detalhes (folhas, tijolos), para traçar linhas e outros pormenores há necessidade de pincéis quadrados de $\frac{1}{2}$ e $\frac{3}{4}$ de polegada.

Baldes — Baldes galvanizados de 12 litros são utilizados para misturar cola e para reservatório de quantidades maiores de tinta. As tintas em quantidades menores são colocadas em recipientes menores, como lata; e painelas.

Fogão — Um fogão de gás de 2 bôcas, eletricidade ou querosene é necessário para aquecer cola e tinta.

Pia — uma pia com água corrente é essencial.

Depósito de tinta — Cada pigmento deve ser guardado em um depósito separado, utilizando-se para isso latas, caixas ou gavetas. Cada depósito deve ter uma concha separada para se apanhar o pigmento.

Escadas — É possível pintar-se em escada, mas uma plataforma de 1,80x3m de comprimento e 70 cm. de largura, sôbre rodas com degraus em cada extremidade é da maior conveniência. Essa plataforma ou andaime também pode ser usada para armação dos cenários no urdimento e para trabalho nos aparelhos de iluminação.

MATERIAIS

O conhecimento do material usado na construção dos cenários e onde pode êle ser obtido é parte integrante dêsse aspecto da vida teatral.

Madeira — Os degraus, escadas e plataformas podem ser construídos de qualquer madeira que seja forte e plana. O pinho claro é indicado em virtude de sua leveza. Para todos os outros elementos de um cenário é preciso não só que a madeira seja forte e plana mas que seja leve e não rache com facilidade. A única madeira que satisfaz essa exigência é o pinho branco ou o pinho do Paraná, ambos caros.

A madeira é vendida por metro ou tábua, cujas medidas se referem à madeira apenas cortada, bruta. As medidas verdadeiras da madeira "aparelhada" são sempre um pouco menores. O tamanho verdadeiro varia, o que afeta tôdas as medidas, a não ser que o fornecedor garanta uma medida certa.

A qualidade da madeira varia de local para local, mas deve-se usar uma madeira de qualidade razoável, menos para as ripas de 1x2 polegadas e 1x3 polegadas, que podem ser compradas de diversos tipos em qualquer marcenaria. Só as ripas boas, sem nós nem empenadas é que poderão ser utilizadas.

Compensado — As partes irregulares de um "recorte" devem ser feitas de compensado de pinho de 6 mm de espessura. Os compensados comuns, mais espessos, não servem para cenário. Na maioria dos casos pode-se

utilizar chapas de fibra leve, o que é mais econômico. Um substituto ainda mais barato é o papelão corrugado que se usa em embalagens e que tem a vantagem de poder ser cortado com faca, mas é frágil demais para ser utilizado em qualquer cenário que tenha que ser transportado.

Reforços — Os reforços são cortados de compensado leve e usados para ligar as unidades que formam a estrutura de um trainel. Existem em 2 tipos, cantoneiras, que são peças triangulares com lados (catetos) de 25, e labação, que são peças de 20 cm de comprimento e que têm 10 cm em uma extremidade, estreitando-se 7,5 na outra. Os reforços de compensado são chanfrados nas beiras, e devem receber duas mãos de verniz impermeabilizante para que sua vida e a do próprio cenário sejam prolongadas.

Molduras — Como pequenos detalhes não são perceptíveis ao público, um único tipo de moldura para as sancas ou cimalkhas do acabamento superior das paredes basta.

Lonas — A escolha do material depende do fim para o qual será utilizado. Já vimos excelentes cenários feitos com papel pardo pesado mas que duravam apenas alguns espetáculos; enquanto a lona pode ser usada para uma dúzia de produções.

A lona é o material mais satisfatório para forrar trainéis, sendo preferível a lona enfiada. O algodãozinho custa menos por metragem mas é mais difícil para trabalhar e, durando menos, resulta mais caro. Pode-se usar também a aniagem.

Acolchoamento — O material mais barato para acolchoar a superfície é o algodãozinho em rama preso no lugar por tachas pregadas através de pequenos quadradinhos de papelão.

Filó — Telões transparentes para efeitos especiais podem ser feitos de filó. Trata-se de um filó de trama hexagonal, inteiramente diferente do filó, também usado em teatro.

Arame — As árvores, pedras, etc. são feitas com tela de galinheiro com trama de 5 cm. Os vidros de uma janela, normalmente, são simplesmente omitidos, mas podem ser simulados por tela de arame fina ou plástico transparente.

FERRAGENS

Quem trabalha na construção do cenário deve ter à sua disposição o seguinte material:

Pregos de aço (para pregar cantoneiras de madeira)

Pregos comuns e pregos de acabamento

Tachas (nunca se deve usar percevejo)

Parafusos inoxidáveis de cabeça chata, e com arruelas

Parafusos de porca (pesados, com arruela e porca de borboleta)

Dobradiças

Chapinhas (de pino fixo)

Cantoneiras (de ferro, lados pontudos)

Triangulares (para refôrço de emendas)

Cantoneiras em L

Tramelas (2") para prender painéis de vedação a trainéis

Pino e argola (médio) semelhantes aos de argolas de cachorro e servem para amarrações que precisam ser soltas com rapidez

Fechaduras de porta (de caixa horizontal, com trinco)

Rodas para móveis (roda de 3") recobertas de borracha, usadas para transporte de cenários pesados.

Cordas. A corda de trançada comum ($\frac{1}{4}$ de polegada) é usada para amarração de cenários e inúmeros outros usos no palco, mas não deve ser empregada para sustentar pêso nos casos em que pode causar danos caso se rompa. Neste caso usa-se corda de sisal, arrematando-se as extremidades com fita isolante para evitar que se destrance. (Ou barbante).

Tintas, Colas etc. Não se deve utilizar tinta já misturada para pintar cenários. Sai mais caro com menos resultado.

Pigmentos são as cores em pó que se encontra em lojas de tinta ou de ferragem, nas cores seguintes: alvaia-de, preto alemão, ultramarino, verde-cromo, amarelo-cromo, ocre amarelo, terra queimada, vermelho veneziano e vermelho. Em vez do preto alemão pode-se usar pó de sapato. O ocre amarelo barato sempre pare-

ce lamacento, de maneira que é melhor comprar um melhor conhecido como ocre francês.

Cola — A cola em blocos ou flocos é usada para preparar a “goma” com a qual se mistura a tinta para o cenário. Para preparar a cola enche-se 2/3 do balde com cola, completa-se com água e deixa-se ficar de um dia para o outro. Põe-se um pouco de água num balde maior, coloca-se dentro dele o balde menor com a cola, e esquentase até derreter (banho-maria). Quando esfria, a cola endurece e deve ser aquecido até derreter. Essa goma pode ser guardada por tempo indeterminado, mas quando misturada com a tinta deteriora-se rapidamente.

Dada esta relação dos instrumentos e material necessário à construção, daremos no próximo número a maneira de construir as partes do cenário.

(Livro consultado: *Como Fazer Teatro*. H. Nelms. Ed. Letras & Artes GB).

O QUE VAMOS REPRESENTAR

A SOMBRA DO DESFILADEIRO (*)

De J. M. Synge

Tradução de OSWALDINO MARQUES e
ANNIBAL MACHADO



Paulo Araujo e Germano Filho em "A SOMBRA DO DESFILADEIRO" de Synge.

Com Yeats, O'Casey e Lady Gregory, John Millington Synge representa a grande revolução do teatro irlandês do princípio do século. Abandonando os moldes clássicos até então seguidos pelos escritores da época, Synge e seus companheiros do *Abbey* procuraram devolver o teatro às suas fontes populares.

Sem ser do povo, nem católico, conseguiu Synge transmitir-nos, com um realismo de expressão poucas vezes atingido em teatro, a poesia rude e o sentido humano do povo irlandês. Suas peças são impregnadas de um sabor de terra sem perderem o valor universal.

A Sombra do Desfiladeiro (*The shadow of the Glen*) é uma peça tirada do rico folclore da Irlanda. A história de um velho que quer vingar-se da mulher infiel.

O drama do homem rústico, a solidão de uma mulher inquieta e isolada no seu desfiladeiro, a atração pelo vagabundo que lhe surgiu por acaso numa noite de temporal, e a ingénua paixão de um jovem pastor são temas tratados por Synge com um humor delicioso, meio sinistro às vezes, mas sempre cheio de poesia e de realismo popular.

Os CADERNOS publicaram, do mesmo autor: *Os Viajantes Para o Mar* (*Riders to the Sea*).

Personagens:

DAN BURKE, lavrador e pastor

NORA BURKE, sua mulher

MICHAEL DARA, um jovem pastor

UM VAGABUNDO

CENÁRIO

A última cabana, no extremo de um longo desfiladeiro, no condado de Wicklow. Cozinha da cabana. Lareira queimando turfa à direita. Numa cama próxima àquela e ao longo da parede, jaz um corpo envolto num lençol. Há uma porta no outro extremo, junto da qual se encontram uma mesa baixa, tamborettes ou cadeiras de assento de madeira. Na mesa estão dois copos, garrafa de uísque com dois cálices (como se fôsse para um velório), bule de chá e um bolo feito em casa. Perto da cama há outra porta pequena. NORA BURKE, atarefada, põe em ordem as coisas e acende velas sobre a mesa. De vez em quando atira à cama um olhar inquieto. Alguém bate de manso à porta. Ela retira da mesa um pé de meia com dinheiro e oculta-o no bolso. Em seguida, abre a porta.

VAGABUNDO — Boa noite, senhora dona da casa!

NORA — Boa noite, estranho. Seja bem-vindo. Está uma noite de meter mêdo. Deus o socorra. E o senhor ao relento neste aguaceiro?

VAGABUNDO — É verdade, senhora. Ia-me botando para Brittas, de volta da feira de Aughrim.

NORA — Como venceu o estirão? A pé, estranho?

VAGABUNDO — Com êstes dois pés que está vendo, senhora dona de casa. De longe, ao avistar luz aqui em baixo, pensei que de certo lhe haveria de sobrar um gole de leite fresco e um canto sossegado e limpo onde um cristão pudesse se estender. (*Contorna a sala com o olhar e dá com o homem morto*). Que o senhor nos baixe a sua proteção!

NORA — Não se intimide, estranho. Saia dessa chuva, venha para dentro.

VAGABUNDO, *entrando cautelosamente e dirigindo-se à cama* — Que lhe aconteceu? Passou-se desta para melhor?

NORA — É verdade, estranho. Foi-se, Deus o perdoe, me deixando nesta canseira. Agora ando às voltas com uma centena de carneiros tresmalhados para além das colinas e nenhuma pedra de turfa em casa para o inverno.

VAGABUNDO, *mirando de perto o morto* — Que olhar esquisito para alguém que está morto!

NORA, *meio zombeteira* — Sempre foi incompreensível, estranho. E deixa-me dizer-lhe, tenho minhas razões para crer que aqueles que são

esquisitões em vida, conservam êsse ar alheado mesmo quando esticam a canela.

VAGABUNDO — Não posso conceber como o deixa assim no leito, sem lavar-lhe o corpo e vesti-lo de terno limpo.

NORA, *aproximando-se da cama* — Não me atrevi, estranho. Esta manhã, ameaçou-me com as piores desgraças, se algum dia êle viesse a morrer de repente e eu tocasse a seu cadáver, ou deixasse qualquer pessoa tocá-lo, exceto apenas sua irmã, que mora a dez milhas daqui, no grande desfiladeiro, do outro lado da colina.

VAGABUNDO, *olhando para ela e meneando lentamente a cabeça* — É uma história bem curiosa, êle se acabando quietinho na cama e a mulher proibida de tocá-lo.

NORA — Era velho, estranho, e vivia com a cabeça no ar. Seu prazer era andar pelos outeiros, mergulhado em pensamentos, em meio ao nevoeiro espesso. (*Puxa o lençol um pouco*) Ponha a mão nele agora e diga-me se está frio realmente.

VAGABUNDO — A senhora quererá por acaso que a praga caia sôbre mim, mulher de Deus? Eu é que jamais pousaria nêle os dedos, nem que fôsse pelo lago Nahanagan atopetado de ouro!

NORA, *olhando desassossegada para o corpo* — Para êle e os de sua laia é de ver que o frio não seja sinal de morte, pois frio sempre foi êle, estranho, desde a hora em que o conheci, sem tirar um só dia ou uma só noite... (*Recobre o rosto do defunto e afasta-se da cama*)

Mas acho que está morto de verdade, porque vinha se queixando ultimamente de umas dores no coração e esta manhã, no momento em que saía para Brittas, por três ou quatro dias, foi surpreendido por um ataque violento. Depois meteu-se nas cobertas e não cessava de dizer que, ao começarem as sombras se arrastar desfiladeiro acima, estaria com tôda a certeza liquidado. Quando o sol esmoreceu por trás do brejo, deu um estremeção, soltou um forte grito do fundo do peito e entescu-se, rijo, como um carneiro morto.

VAGABUNDO, *persignando-se* — Deus guarde a sua alma!

NORA, *enchendo-lhe um copo de uísque* — Isto lhe será mais reconfortante que o mais doce leite de quantas vacas haja no condado de Wicklow.

VAGABUNDO — Que o Todo-Poderoso a recompense e que o seja para bem de vossa saúde! (*Bebe*)

NORA, *oferecendo-lhe cachimbo e tabaco* — Os cachimbos que tenho são os dêle, estranho, mas são cachimbos como o senhor nunca saboreou.

VAGABUNDO — Agradeço-lhe de coração, senhora dona da casa.

NORA — Sente-se, estranho, para descansar um pouco.

VAGABUNDO, *enchendo o cachimbo e olhando à volta do quarto* — Tenho andado por muitas paragens dêste mundo, senhora dona da casa, e visto grandes prodígios, porém jamais presenciei, até hoje, um velório com bebida tão espirituosa, e tabaco do mais escolhido, e o melhor dos

cachimbos e, por cima, ninguém para os pitar a não ser u'a mulher.

NORA — Não me ouviu dizer que o passamento se deu ao cair da noite? Como poderia eu, u'a mulher largada nesta solidão, sem nenhuma casa ao pé de mim, afoitar-me pelo desfiladeiro acima para levar a notícia aos vizinhos?

VAGABUNDO — Não a quis molestar, senhora dona da casa.

NORA — Não chega a ser ofensa, mas quem, ao passar por aqui numa noite de breu, poderia adivinhar o desamparo em que me acho, sem ter sequer uma tapera ao alcance da vista?

VAGABUNDO, *sentando-se* — Bem que o imagino, senhora dona da casa. (*Acende o cachimbo e ao fulgor da chama destaca-se o seu rosto extenuado*) Vinha até matutando, ao transpor a soleira, que em paragens menos ermas do que esta, onde não há viv'alma para se alegrar com o ponto de luz que escapa de sua janela, não seriam muitas as mulheres que, numa noite assim tão feia, encarariam comigo sem amedrontar.

NORA, *pausadamente* — Muitas deve haver que se assustam por qualquer coisa à-toa, mas eu, de minha parte, jamais atinei como pode alguém sentir medo de mendigos, ou bispos, ou homens de qualquer espécie. . . (*Olha para o defunto na direção da janela e diminui a voz*) São outras, estranho, as coisas que enchem de pavor a gente, e não criaturas como o senhor.

VAGABUNDO, *olhando em tórno, agitando-se, num calafrio* — Está di-

zendo a pura verdade. Deus se compadeça de nós!

NORA, *olhando momentâneamente para êle, com curiosidade* — Fala, estranho, como se o temor o dominasse fãcilmente.

VAGABUNDO, *em tom ressentido* — Dominar a mim, senhora dona da casa, a mim que vagueio sòzinho nas longas noites ermas e galgo as colinas quando estão imersas na bruma, na hora em que a rama parece tão grossa quanto o seu braço, um coelho tão corpulento quanto um cavalo baio, um feixe de turfa mais volumoso que uma enorme igreja da cidade de Dublin? Se fôsse eu prêsã fãcil do mêdo, permiti que lhe diga, já há muito que me haveria recolhido ao Asilo de Richmond, ou estaria aos pulos pelos montes distantes sem nada sôbre mim a não ser a camisa do corpo ou, como succedeu no ano passado a Darcy Far-rapo — Deus tenha sua alma em sos-sêgo! — já teria sido devorado pelos corvos!

NORA, *com interêsse* — Por ventura conheceu Darcy?

VAGABUNDO — Pois não fui eu a última no mundo a ouvir a sua voz de mortal?

NORA — Correm muitas histórias sôbre se a voz era mesmo dele. Mas quem vai lá dar crédito a tudo que andam espalhando pelo desfiladeiro?

VAGABUNDO — Não julgueis que estou mentindo, senhora dona da casa. . . Eu ia passando lá embaixo numa noite preta como esta. Os carneiros estavam deitados perto do rêgo, sob a chuva grossa que caía de mistura com o nevoeiro. Cada

um gritava e balia como um velho engasgado. Súbito, ouvi alguém falando — era uma fala estranha, mesmo em sonhos custaria a acreditar. Vou então e digo: “Deus de Misericórdia, se começo a ouvir essa voz vinda lá de dentro da bruma, estou é mesmo perdido.” Em seguida arranquei num carreirão e só me detive para respirar lá em baixo, em Rathvanna. Nessa noite, tomei uma bebedeira, na manhã seguinte continuei na pinga e no outro dia — já de volta de umas corridas lá longe — ainda estava ensopado. Foi quando êles pegaram Darcy e o mêdo me deixou de mão, pois dessa maneira me certifiquei que fôra êle mesmo que eu ouvira.

NORA, *falando pesarosamente, e devagar* — Deus tenha Darcy sob sua proteção! Rara era a vez que ao passar aqui, na subida ou na descida, não parasse para dar um dedo de prosa. Quando partia era de me cortar o coração e eu ficava mais desolada ainda. (*Volta-se para olhar a cama e amortece a voz, falando bem devagar*) Mas depois me voltava a alegria — se é que jamais se conhece a alegria, estranho — porque eu já estava afeiçoada à solidão. (*Breve pausa; em seguida, levanta-se*) Quando vinha de Aughrim, estranho, percebeu alguém no último trecho da estrada?

VAGABUNDO — Havia um rapaz com um rebanho de ovelhas monteses, a correr atarantado atrás delas, de um lado para outro.

NORA, *com um sorriso velado* — Muito lá para baixo, estranho?

VAGABUNDO — A um pedaço, senhora.

NORA, *enche a chaleira e a põe no fogo* — Já que não se deixa assustar facilmente, talvez pudesse ficar tomando conta dêle por um instante...

VAGABUNDO — De certo que posso. Defunto não mói ossos de ninguém.

NORA, *falando meio constrangida* — Fica à minha espera, estranho. Vou acolá um pouco, na direção do poente, a um lugar onde êle às vezes costumava ir à noite. Ao chegar lá assobiava bem alto até que o rapaz que o senhor acabou de avistar — um lavrador que veio do litoral e mora lá longe numa cabana — aparecesse, a fim de perguntar se necessitávamos de alguma coisa. Eu preciso falar hoje à noite com êle, pois desejo que amanhã, ao descer o desfiladeiro, dê a todos a notícia do trespassse.

VAGABUNDO, *olhando para o corpo no lençol* — Deixe-me ir à procura dêle, senhora dona da casa, não arrisque a sua saúde afoitando-se por êsse aguaceiro.

NORA — Não atinaria com o caminho, estranho, porque há somente um pequeno atalho e assim mesmo de subida entre dois brejos, fundos o bastante para tragar um burro com a carroça. (*Põe um chale à cabeça*). Fique como em sua casa. Eleve algumas preces pela salvação de sua alma e dentro em pouco estarei de volta.

VAGABUNDO, *movendo-se embaraçado* — Bom seria se tivesse um pedaço de linha escura e uma agulha fina — não há melhor proteção do

que uma agulha, senhora dona da casa. Eu aproveitaria para deitar aqui e ali uns alinhavos no meu casaco velho, enquanto vou rezando pela alma dêle a subir, nua, para o seio de Deus.

NORA, *tira do peito da blusa uma agulha com linha e dá a êle* — Aqui está a agulha, estranho. Estou pensando que, acostumado, como está, aos outeiros desertos, não se sentirá aqui tão solitário, pois não é mesmo preferível a companhia de um defunto a ficar sentado, sózinho, ouvindo o gemer dos ventos, sem atinar com uma coisa em que detenha o seu pensamento?

VAGABUNDO, *pausadamente* — É a pura verdade o que diz. Que o Senhor nos baixe a sua proteção!

Sai Nora. O VAGABUNDO começa a costurar a bainha desfiada do paletó, ao mesmo tempo que susurra o De Profundis. Súbito, o lençol vai sendo removido devagar e Dan Burke arrisca um olhar para fora. O Vagabundo faz um movimento de inquietação, olha para o alto e depois se põe de pé num brusco movimento de terror.

DAN, *com voz cavernosa* — Nada de medo, estranho. Defunto não mói ossos de ninguém.

VAGABUNDO, *tremendo* — Não faz mal a ninguém, foi o que quis dizer, honrado senhor. Atraí por acaso a vossa ira só por estar rezando uma pequena oração em sufrágio de vossa alma?

Ouve-se ao longe um assobio, vindo de fora.

DAN, *sentando-se na cama, falando enfurecido* — Ah, ela que se ajei-

te com o demônio! Escutaste isso, estranho? Por ventura já havia encontrado antes u'a mulher que enfiasse dois dedos na bôca e se largasse a assobiar como essa? (*Olha precipitadamente para a mesa*) Não aguento mais de sêde. Traze-me aqui depressa um bom trago, antes que ela volte.

VAGABUNDO, *irresoluto* — Será que não estais morto?

DAN — Como eu, a arder de sêde como um osso na soalheira, poderia estar morto?

VAGABUNDO, *entornando o uísque* — Que dirá ela se perceber em vós o cheiro de pinga? Não deve ser à-toa que andais passando por morto.

DAN — Tens razão, estranho, mas de modo algum ela deve se aproximar de mim. Não continuarei muito tempo com esta brincadeira, porque estou atormentado de caimbras nas costas, as cadeiras dormentes e, para cúmulo do azar, um mosquito despachado pelo demônio se embarafustou pelo meu nariz a dentro. Enquanto eu estava quase estourando de vontade de espirrar, tagarelava a respeito da chuva, Darcy Farapo (*com azedume*) — que satanaz o esgane! — e da avantajada igreja de Dublin. (*Vociferava com impaciência*) Dê-me êsse uísque! Queres por certo que ela chegue antes de eu ter posto uma só gôta na bôca!

(O Vagabundo passa-lhe o copo)

DAN, *depois de beber* — Vai àquele armário e traze-me de lá um bastão que está no canto esquerdo, perto da parede.

VAGABUNDO, *tirando um bordão do armário* — É este que pedis, honrado senhor?

DAN — Esse mesmo, estranho. Há muito que o reservo para u'a mulher ruim que tenho em casa.

VAGABUNDO, *com um olhar astuto* — É de vossa nobre espôsa, meu amo, que assim falais?

DAN — Dela mesmo, naturalmente, dessa descarada que ela é — a pior mulher que um homem já entrado em anos poderia ter. Deus de Misericórdia, não há dúvida que estou ficando velho, embora ainda me reste um braço rijo (*Agarra o bastão*). Espera só um pouco e dentro de duas horas presenciáras grandes coisas neste quarto. (Faz uma pausa para escutar) Será que vem vindo alguém?

VAGABUNDO, *à escuta* — Ouço uma voz no atalho.

DAN — Põe este cacete aqui na cama e estica o lençol bem direitinho como estava antes. (*Cobre-se apressadamente até a cabeça*) Mergulha agora no sono e não deixes escapar nada, ou ajustarás contas comigo. Aliás, se não fôsse esta sêde do diabo, não te teria deixado pescar nada desta história.

VAGABUNDO, *coibrindo a cabeça de DAN* — Não temais nada, senhor meu patrão. Que sei eu de gente de vossa estirpe para arriscar a menor palavra, ou esboçar um gesto de desagrado?

Volta para junto do fogo, senta-se num tamborete de costas para a cama, e retoma a costura do casaco.

DAN, *de sob o lençol, em tom de queixa* — Estranho!

VAGABUNDO, *aflito* — Psiu! Psiu! Ficai quieto, ouvi o que vos digo. Estão agora mesmo chegando à porta.

NORA *entra seguida de MICHAEL DARA, um rapaz alto, de ar inocente.*

NORA — Não precisei de me afastar muito, estranho; esbarrei com êle logo no atalho.

VAGABUNDO — A demora não foi grande, senhora dona da casa.

NORA — Não deu nenhum sinal de vida?

VAGABUNDO — Nem se mexeu, senhora dona da casa.

NORA, *dirigindo-se a MICHAEL* — Vai agora lá, puxa o lençol e espregueia-o bem, Michael Dara, e te certificarás se não é verdade o que te disse.

MICHAEL — Não posso, Nora, sei que não tenho coragem de encará-lo. (*Senta-se num mocho, próximo à mesa, de frente para o Vagabundo. Nora pendura a chaleira num gancho mais baixo da trempe e arruma a turfa para o fogo.*)

NORA, *voltando-se para o VAGABUNDO* — Quer tomar um gole de chá na nossa companhia ou (*falando mais persuasivamente*) prefere ir para o quarto e lá estirar-se um pouco na cama? Imagino como não deve estar moído depois de tôda essa caminhada sob o aguaceiro!

VAGABUNDO — É de vosso agrado que me vá, largando-a aí com um defunto dentro de casa? Não me peça isso, porque não lhe obedecerei. (*Revira um gole do copo que está ao seu lado*) Mas espero que não pense que seja por causa de seu

chá que desejo ficar. (*Volta-se a costurar. Nora prepara o chá.*)

MICHAEL, *depois de lançar um olhar desdenhoso ao VAGABUNDO* — Como está ruinzinho o teu casaco, Deus te acuda! Mas, também, nada assentaria melhor no pobre albardeiro que és.

VAGABUNDO — Se é de remendão que desejas me chamar, estou me lembrando, ó meu rapaz, do teu triste papel, hoje de manhã, ao voltares da feira todo atordoado, corre aqui, corre acolá na batida de umas míseras ovelhas.

NORA *retorna à mesa.*

NORA, *em voz baixa, a MICHAEL* — Não lhe dês atenção, Michael Dara; êle já emborcou vários tragos e não custará a se entregar ao sono.

MICHAEL — Mas é verdade o que êle está dizendo; pouco me faltou mesmo para perder a cabeça. Pois eram o diabo de umas ovelhas danadas de cabeçudas, a se embarafustar ora por um roçado de aveia, ora por uma plantação de feno e, por fim, desembestaram tôdas pelo brejo vermelho a dentro, mais parecendo umas velhas cabras do que mesmo carneiros... Que raça endiabrada são ovelhas monteses, Nora Burke! Nunca aprendi a lidar com elas.

NORA, *arrumando a mesa para servir o chá* — Desde que me entendo, ouço dizer que só mesmo quem veio ao mundo e se criou em Glemalure, ou para as bandas de Rathvanna, ou no desfiladeiro de Ismael, é que sabe tanger ovelhas monteses — homens assim como Darcy Farrapo — Deus

tenha a sua alma! — que podia andar entre quinhentos carneiros e, sem ter contado o rebanho, dava falta de um só que escapasse.

MICHAEL, *um tanto inquieto* — Foi aquêlo que no ano findo ficou meio aluado?

NORA — Êsse mesmo que dizes.

VAGABUNDO, *em tom pesaroso* — Era um grande homem, meu rapaz, um grande homem, escreve o que te digo. Nunca houve cordeiro do seu rebanho que êle não conhecesse antes de receber o ferro. Era sujeito de correr daqui até a cidade de Dublin sem perder o fôlego.

NORA, *volvendo-se rapidamente* — Um grande homem mesmo, estranho. Não é extraordinário que nós, criaturas vivas, estejamos aqui a louvar um homem morto e que além do mais acabou louco!

VAGABUNDO — Não está dizendo mais que a verdade, Deus poupe a alma dêle. (*Guarda a agulha sob a aba do casaco e se ajeita para dormir no canto onde se encontra a chaminé. Nora toma lugar à mesa. NORA e MICHAEL estão de costas para a cama.*)

MICHAEL, *olhando-a com astúcia* — Disseram-me hoje, Nora Burke, que Darcy Farrapo estava volta e meia passando aí defronte e rara era a vez, fôsse dia ou noite, que não vinha dar uma prosa contigo.

NORA, *em voz baixa* — Não te mentiram, Michael Dara.

MICHAEL — Estou imaginando que nesta solidão em que vivias não andou por menos de um batalhão o número de homens que conheceste.

NORA, *oferecendo-lhe chá* — Quem mora num descampado como êste,

precisa de conversar de vez em quando com alguém, ou avistar, na bôca da noite, um vivente de Deus. E se, como dizeis, conheci um batalhão de homens, não houve um que não fôsse de bom quilate, porque, quando menina, não me contentava com pouco. Fiquei mocinha difícil de amansar (*olha para êle com certa aspereza*) e hoje, Michael Dara, não duvides disso, sou mulher que não enche os olhos com qualquer coisa.

MICHAEL, *volvendo-se para certificar-se se o Vagabundo está dormindo e, depois, apontando o defunto* — Por acaso, já era mulher que não se trocasse por pouco, quando o aceitaste como teu homem?

NORA — De que modo poderia viver, eu que já não era mais criança, se não me casasse com um homem que possuísse uma nesga de terra, algumas vacas e alguns carneiros soltos na encosta de uma colina sossegada?

MICHAEL, *ponderando* — Lá isso é verdade, Nora, e de certo não foste nenhuma tonta, porque o pasto que há por aqui é do melhor, embora seja tão ermo o lugar, e isso sem contar a boa soma que êle te deve haver deixado.

NORA, *retirando o pé de meia com o dinheiro e colocando-o sôbre a mesa* — Nas longas noites, quando não consigo conciliar o sono, fico às vezes imaginando que fui nesse tempo uma grande tola, Michael Dara. Pois, de que vale uma fazendola, com umas cabeças de vacas, e carneiros pastando nas colinas, quando te sentas e, de uma porta como esta,

nada vês senão o nevoeiro arrastando-se brejo acima, e o nevoeiro espreguiçando-se brejo abaixo, e nada ouves senão o uivar dos ventos a dilacerar-se nas frondes que a tormenta vai vergando após si, e o rugir das corredeiras engrossadas pela chuva?

MICHAEL, *fixando-a com inquietação* — Que é que te aflige esta noite, Nora Burke? Só da bôca de homens que levam muito tempo nos montes desertos ouvi coisas como as que acabaste de dizer.

NORA, *espalhando o dinheiro na mesa* — A noite está muito fria, muito áspera, Michael Dara. Não concordas comigo que já vivi demais no sopé dêstes outeiros sem viv'alma, sentada aqui a fazer comida para êle e para os bacorinhos da porca e, quando a noite vem caindo, pregada à bôca do forno, assando bolo? (*Faz pilhas com o dinheiro sôbre a mesa, com o ar alheado*) Já não passei da conta sentada aqui, vai inverno, entra verão, sai primavera, e os fedelhos crescendo atrás de mim e os velhos se despedindo? Às vezes me lembro de que quando conheci Mary Brien — já era eu môça feita — ela nem chegava a ser dêste tamanho (*estirando o braço*) e agora está por aí com dois filhos e um terceiro para despejar dentro de três ou quatro meses. (*Pausa*)

MICHAEL, *debruçando-se sôbre três das pilhas* — Já contei, até agora, três libras, Nora Burke.

NORA, *continuando no mesmo tom* — E às vezes me vem à memória Peggy Cavanagh, que tinha mão de seda para ordenhar vaca, coisa que

poucos faziam como Peggy, ou virar um bolo, e agora deve estar andando ao léu por aí, ou entrevada numa tapera imunda, sem nenhum caco de dente na bôca, sofrendo da bola e não mais cabelo na cabeça do que veriam numa braça de morro quando o fogo se alastra pela macega.

MICHAEL — Cinco libras cunhadas e dez notas ao todo! Uma boa soma, na verdade! Não será mais nesse tom que falarás quando casares com certo rapaz que conheço, Nora Burke. Foi voz corrente na feira que os meus cordeiros eram os melhores e eu carreguei no preço, pois não sou mais bobo. Regateio bem quando os meus cordeiros são bons.

NORA — E quanto te deram por êles?

MICHAEL — Vinte libras pelo lote, Nora Burke... Agora é só esperar que se passem uns dias depois que êle estiver espichado no cemitério das Sete Igrejas e, em seguida, te casarás comigo na ermida de Rathvanna. Criarei meus carneiros numa nesga da encosta, que terás numa montanha afastada, e nada mais nos apertará o coração quando a bruma estiver se desfolhando.

NORA, *oferecendo-lhe um pouco de uísque* — Por que me casar contigo, Mike Dara? Breve estarás velho e breve estarei eu velha, anota bem o que te digo. Sentar-te-ás na cama do mesmo modo como êle costumava se sentar, com um tremor convulso no rosto, os dentes caindo, os capuchos de cabelo branco arrepiados em volta da cabeça, como uma velha sebe no lugar por onde os carneiros escapam em disparada.

DAN BURKE *movê-se devagarinho sob o lençol e senta-se com a mão no rosto, o cabelo branco arrepiado em tórno da cabeça.* NORA *continua pausadamente, sem o pressentir.*

NORA — É coisa dolorosa ficar velha e coisa bem incompreensível, de certo. É realmente estranho ver-se um velho sentado na cama, sem um dente sequer nas gengivas, a bôca cheia de palavras nodosas, e o queixo tão fino que se poderia com êle aplainar uma tábuia de carvalho para fazer uma porta. Deus me perdoe, Michael Dara, sei que todos nós temos de ficar velhos, mas se há uma coisa esquisita, é essa, não há dúvida.

MICHAEL — Ficaste muito tempo desterrada do mundo, Nora, na companhia dêsse velho. Estás falando outra vez como um pastor que, depois de levar muitos dias no nevoeiro, vem descendo sozinho a encosta. *(Passa o braço em tórno dela)* Mas, de agora em diante, viverás num mar de rosas com um certo rapaz que conheço, num mar de rosas, atenta no que te digo...

(DAN espirra assustadoramente. MICHAEL tenta alcançar a porta mas, antes que o faça, DAN salta da cama, ridiculamente em trajes menores, o porrete na mão, e atravessa-se de costas de encontro à porta.)

MICHAEL — Filho de Deus, tenêe misericórdia de nós. *(Persigna-se e cruza o quarto, de recuo)*

DAN, *com a mão erguida contra êle* — Agora não serás mais tu que irás casar-te com ela, quando eu estiver apodrecendo no campo das Sete

Igrejas; em troca, te darei uma coisa que te seguirá até as montanhas desertas onde a malta dos ventos rugge desatinada.

MICHAEL, *a Nora* — Tira-me desta complicação, Nora, pelo amor de Deus! Êle sempre atendeu aos teus pedidos e de certo, também te atenderá agora.

NORA, *olhando o Vagabundo* — Será que está mesmo morto, ou vivo?

DAN, *virando-se para ela* — Pouco te adiantará saber se estou morto ou vivo, porque agora terá um fim a tua boa vida e tôda essa conversa fiada sôbre rapazes para cá e velhos para lá, e sôbre o nevoeiro a arrastar-se brejo acima e a espreguiçar-se brejo abaixo. *(Êle abre a porta)* Some-te já por essa porta, Nora Burke, e não penses que será amanhã, ou depois de amanhã, ou em outro qualquer dia da tua vida, que cruzarás outra vez êsse batente.

VAGABUNDO, *pondo-se de pé* — São palavras muito duras, meu patrão, para caírem da bôca de um velho. Que pode fazer u'a mulher como essa, despejada de um momento para outro no meio da estrada?

DAN — Que erre ao léu como Peggy Cavanagh, pedindo dinheiro nas encruzilhadas, ou vendendo canções aos homens. *(À Nora)* Desaparece sem demora, vai debandando, Nora Burke e guarda bem o que te digo, breve estarás sem sinal de mocidade, com essa vida que vais levar; em pouco teus dentes estarão caindo e tua cabeça será como uma velha sebe no lugar por onde os carneiros escapam em disparada. *(Êle faz uma pausa. Nora olha em volta e fita Michael.)*

MICHAEL, *timidamente* — Lá em baixo, em Rathdrum, há um bom albergue.

DAN, *falando a Michael, mas referindo-se a Nora* — Gente de sua igualha jamais será aceita lá. A sina dela é mesmo a vagabundagem pelas estradas desertas, pousando hoje aqui, amanhã acolá, até chegar e seu fim, até darem com ela tesa como um carneiro morto, coberta de geada, ou servir de morada, no fundo de um rêgo, às grandes aranhas que urdem teias sôbre o seu corpo.

NORA, *azedamente* — E tu, como estarás por êsse tempo, Daniel Burke? A que estarás reduzido nessa época, depois de uma longa permanência na cova? Pois se maus são os bocados que passas em vida, piores coisas te esperam debaixo da terra. (*Olha por um momento para êle, cheia de rancor; depois desvia o rosto e continua a falar em tom de queixa*) Se ficares todavia, purgando os teus pecados aqui, quem terá a teu lado para te animar, para te ajudar a subir à cama e chegar a coberta ao teu queixo, quando a chuva estiver te molhando e o vento cavalgando sôbre ti?

DAN — Seria teu maior orgulho, tua maior ventura se eu viesse a morrer exatamente no dia em que me deixasses! (*Indicando a porta*) Vai-te safando por essa porta a fora, ouve bem o que te digo, e que jamais te lembres de voltar a transpô-la, ainda que estejas morta de fome ou cabeceando ao Deus dará sem uma pedra para te encostar.

VAGABUNDO, *apontando Michael, mas falando com Nora* — Êle bem que poderia tomar conta de vós.

NORA — Que lhe seria possível oferecer-me?

VAGABUNDO — A beira de uma cama quente e bons quitutes a saborear.

DAN — Julgas que êle é algum idiota, ou és tu que não enxergas um palmo diante do nariz? Deixa que ela vá se raspando por essa porta e, antes que eu me esqueça, vai tu também, na sua esteira, esteja chovendo ou não, pois já batestes demais com a língua nos dentes.

VAGABUNDO, *aproximando-se de Nora* — Vamo-nos chegando, senhora dona da casa. A chuva está caindo, mas o ar é doce e, de certo com a graça de Deus, fará amanhã um grande dia.

NORA — De que me adiantará um grande dia se me sinto arruinada e em breve encontrarei a morte ao Deus dará dos caminhos!

VAGABUNDO — Não será em minha companhia, senhora dona da casa, que encontrará o seu fim; conheço tôdas as artes de que um homem pode lançar mão para aplacar a fome da bôca... Partamos agora ouça o que lhe digo, e quando a fustigar o frio, a geada ou as chuvas, e o sol regressar com o vento sul a despencar-se nos desfiladeiros, não será a senhora que se sentará aqui, envelhecendo, dia após dia, a olhar o tempo que se escoia. Haverá momentos em que dirá: “Que noite linda, com a graça de Deus!” e em outros soluçareis: “Que noite sombria, o Senhor nos acuda, mas de certo passará, pois a manhã não deve tardar”. Em outras ocasiões exclamareis...

DAN *arremete contra êles, gritando impaciente* — Dêem o fora desta casa, já lhes disse, e vão tagarelar lá em baixo no desfiladeiro.

NORA *recolhe algumas coisas no chale*.

VAGABUNDO — *à porta* — Venha comigo, senhora dona da casa, e não será apenas a minha tagarelice que vai ouvir, mas também as garças reais grazinando sôbre os escuros lagos; os faisões, os mochos, as cotovias e os robustos tordos a encher o ar de sons nos dias quentes; não será mais dêle que ouvirá histórias de ficar velha como Peggy Cavanagh, de perder os seus cabelos e sumirse a luz de seus olhos, mas sim lindos cantos que vão alegrá-la quando o sol for se enfiando, e não haverá nenhum velho caduco que resmungue ao pé do seu ouvido, como um carneiro achacado.

NORA — Creio que por êsse tempo eu é que estarei choramingando, estirada sob os céus, numa noite fria; mas sabes dizer belas palavras, estranho, e estou decidida a seguir contigo. (*Toma a direção da porta; depois, volta-se para Dan*) Julgas que fizeste grande coisa fingindo-te de morto, mas que ganhaste com isso? De que maneira uma mulher poderia viver num deserto como êste, sem dar um dedo de prosa com os homens que passassem à sua porta? Como viverás de hoje em diante, sem um ente amigo para cuidar de ti? Que ganhaste em troca, a não ser uma vida de cão, Daniel Burke? Atenta no que te digo, não tardará muito que estejas novamente embrulhado naquele lençol, mas dessa vez morto de verdade.

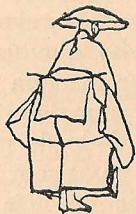
Ela sai com o Vagabundo. Michael vai-se escapulindo atrás deles, mas Dan o faz parar.

DAN — Senta-te um pouco, Michael Dara, e molha a garganta com um trago. Estou-me roendo de sede e a noite mal começa.

MICHAEL, *retornando à mesa* — Minha secura é ainda maior com o susto de morte por que me fizeste passar, a mim que desde o romper do dia estou na lida com as ovelhas monteses.

DAN, *jogando fora o bordão* — Meu primeiro ímpeto foi dar-te uma surra, Michael Dara; mas és um rapaz sossegado, Deus te proteja, e não me desgosto de ti. (*Enche dois copos de uísque e dá um a Michael*) À tua saúde, Michael Dara!

MICHAEL — Deus te acrescente, Daniel Burke, e te conceda longos dias, vida calma e boa saúde!



* Esta peça foi apresentada n'º TABLADO em 1956 com o seguinte elenco: Germano Filho (Dan), Sônia Cavalcanti (Nora), Rubens Correa (Vagabundo) e Paulo Araújo (Pastor). Cenário: Anísio Medeiros e Figurinos: Kalma Murtinho. Direção: Maria Clara Machado. (Vide Cronologia n'º TABLADO, CADERNOS DE TEATRO n. 50).

O TEATRO EXPLODIDO

CECILIA PRADA

Em primeiro lugar, Artaud foi a bomba. Em tôdas as manifestações da sua personalidade extraordinária (de gênio e louco), em todos os seus escritos, mas principalmente em seu famoso *Le Théâtre et son Double* (1938), AA — num mundo pré-atômico,, mas já carregado de presságios cataclismicos — não só incidia em cheio sôbre a falsidade absoluta a que tinha chegado o teatro ocidental, esterilizado pelo excesso de racionalismo-psicologismo, mas principalmente atomizava o conceito da comunicação em seu sentido mais amplo. Mais do que um mero teórico do teatro, foi um filósofo. Não denunciava sômente o teatro — denunciava a civilização: ou o homem a explodiria ou ela o explodiria. Colocação profética e radical do dilema do homem contemporâneo.

O TEATRO COMO PESTE

Se as dramaturgos realistas, Ibsen e Checov, principalmente e o grande diretor Stanislavski tinham explodido a *quarta parede* da sala de visitas, mostrando ao homem sua própria cotidiana e intolerável realidade, 30 anos depois, numa previdência (exacerbada pela loucura) dos dias que vivemos, Artaud explodia a própria sala de visitas. No palco, no teatro e também fora dêle. Tôdas as paredes-barreiras voaram sùbitamente em mil pedaços, de modo que a ação teatral não se passasse mais *lá*, no palco, mas *aqui*, ao nosso redor e em nós mesmos. Para revitalizar-se, para voltar a significar algo, para ganhar o público que perdia dia a dia, só restava ao teatro radicalizar-se: a já amplamente conhecida comparação que Artaud estabeleceu entre o teatro e a peste devia ser inteiramente destrutiva, criando “uma crise completa após a qual nada restasse, a não ser a morte ou uma extrema purificação.” Um desastre social absoluto, “uma espécie de exorcismo total, que pressionasse a alma, levando-a aos extremos” — isso deveria ser o *novo* teatro, a *nova* comunicação.

Não foi Artaud certamente o primeiro a falar em *teatro total*. Para citar sômente um exemplo, já as famosas experiências do teatro alemão da Bauhaus, no início de 20, haviam tentado explodir o conceito de um teatro limitado, enclausurado dentro dos seus meios específicos de comunicação. Pela própria reestruturação arquitetônica da sala de espetáculos, pela incorporação de elementos plásticos-visuais, efeitos sonoros e luminosos, emprêgo conjugado de atôres e fantoches, etc. o teatro da Bauhaus havia ampliado os efeitos da ação teatral, enriquecendo-a certamente, mas talvez afastando-a muito mais do público — intelectualizando-a muito,

criando, talvez uma brecha ainda maior entre ela e o espectador.

Para Artaud, mais do que enriquecida ou ampliada, a ação teatral deveria ser radical e conceitualmente mudada. O espectador seria induzido a abandonar o seu papel passivo, deixando-se *atingir e participando* de uma ação mais pròpriamente vital do que teatral. De uma certa maneira a maximização do espetáculo teatral paradoxalmente levaria a que o teatro deixasse de ser sòmente teatro, *representação* — para voltar, como no teatro tribal e ritual, a ser uma força atuante, um meio radical de transformação do homem e da sociedade. Principalmente através do seu elemento primordial de comunicação, o ator: que deveria revestir-se do caráter de verdadeira tocha humana, queimando-se no holocausto do ato teatral, aceitando o seu papel quase mediúnico de intermediário entre o espectador e a ação mágico-poética desencadeada.

O CHOQUE DO ABSURDO

As consequências da explosão artaudiana vieram lentas mas contínuas e, sobretudo, sempre revestidas dêsse caráter de destruição total por êle pretendida — exatamente como uma explosão atômica. Primeiro, apareceram os dramaturgos do absurdo. O próprio Artaud certamente se surpreenderia ao constatar que os escritores teatrais, contra quem principalmente se derramava a sua virulência, seriam os primeiros a captar (inconscientemente) a sua mensagem. Artaud queria não a supressão, mas a minimização absoluta da linguagem verbal — o que significava apenas valorizá-la, liberando-a completamente da enxurrada de verborrêia intelectualística em que se perdera. A *Cantora Careca* foi uma das primeiras consequências da explosão artaudiana. Ionesco, Adamov, Beckett foram, na época, a *explosão possível* (não se deve no entanto esquecer os predecessores: Jarry, os surrealistas, as peças fragmentárias do próprio Artaud, que, de uma maneira isolada e irregular, já haviam chegado às mesmas soluções). E se hoje o teatro do absurdo parece-nos, e é, superado, a força do seu impacto, na época e até hoje não pode ser desvalorizada.

O FIM DO DRAMATURGO

Mas ao mesmo tempo em que ainda se negava validade a um teatro de 10 anos atrás, o teatro *em crise* caminhava já em direções totalmente diversas e radicais. Os grupos de pesquisa surgiam, o Living, Grotowski, o Open Theater, etc.

Na história do teatro, as formas de estilo, as mudanças bruscas de direção sempre foram dadas pelos próprios dramaturgos; de repente, alguém resolvia *escrever* de maneira diferente. Desafiando a lei das três unidades, por exemplo, ou substituindo personagens nobres e distantes pelo homem comum, pela experiência diária, pelo gesto conhecido e chocante, porque tão nêsso e banal. Ou ainda substituindo a realidade cotidiana pela fantástica ou onírica. Mas o ato criador partia primordialmente do dramaturgo que, às vêzes, tinha de esperar bastante pelo diretor ou crítico que o descobrisse e encenasse suas peças. A originalidade, entretanto, das tendências teatrais contemporâneas, a sua característica peculiar, consiste em terem sido os diretores e os próprios atores, que mais rapidamente perceberam a necessidade de um estilo novo. O hoje chamado *Open Theater*, por exemplo, que acompanhei desde a fundação, foi básicamente o *workshop* de atôres dirigido por Joe Chaikin — da observação cotidiana do seu trabalho, e da participação nos bate-papos informais entre atôres, diretores e mesmo alguns críticos, escritores anteriormente presos à convencionalidade do teatro americano, como Mengan Therry e Jean Claude Van-Italie, tiraram motivação para uma mudança não só estilística mas, principalmente, temática.

Isso não obedecia, pròpriamente, ao que *determinava Artaud* com o seu grito de guerra: “Abaixo as obras-primas”. Pode-se dizer, no entanto, que em relação ao ator teatral, como em relação a tudo o mais, Artaud foi profético: previu que o autor, de certa forma, desapareceria, isto é, que o conceito de autor teatral se modificaria, devendo êle passar de Deus absoluto e desligado, que pairava acima e além do espetáculo, a uma participação contínua e imediata com tôdas as demais pessoas envolvidas no teatro. Deveria ser, antes de mais nada, autor-diretor ou pelo menos muito mais uma *pessoa de teatro* do que meramente um escritor.

O teatro, portanto, só está em *crise*, na medida em que o mundo está em crise. Só não está em crise o teatro morto, porque viver e principalmente hoje, é aceitar estar permanentemente em crise. A opção única, portanto, para todos os que se relacionam com o teatro, do autor ao arquiteto e ao cenógrafo, é uma só, radical e inequívoca; ou nos transformamos de maneira absoluta, abrimo-nos a tôdas as tentativas de expressão do que temos a dizer (nem que nos limitemos a dizer que, perdidos no caos, não sabemos o que dizer) ou continuaremos a arrastar atrás de nós — durante quanto tempo ainda? — os corpos mortos e embalsamados de obras que representaram outras épocas, outras vivências. Ruminando nossos ressentimentos, continuando a usar chaves como “teatro é uma questão de cultura”, “incompreendidos pelo público”, reduzimo-nos voluntária e pateticamente à impotência da criança choramingona que arrasta atrás de si o cadáver da boneca estripada.

E somente da destruição completa de toda uma escala de valores e padrões estéticos e filosóficos, da aceitação de que o nosso anterior universo teatral arrumadinho foi atomizado, do reconhecimento do caos e, sobretudo, da sintonização com o que Artaud chamava de “rude e epilético ritmo do nosso tempo”, é que poderemos nos reestruturar. Recomeçar. Com humildade. Errando muito, aos tropeções. Mas “impondo o respeito que só então, mereceremos, o tropeço de quem cai e se levanta — *porque caminha*.”

O teatro explodido, por estar livre de tôdas as barreiras e voltado simultaneamente para tôdas as direções, misturando-se voluntariamente com outras artes (música, artes plásticas — nos *happenings*, por ex.) e sendo ao mesmo tempo incorporado pelas técnicas terapêuticas mais avançadas, volta a ser um dos mais poderosos meios de comunicação do homem contemporâneo.

Antes de mais nada é, em si, uma forma de desbloqueamento da angústia, ou das angústias múltiplas, em que neste momento histórico está inserido o ser humano. Donde, por exemplo, o caráter intensamente erótico que apresenta — a psiquiatria reconhece plenamente o papel da sexualidade como válvula de escape da angústia. E, ao explodir o universo de falsas seguranças do espectador, o teatro moderno, como queria Artaud, contagia-o com *a peste* — a deflagração da crise total que é a conscientização. Ao desmistificar o ho-

mem fabricado pela civilização e ao levar o ser humano de volta às suas raízes primitivas, o teatro contemporâneo chama-o a participar — mas a participar exatamente do quê?

— Do dilema essencial e inapelável em que a bomba, nova e terrível esfinge, lançou o homem: destrói-me ou eu te destruirei.

JESUS CHRIST SUPERSTAR

Dependendo da maneira como se os vê, os *happenings* em e ao redor do Teatro Mark Hellinger de Manhattan na última semana, refutariam os clamores de Jesus ou confirmariam as negras previsões de Oswald Spengler, que acreditava que o crepúsculo da civilização ocidental será marcado, não pela verdadeira religião, mas pelo ressurgimento de viva religiosidade. *Jesus Christ Superstar*, a ópera *rock* que está agitando a nova temporada da Broadway, é um *show* estranho.

Dentro do teatro, nas pranchas já pisadas por criações como Henry Higgins e Eliza Doolittle, um Jesus Cristo de branco, da época do *rock* as pisa com pés descalços. Ele chega ao palco fãlicamente, ressurgindo como um açafraão resplandescendente de dentro de um cálice algo parecido com êsses copos prateados em que se serve *grapfruit* nos hotéis. Ele morre crucificado num triângulo dourado daliesco, que é projetado lentamente em direção à platéia. Em companhia de Jesus vêm uma sensual Maria Madalena, um quinteto de sacerdotes judeus, que pedem uma “solução final” para o problema de Jesus, e o rei Herodes — uma rainha em carruagem completa. Há também o traidor Judas, representado por um negro, cujo enorme talento e energia sem limites às vezes sobrepujam Jesus. Vestido de prata, Judas retorna de entre os mortos numa barra acrobática em forma de asas de borboleta para interpelar Jesus condenado. Ele não canta: *Swing Low, Sweet Scariot*. Mas no pesado compasso de *blue rock*, entoa o tema provocante do *show*: *He's a man, he's just a man/He's not a king, he's just the same/As anyone I know*.

Fora do Mark Hellinger, a polícia patrulhava a calçada na noite da estréia, enquanto piquetes de protesto marchavam. Filas de ônibus vomitam clientes pagantes que compraram cadeiras em blocos; suburbanos de toda espécie, e grupos de católicos, protestantes e judeus, muitos dos quais ouviram *JCS* em gravações na igreja ou no templo. Simultaneamente, grupos religiosos, às vezes com as mesmas denominações dos rebanhos de dentro, proclamam o ultrage do espetáculo e lamentam a não inclusão da ressurreição de Jesus. O Comitê Judáico Americano sôbriamente julgou se *JCS*

era bom ou mau para os judeus e concluiu que era mau. Apresentaram um estudo de sete páginas asseverando que os criadores do *show* rivalizam mesmo com a Paixão de Oberamergau no denegrir o caráter judeu, representando uma ameaça às relações cristãs-judáicas.

Tais comentários e a controvérsia resultante tiveram a consequência inevitável. Isso garantiu à peça o sucesso na Broadway e ela será a peça de temporada que tem que ser vista para se crer ou duvidar. Os ingressos para *Superstar* são 60 dólares o par. Os críticos de Nova Iorque estão divididos e suas opiniões variam do “chato, insípido e sem interesse atual” (*Post*) ao “excelente” (*Daily News*).

Afortunadamente, os críticos não tiveram que ver o *party* da noite da estréia de Stigwood para 1.000, que teve lugar em *The Tavern on the Green*. Semelhante a um exército de extras para um filme de Fellini, os convidados giravam mordiscando presuntos decorados como máscaras indonésias.

FERVOR ESPIRITUAL

Para começar, como um sinal dos tempos eletrônicos, *Superstar* é o único musical da Broadway que nasceu de um álbum de LP que vendeu milhões antes da estréia. Primeiro, a canção-tema, depois o álbum, e finalmente a produção de dois grupos concertistas invadiu *campi*, paróquias e escolas nos Estados Unidos, apelando para jovens e velhos.

O mais importante, a popularidade de *Superstar* é um sintoma e o resultado parcial da corrente onda de fé espiritual entre os jovens, conhecida como *Jesus Revolution*. (*Time*, Junho 21). Se isto é um sinal da decadência spengleriana ou de renascimento religioso, é uma consequência óbvia considerar Cristo não só um rebelde contra a mundanidade e a guerra, mas o símbolo histórico mais persistente e acessível de pureza e amor fraterno. Como afirmou um semanário protestante (*Christianity Today*): “Muitos cristãos ignoram as questões da nova geração acerca de Jesus. Para aqueles que querem ouvir, *Superstar* fala o que os jovens estão dizendo.”

Nesses termos, *Jesus Christ Superstar* é apenas um musical por que conta "a maior estória jamais contada". Não pretende desenvolver todo o Evangelho, mas apenas os últimos sete dias da vida de Jesus, excluindo a divindade de Jesus e sua ressurreição. JCS foi criado por dois jovens ingleses de talento, Tim Rice, de 26, e o compositor Andrew Lloyd Webber, de 23 anos.

Eles confessam sua fascinação pelo "incrível drama" da estória de Cristo e também por um certo número de perplexidades humanas: Porque, por exemplo, tudo saiu tão errado com Jesus? Porque não escolheu aparecer na terra agora, quando se beneficiaria dos meios de comunicação de massa para conquistar seus adeptos? Armados de uma brochura de Fulton Sheen (*Life of Christ*) que estuda as histórias do Evangelho, Lloyd Webber e Rice tomaram trechos de S. Mateus, S. Marcos, Lucas e João para criar o libreto. Eles se concentraram na reputação de Cristo como um pensador humanitário, o chefe carismático de um movimento dissidente e uma vítima que poderia sugerir diferentemente os mártires dos dias de hoje, como Martin Luther King e Robert Kennedy. "O grande ponto de *Superstar* é mostrar de que maneira o povo reage a êle."

Ninguém em JCS reage a Jesus como Judas. Os autores admitem que a história e as Escrituras foram cruéis com Judas. Se Cristo era de fato divino, afinal, Judas seria apenas seu instrumento. E se Cristo era apenas um grande mestre e profeta que no meio da carreira foi prêsso de delírio de grandeza e complexo de perseguição, então, Judas — as 30 moedas de prata à parte — estava apenas fazendo o que pensava que era certo. O último ponto de vista é, de certo modo, sugerido por *Jesus Christ Superstar*.

De algum modo mais de acôrdo com os Evangelhos é a idéia de Caifás e outros sacerdotes judeus, que consideram Jesus em parte como um herege mas principalmente como um agitador que ameaça desencadear todo o pêso de Roma sôbre a Palestina ocupada. Os grupos judaicos que protestam porque a peça é anti judaica porque faz os sumo sacerdotes mais vis e mais sanguinários do que são nos Evangelhos têm um ponto. Os sacerdotes não são tão judeus quanto caricaturas de tôdas autoridades cuja tarefa e ambição é suprimir a desordem.

Jesus Cristo Superstar está livre dessa divisão simplista da humanidade em bom e mau, como se poderia esperar. Exceto Maria Madalena, todos usam e abusam de Jesus. Mesmo os Apóstolos, que devem viver num ideal de fraternidade comum, apresentam-se claramente não amando Jesus, mas querendo empreender com êle uma espécie de viagem espiritual. Demonstam também um ambicioso desejo de se retirarem para "escrever os Evangelhos, assim continuarão falando de nós quando morreremos."

A vulgaridade de *Superstar* está menos no tema religioso do que no gôsto teatral. No LP, *Superstar* é abstrato, capaz de prender sutilmente o espírito e a imaginação. A frenética encarnação na Broadway do diretor O'Horgan raramente se aproxima disso. É em vez disso um espetáculo sem fôlego e ocasionalmente um estupendo *show de son et lumière*, cheio de dispositivos mecânicos e uma seqüência precipitada de *happenings* que, como disse o desenhista Robin Wagner "se desenrolam como flechas em vôo".

Às vêzes O'Horgan, como Cecil B. De Mille, mergulha na extravagância. O exemplo mais dramático disso é Jesus se erguendo do chão do palco num elevador oculto, cascatas de roupas em panejamentos de US \$20,000 atrás dêle depois que as enfiadas de envoltórios se afastam, sugerindo a saída radiante de uma borboleta de sua crisálida. O propósito de O'Horgan é principalmente chocar as sensibilidades e, muitas vêzes, infelizmente é tudo o que êle consegue.

Quando começa o espetáculo, uma cortina semelhante a uma fortaleza se inclina dramaticamente para trás a fim de formar um palco fortemente inclinado, corpos se agarrando a êle como se fôssem as partes de um barco que afunda. Quando Pilatos aparece, o faz através de uma porta modelada atrás da cabeça de César. Os grão-sacerdotes descem numa ponte em forma de osso que se assemelha a um achado de um dinossauro. Durante as orações a Deus no monte das Oliveiras, o cosmos desce sôbre sua cabeça, sugerindo o Todo-Poderoso, um computador, ou a arca da promessa divina conforme criação da Magnavox. Até os cantores, carregando microfones em seus longos fios, parecem ligados a uma imensa máquina.

Com essas carcaças acima das cabeças, fios serpenteando em volta e duas toneladas de pranchas que

sobem e descem, a produção é verticalmente perigosa para os intérpretes. Até agora apenas alguns tornezeiros foram quebrados, mas o *cast* já pediu pagamento extraordinário por perigo. Ainda bem que são jovens (idade variando em 21 anos) e ágeis e estão acostumados ao ritmo que O'Horgan gosta e costuma dar aos seus *shows*. Muitos deles saíram dos conjuntos musicais de *Superstar* e das 14 companhias de *Hair*, o maior sucesso de O'Horgan.

O pálido galileu, personificado por um tenor magro, Jeff Fenholt, de 21 anos, o Cristo de *Superstar* se assemelha a essas imagens de quartos de crianças comuns na terra — uma visão que inspirou tantos jovens. Yvonne Elliman, do Hawái, 19 anos, sugere que Madalena é realmente as duas Marias numa só. Como Judas, Ben Veree, (24 anos) em um dos papéis mais exigentes fisicamente na história da Broadway. Não só isso, mas canta num estilo que lembra Sammy Davis Jr. imitando Chuck Berry e, atormentado pela culpa, dança como alguém num ataque epilético.

Uma razão pela qual a encenação de O'Horgan é uma maratona é que a música de Lloyd Weber nunca para — uma raridade nos musicais da Broadway. A música foi criticada por ser algo nem mais nem menos do que *rock*.

A música não supera os Rolling Stones, os Beatles, Ray Charles, Prokofiev, Orff, Richard Strauss ou qualquer outra das influências que nela se encontra, mas funde esses elementos numa nova espécie de amálgama téspico com muita dramaticidade, com alegria melódica e, raridade das raridades, graça.

Uma incrível mistura de direitos dramáticos, direitos de gravação, direitos de concertos, royalties, direitos de subsidiárias e mercadorias (botões, camisas) envolve *Superstar*. Infrações, normas restritivas, justamente para evitar pirataria sobre libreto e música, custaram a MCA e Prod.-Man. Stigwood US 125,000 custas de advogados só este ano. Recorde até esta data 15 ações, diversos *shows* sem autorização suspensos. Como os *shows* piratas proliferavam, MAC & Stigwood entraram em ação. Até uma ordem de freiras em Sydney, na Austrália, planejava, como falsos profetas, sua própria produção no palco.

A exploração de Jesus como um produto continua incessante. Declarando que os filmes românticos já

eram, o diretor Zeffirelli (*Romeu e Julieta*) acaba de anunciar que está planejando um filme "factual" que se chamará *O Assassinato de Jesus*. "Essa década será a do despertar espiritual", continua Zeffirelli, "e nenhum diretor pode ignorar isso". Entre os que não o ignoram estão as lojas oferecendo shorts com Jesus, bikinis.

Em comparação com o amargo e doce mistério que a vida de Cristo envolve, a ópera *rock* de Webber e Rice parece muito insípida. E é deprimente imaginar que, no caso, muitos americanos, crentes ou não, só conhecerão dos Evangelhos e da Paixão aquilo que *Superstar* apresenta. Mesmo assim, com seus pecados de omissão e comissão, a produção dramatiza muito bem o transcendente sentido da Paixão, a crença cristã de que todos os homens em volta de Jesus contribuíram para o seu sofrimento e que os seus temores e mundanismos ajudaram a crucificá-lo.

Igualmente notável é o corolário de que todo aquele que vê *Superstar* é levado a pensar sobre a divindade ou a humanidade do Cristo, um conceito mais relevante do que saber se Lauren Bacall perde ou não o namorado. Também resta a consolação atualmente de que as coisas poderiam ser piores.

SADI CABRAL

A popularidade das telenovelas tem dado projeção a diversos atôres de teatro, cujo talento só era conhecido pelos frequentadores das casas de espetáculo. Muitos, entretanto, têm dedicado sua vida ao palco, como é o caso de Sadi Cabral, identificado pelo público da telenovela como *seu Pepê*.

Sadi completou, em 1971, 48 anos de teatro. Já dirigiu, escreveu e interpretou muitas peças, mas é principalmente como ator que se considera ligado ao palco.

— Se tivesse de recomeçar minha vida profissional — diz êle — seguiria o mesmo caminho e voltaria ao palco como ator, porque é a função com que mais me identifiquei.

UM NOVO ATOR

Aos 65 anos, Sadi Cabral faz questão de ressaltar que a idade não deve ser associada imediatamente com um gênero de trabalho ou com uma fase da carreira.

— Sempre procurei caracterizar minha carreira pela atualização e o quase meio século de atividades teatrais não significa que esteja prêso a conceitos e fórmulas do passado. Minha idade é um acidente: o tempo passou e não tenho culpa disso.

Na década de 30, Sadi participou das comédias de costumes, no Teatro Trianon, juntamente com Oduvaldo Viana (pai) e Viriato Corrêa. Com a peça *Iaiá Boneca* (1939), experimentou pela primeira vez o método Stanislawski de interpretação, ainda desconhecido em grande parte do Brasil.

— Os críticos da época sentiram a diferença e falaram de “um novo tipo de ator”, mas não sabiam que por trás estava um método de trabalho que procurava fazer com que o ator praticamente se transformasse no personagem.

Desde então Sadi Cabral tem acompanhado os principais movimentos teatrais do Brasil, participando de diversas companhias e seguindo variados estilos. Fêz parte do TBC, do Teatro de Arena, da Companhia Maria Della Costa, todos em São Paulo.

Suas atividades profissionais, entretanto, não se limitaram ao teatro. No cinema, estreou na década de 30, com *Bonequinha de Seda*, dirigida por Oduvaldo Viana. Trabalhou ainda com Nelson Pereira dos Santos (*Rio 40 Graus*), Leon Hirszman (*Cinco Vêzes Favela*) e Egidio Écio (*O Matador*).

Na música, iniciou em 1939, uma fecunda parceria com Custódio Mesquita, que criaria, entre outros sucessos: *Mulher*, *O Velho Realejo*, *Pião*, *Bonequinha*, *Quero Voltar*. Com a morte de Custódio Mesquita, Sadi parou de compor e só voltou a fazê-lo agora, já tendo duas músicas para o carnaval do próximo ano.

Em nenhuma época, entretanto, Sadi conseguiu a popularidade trazida pela telenovela.

— É inegável que a penetração da TV é muito mais ampla. Pessoas que nunca frequentaram teatro já me conhecem e identificam na rua, através do personagem que se popularizou.

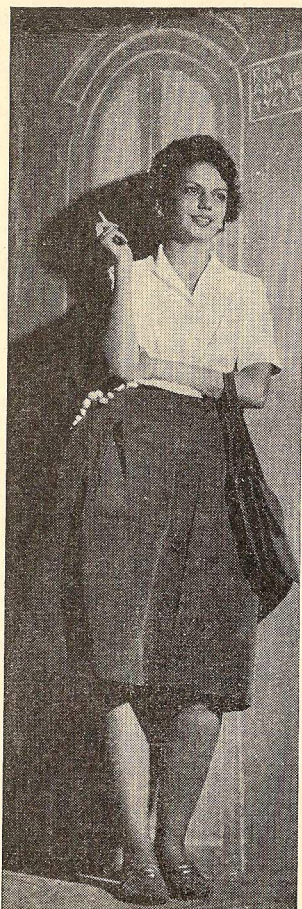
A experiência de Sadi na TV é ampla, pois começou a fazer teatro no vídeo na década de 50. Com a chegada das telenovelas, participou de inúmeras produções, obtendo sucesso com *Legião dos Esquecidos* e *Sangue do meu Sangue*.

— Mas continuo como homem de teatro — êle faz questão de dizer — e vou procurar capitalizar qualquer sucesso no vídeo para as minhas atividades no palco.

Esta decisão já está sendo encaminhada em termos práticos, pois Sadi está montando um *show* que deverá percorrer todo o país, mostrando suas diversas facetas de ator, autor, compositor e intérprete. Êle escreveu também *O Homem e sua Inimiga*, baseado em temas de Checov para ser interpretado por êle e um outro ator.

— O teatro é meu ambiente e tenho certeza de que o sucesso na TV contribuirá para que o público conheça melhor meu trabalho no palco.

1961



Anna Letycia

MAROQUINHAS FRU-FRU

(63 espetáculos)

de Maria Clara Machado

Direção: Maria Clara Machado

Cenário: Anna Letycia

Figurinos: Kalma Murinho

Música: Carlos Lira

Iluminação: Fernando Pamplona

Bolos e Elementos de cena: Marie

Louise e Dirceu Nery (*)

Assist. de Direção: Vânia Velloso
Borges

Contra-regra: Paulo Mathias

Piano: Martha Rosman

Flauta: Carlos Guimarães

Bateria: Leo Castro Neves

Sonoplastia: Edelvira Fernandes

Maquilagem: Fred Amaral

Eletricista: Darcy Borba

Execução de cenário: Jardel

Programa: Vera Tormenta e Marce-
lino Goulart

Personagens:

Cosme: Paulo Nolasco

Damião: Anthero de Oliveira

Maroquinhas: Maria Miranda

Bolandina: Jacqueline Laurence

Florentina: Heloisa Guimarães

Floribela: Virgínia Valli

Florzinha: Celina Whately

Ambrosio Honestino: José Anto-
nio FernandesPadarina: Tereza Redig de Cam-
pos

Petrônio Leite: Sérgio Tapajós

Zé Botina de Andrade Sapatos:

Ariel Miranda

Eulálio Cruzes: Hélio Ary Silveira

Ubalduino Pepitas: Ney Barrocas

(*) Falecido.

O MAL-ENTENDIDO ✕

(40 espetáculos)

de Albert Camus

Tradução: T. M. Cezário Alvim

I. G. Cardim

Direção: Yan Michalski

Cenários e figurinos: Napoleão Mo-
niz Freire (*)

Assist. de direção: Olney Barrocas

Contra-regra: Edelvira Fernandes e
Virgínia Valli

Maquilagem: Fred Amaral

Eletricidade: Darcy Borba

Execução dos cenários: Dorloff

Wagner dos Santos

Execução dos figurinos: Jorge dos
Santos e Alice PeixotoCartaz e Programa: Vera Tormenta
Goulart

Personagens:

Mãe: Martha Rosman

Jan: Helio Ary Silveira

Maria: Maria Clara Machado

Empregado: Paulo Nolasco

Marta: Jacqueline Laurence

1962

A GATA BORALHEIRA

(72 espetáculos)

de Maria Clara Machado

Direção: Maria Clara Machado

Cenário: Belá Paes Leme

Figurinos: Kalma Murтинho

Música: Carlos Lyra

Adereços: Marie Louise e Dirceu Nery

Fantoches: Virgínia Valli

Assist. de direção: Milton José Pinto

Contra-regra: Edelvira Fernandes e Virgínia Valli

Caracterização: Fred Amaral

Flauta: Carlos Guimarães

Piano: Ilka Silveira

Piston: Paulo Cesar de Assis

Eletricidade: Anthero de Oliveira e Darcy Borba

Execução de Cenários: Dorloff e Wagner dos Santos

Cartaz: Napoleão Moniz Freire

Programa: Vera Tormenta e Goulart

Personagens:

Narrador: Olney Barocas

D. Firmina: Jacqueline Laurence

Margaridinha: Virgínia Valli

Rosinha: Martha Rosman

Dulcinéa: Celina Whately

João Jaca: Flávio de São Thiago

Simeão Leitão: Paulo Nolasco

D. Fada Santos: Anna Maria Magnus

Príncipe: José Carlos Guimarães

Ministro: Hélio Ary Silveira

D. Pamela: Tereza Redig

Sta. Passarinha: Lucia Lewin

Sta. Sabina Tudor: Carmem Pon-sati

D. Sabina: Maria José Araújo

Pedicure americano: Milton José Pinto

O médico: Diaci de Alencar

Arauto: Fabio Neto

Sapo Verde: Flavio de São Thiago

Homens da cidade:

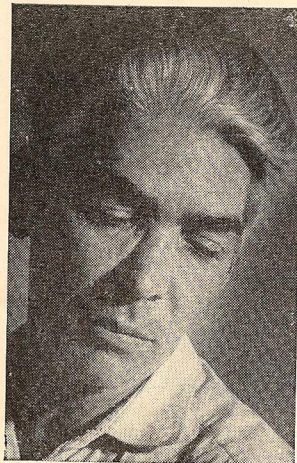
Diaci de Alencar

Milton José Pinto

Flávio de São Thiago

Paulo Nolasco

Dirceu Nery, cenógrafo com Marie Louise Nery de "A MENINA E O VENTO"; "SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO", autor, também com Marie Louise das Máscaras de "NOÉ" (1957) os bichos do "CAVALINHO AZUL", etc.



O MÉDICO À FORÇA ✕

(31 espetáculos)

de Molière

Tradução: Lourival Coutinho

Direção: Maria Clara Machado

Cenários e Figurinos: Anna Letycia

Sonoplastia: Sérgio Cathiard
Edelvira Fernandes

Iluminação: Arlindo Rodrigues

Contra-regra: Virgínia Valli

Caracterização: Fred Amaral

Cabeleiras e objetos de cena:
Dirceu Nery

Execução do figurino: Betty Coimbra

Execução dos cenários: Wagner dos Santos

Cartaz: Anna Letycia

Programa: Atelier de Arte

Assist. de direção: Flávio de São Thiago

Personagens:

Sganarello: Napoleão Moniz Freire

Martinha: Jacqueline Laurence

Sr. Roberto: José de Freitas

Lucas: Paulo Nolasco

Valério: Heleno Prestes

Geronte: Hélio Ary

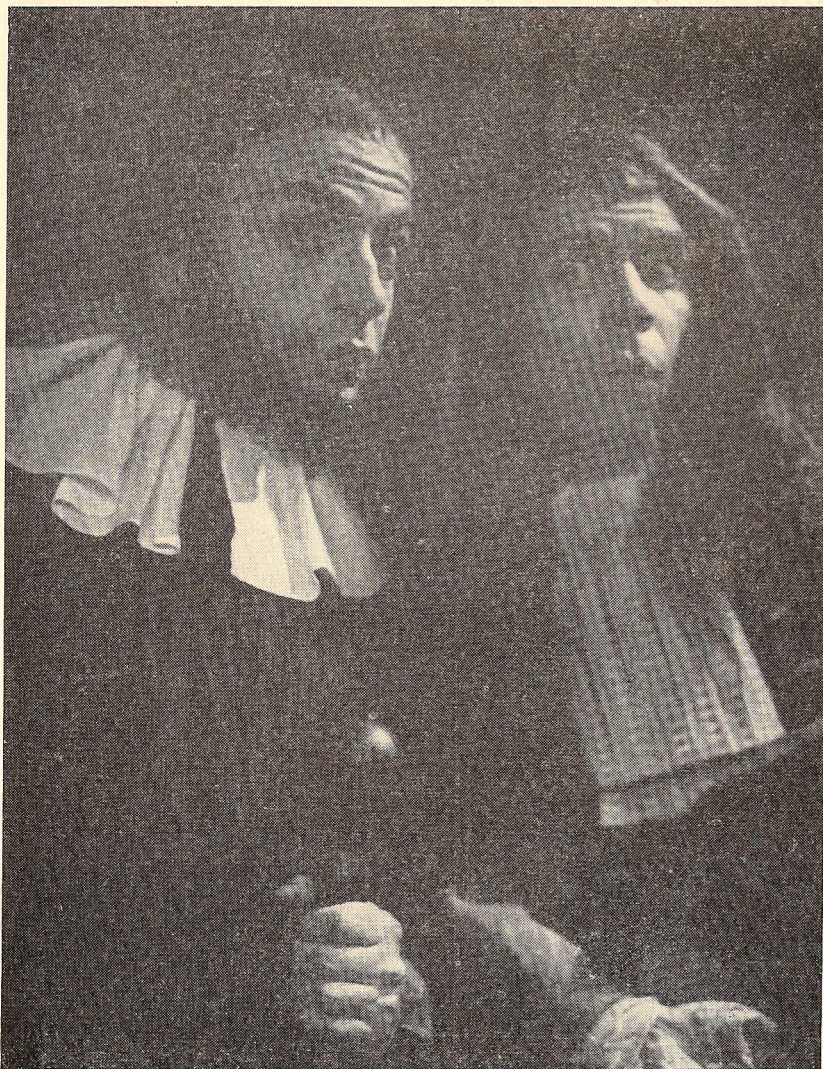
Jacqueline: Carmem Sílvia Murguel

Lucinda: Celina Whately

Leandro: Enio Gonçalves

Thibaut: José de Freitas

Perrin: Flávio de São Thiago



Napoleão Moniz Freire e Hélio Ari em "O MÉDICO A FÔRÇA" de Molière.

1963 ✕

BARRABÁS (drama em 3 atos)

de Michel de Ghelderode

Tradução: Mário da Silva

Direção: Maria Clara Machado

Cenário e Figurinos:

Arlindo Rodrigues

Música da Canção de Barrabás:

Geni Marcondes

Assist. de direção Jean Callado

Sonoplastia:

Edelvira Fernandes

Sérgio Cathiard

Caracterização: Fred Amaral

Execução dos cenários: Wagner dos Santos

Execução dos figurinos: Betty Coimbra

Contra-regra: Virgínia Valli

Eletricista: Gilberto Mendonça

Máscaras e Efeitos de Cena:

Dirceu Nery

Cartaz e Programa: José Lima

Personagens:

Barrabás: Claude Haguenuer

Jesus: Carlos Augusto Nem

O bom ladrão: Carlos de Angelo

Chefe da prisão: Donato Donati

Sacerdote: Conrado de Freitas

Judas: Jorge Toledo

Pilatos: Nelson Marianni

Mulher de Pilatos: Maria José Araujo

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

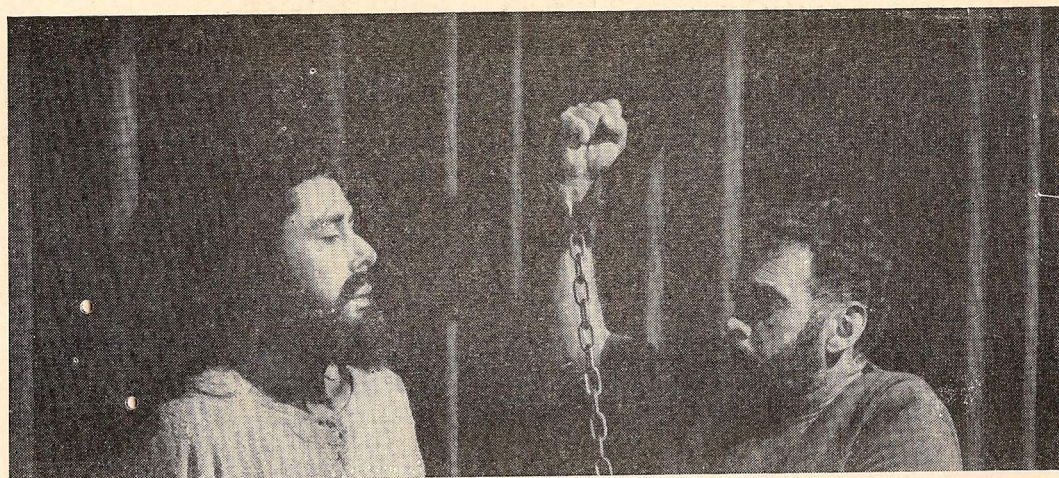
O TABLADO

Iocabé: Virgínia Valli
Herodes: Jorge Cherques
Caifás: Helio Ary Silveira
Apóstolo Pedro: Paulo Nolasco
Apóstolo João: Donato Donati
Apóstolos:
Sergio Miceli
Fábio Netto
Luiz Carlos Valdez
Josemar de Freitas
Luís Saldanha da Gama
Madalena: Jacqueline Laurence
O Palhaço: Ariel Miranda
O vigia: Nelson Marianni
Miseráveis, soldados e transeuntes:
Luís Saldanha da Gama
Reynaldo Pereira
Rogério de Araújo
Carlos de Angelo
João Carijó
Donato Donati
Darcy Borba

A MENINA E O VENTO ✈

de Maria Clara Machado
Direção: Maria Clara Machado
Cenários, figurinos e cartazes: Marie
Luise Nery
Bonecos: Dirceu Nery
Caracterizações: Fred Amaral
Contra-regra: Luiz Carlos Valdez
Assist. de direção: Donato Donati
Assist. técnico: Dirceu Nery
Personagens:
Maria: Lucia Marina Accioly
Pedro: Flávio de São Thiago
O Vento: Henrique Mujica
Tia Adelaide: Jacqueline Laurence
Tia Adalgisa: Yolanda Costa
Tia Aurélia: Neusa Navarro
A Mãe: Maria José de Araujo
A Avó: Moema de Brito
O repórter: Olney Barrocas
O Comissário Plácido: Hélio Ary
Silveira
Pacífico: Paulo Nolasco
Crispim: Sérgio Micelli

Carlos Augusto Nem e Claude Haguenaer em "BARRABÁS" de Ghelderode.



O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

1964 ✦

PLUFT, O FANTASMINHA

de Maria Clara Machado

Direção: Maria Clara Machado

Cenários: Napoleão Moniz Freire

Figurinos: Kalma Murtinho

Assist. de direção: Vania Velloso
Borges

Sonoplastia: Edelvira Fernandes

Contra-regra:

Elizabeth Murtinho

Ângela Castanho Ferreira

Luis Sérgio Gonçalves

Paulo Cezar Peçanha

Jorge Carvalho

Execução do cenário: Cosme

Cartaz: Napoleão Moniz Freire

Personagens:

Pluft: Lucia Marina Accioli

A Sra. Fantasma: Livia Imbassahy

Tio Gerúndio: Fernando Reski

Perna-de-Pau: Erico Widal

Maribel: Lúcia Lewin

João: Flávio de São Thiago

Julião: Paulo Nolasco

Sebastião: Olney Barrocas

Juntamente com "SONHO D'UMA NOITE DE VERÃO", esta peça, a convite da Prefeitura do D.F., foi apresentada em Brasília no Teatro Escola Parque. Foi apresentada também no Teatro Copacabana (Golden Room).

*SONHO DE UMA NOITE
DE VERÃO*

de William Shakespeare

Tradução: Maria da Saudade Cortesão

Direção: Maria Clara Machado

Cenografia: Marie Louise e Dirceu Nery

Figurinos: Marie Louise Nery

Música: Edino Krieger

Iluminação: Napoleão Moniz Freire

Maquilagem e caracterização:

Fred Amaral

Donato Donati

Sonoplastia:

Edelvira Fernandes

Pedro Proença

Assist. de direção:

Ariel Miranda e Regina Gudolle

Diretor de Cena: Paulo Nolasco

Contra-regra: Lucia Marina Accioli

Eletricistas:

Vanildo Figueiredo

Luis Mardi

Jorge de Carvalho

Execução dos figurinos: Betty
Coimbra

Execução do cenário: Cosme Manoel

Cartaz e capa: Marie Louise Nery

Coreografia: Aldo Lotufo

Personagens:

Filóstrato: Sérgio Mauro

Teseu: Cezar Tozzi

Hípólita: Maria Helena Kropf

Egeu: Sérgio Mauro

Hérnia: Ana Tolomei

Demétrio: Erico Widal

Lisandro: Antônio Bivar

Helena: Regina Gudolle

Pedro Pinho: Bernardo Maurício

Zé Bobina: Acyr de Castro

Chico Flauta: Paulo Nolasco

Esmerado: Ivan Setta

João Caldeira: Fernando Resky

Esgalgado: Claudio Vianna

Puck: Flávio de São Thiago

Oberon: Jorge Cherques

Titânia: Livia Imbassahi

1.^a fada: Djenane MachadoFlor-de-ervilha: Lucia Marina
Accioli

Teia-de-aranha: Lilian Holzmeister

Falena: Eliana Machado Moraes

Grão de Mostarda: Tessy Calado

Outras fadas:

Aminta Duvivier

Ana Maria Ribeiro

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

Sérgio Mauro, Acyr Castro, Antonio Bivar, Fernando Resky e Paulo Nolasco em "SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO", de Shakespeare (1964).



1965

+ A VOLTA DE CAMALEÃO
ALFACE (57 espetáculos)

de Maria Clara Machado

Direção: Maria Clara Machado

Cenários: Dirceu Nery

Figurinos: Marie Louise Nery

Assist. de direção Regina Gudolle

Sonoplastia:

Pedro Proença

Paulo Cesar Peçanha

Contra-regra:

Hildegard Angel Jones

Lucia Marina Accioli

Cartaz e desenhos: Marie Louise
Nery

Caracterização: Paulo Nolasco

Iluminação: Jorge Carvalho

Personagens:

Vovô: Olney Barrocas

Maneco: Luis Sérgio Cardoso

Lúcia: Regina Gudolle

Gaspar: José Lima

Florípedes: Lucia Marina Accioli

Simeão: Claudio Viana

Camaleão Alface: Pedro Proença

Padre Joãozinho: Bernardo Maurício

O Cacique: Sérgio Maron

Peri: Ivan Setta

Balu: Paulo Iório

Baluzinho: Paulo Roberto Bastos

Voz do Sabidoso: Flávio São
Thiago

ARLEQUIM, SERVIDOR DE
DOIS PATRÕES ✕

de Carlo Goldoni

Tradução de Carla Civelli

Música: de Stradella

Direção: Maria Clara Machado

Cenários e figurinos: Anna Letycia

Assist. de direção: Carmem Sílvia
Murguel

Máscaras e objetos de cena: Dirceu
Nery

Contra-regra: Conceição Maria

Iluminação: Jorge Carvalho

Execução de figurinos: Betty Coim-
bra

Execução de cenários: Jardel

Cartaz: Anna Letycia

Maquilagem: Charles of the Ritz

Personagens:

Pantaleão dos Bisonhos: Olney
Barrocas

Clarisse: Regina Gudolle

Dr. Lombardi: Hélio Alves

Sálvio: Pedro Proença

Beatriz: Leila Renato

Florindo Aretusi: Sérgio Maron

Briguela: Antônio Duarte

Esmeraldina: Celina Wathely

Arlequim: Flavio de São Thiago

Criado: Aníbal Marotta

Criado e Carregador: José Rodri-
gues

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

19667

O CAVALINHO AZUL

de Maria Clara Machado

Direção: Maria Clara Machado

Música: Reginaldo de Carvalho

Cenário: Anna Letycia

Figurinos: Kalma Murtinho

Bichos: Marie Louise e Dirceu Nery

Luz: Jorge de Carvalho

Assist. de direção: Martha Rosman

Contra-regra: Sérgio Henrique

Sonoplastia: Sérgio Cathiard e
Pedro Proença

Execução de cenário: Wagner dos
Santos

Programa e Cartaz: Anna Letycia

Personagens:

João de Deus: Hélio Alves

Vicente: Lúcia Marina Accioli

Pai: Sérgio Henrique

Mãe: Anna Maria Magnus

O Cavalinho:

José Rodrigues

Paulo Iório

Palhaço: Antonio Duarte

Baixinho: Fernando José

Gordo: Jean Marc

Alto: Ricardo de Sabóia

Menina: Ana Maria Ribeiro

Homens da Cidade:

Sérgio Henrique

Pedro Proença

José Rodrigues

Jorge de Carvalho

Lavadeira: Geisa Virgílio

Vendedor: Marcelo Nogueira

Soldados:

Paulo Iório

Fabrizio Napolitani Jr.

Mario Jorge

Velha que Viu: Martha Rosman

Cow-boy: Pedro Proença

Elefantes:

Fabrizio Napolitani Jr.

Anna Maria Magnus

Mario Jorge

Cavalos:

Fabrizio Napolitani Jr.

Mario Jorge

Marcelo Nogueira

Sérgio Henrique



Celina Whately e Flavio de São Thiago em
"ARLEQUIM SERVIDOR DE DOIS
PATRÕES" de Goldoni.

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

66

AS INTERFERÊNCIAS (**)

de Maria Clara Machado

Direção: Maria Clara Machado

Cenário: Anna Letycia

Figurinos: Olney Barrocas

Sonotécnica: Sérgio Cathiard

Maquilagem: Fred Amaral

Sonoplastia: Pedro Proença

Contra-regra: Sérgio Henrique e
Paulo Iório

Assist. de Direção e Produção:
Pedro Proença

Música incidental concretônica:
Reginaldo de Carvalho

Personagens:

O Dono da Pensão: Hélio Ari

A Mulher do Dono: Jacqueline
Laurence

O Pai: Paulo Padilha

A Mãe: Carmem Sílvia Murguel

A Filha: Ana Maria Chiarelli

A Gorda: Lupe Gigliotti

O Marido: Germano Filho

A Menina: Maria Lupicinia

A Senhora: Martha Rosman

O Espôso: Fernando José

O Amigo: Ivan de Albuquerque

A Mocinha: Olga Danitch

O Rapaz: Ivan Setta

O Homem: Rubens Corrêa

Roberto de Cleto, Carmen Sylvia Murgel, Paulo Padilha e Hugo Sandes em
"PIQUENIQUE NO FRONT" de Arrabal, direção de Ivan Albuquerque.



PIQUENIQUE NO FRONT (**)

de Arrabal

Tradução: Jacqueline Laurence

Direção: Ivan de Albuquerque

Cenário: Anna Letycia

Figurinos: Kalma Murtinho

Foto e slides: Mario Paulo

Contra-regra: Sérgio Henrique e Paulo Iório

Sonoplastia: Sergio Henrique

Execução de figurinos: Betty Coimbra

Eletricista: Jorge Carvalho e Paulo Mathias

Execução de cenários: Wagner

Cartaz: José Lima

Personagens:

Zapo: Roberto de Cleto

Sra. Tepan: Carmen Silvia Murgel

Sr. Tepan: Hélio Ari

1.º enfermeiro: Pedro Proença

2.º enfermeiro: Flávio de São Thiago

Zepo: Hugo Sandes

Piquenique no Front e As Interferências constituíram o espetáculo de comemoração dos 15 anos de atividades d'O TABLADO.

ANDRÓCLES E O LEÃO

de George Bernard Shaw

Tradução: Roberto de Cleto

Direção: Roberto de Cleto

Cenários: Carlos Vergara

Figurinos: Tereza Simões Corrêa

Música: Reginaldo de Carvalho

Máscaras: Marie Louise e Dirceu Nery

Execução de figurinos: Betty Coimbra

Luz: Jorge Carvalho

Sonotécnica: Sérgio Cathiard

Maquilagem: Fred Amaral

Execução de cenários: Wagner

Assist. de direção e contra-regra: Ana Maria Dias

Cartaz-fotos: Graphos-Rios-Vergara-Medeiros

Personagens:

Leão: Sérgio Maron

Andrócles: José Steinberg

Megera: Martha Rosman

Centurião: Pedro Proença

Lavínia: Leila Renato

Guardas: Marcus Anibal

Paulo Cesar de Oliveira

Paulo Cesar Peçanha

Sonny Albertson

Cristãos:

Anamaria Dias

Fernando Henrique

Franklin Silva

José Ricardo Quinan

Lêda Amaral

Lima e Silva

Leana Silveira

Capitão: Geyr Macedo Soares

Sentulus: Renato Jablonowsky

Metelus: Walfare Soele Pinto

Ferronus: Jean Marc

Spintho: Ivan Setta

Condutor de carros: Fernando

— Henrique

Treinador: Tony Ferreira Pinto

Secutor: Marcus Anibal

Retiarius: Paschoal Guida

Gladiadores:

Franklin Silva

Paulo Cesar Peçanha

Pedro Proença

Mensageiro: Sonny Albertson

Administrador da arena: Paulo Cesar

Cesar: Fernando José



Marie Louise Nery.

1967

O DIAMANTE DE
GRÃO-MOGOL

de Maria Clara Machado
Direção: Maria Clara Machado
Cenários: Anna Letycia
Figurinos: Anna Letycia e
Betty Coimbra
Cavalos: Dirceu e Marie Louise
Nery
Assist. de Direção: Lima e Silva
Maquilagem: Fred Amaral
Xilofone e bateria: Flávio S. Thiago
Diretor de Cena: Flávio S. Thiago
Contra-regra: Paulo Iório
Iluminação: Jorge Carvalho
Sonotécnica: Sérgio Cathiard
Execução de figurinos: Betty Coimbra
Execução de cenários: Wagner
Cartaz: Anna Letycia
Personagens:
Cantador: José Mauro Soares
Fenelon: José Ricardo Quinan
Augusto Bom-Bom: Ricardo Mack
Filgueiras
Inocência Pacífico: Geyr Soares
Isabela: Aminta Duvivier
Anezia Pimentel: Lupe Gigliotti
Ritinha: Dulceaydée
Jacó Montanha: Jean Marc
Ricardo de Montalvês: Renato
Yablonowsky
Chico Ferroada: Flavio de São
Thiago

Mané Caolho: Sérgio Maron
Raul Quequeca: Pedro Proença
Jojô Deixa Disso: Sonny Albert-
son
Badê Relâmpago: Marcus Anibal
Dodô Trovoada: Márcio Piauí
Capitão-Mor: Marcelo Nogueira

HAMLET (Leitura)

de William Shakespeare
Tradução: Anna Amélia Queiroz
Carneiro de Mendonça
Direção: Bárbara Heliodora -
Scenoplastia: Alfredo Tavares Pinto
Personagens:
Francisco: Geyr Macedo Soares
Bernardo: Gilson de Moura
Horácio: Roberto de Cleto
Marcelo: Edgar Sanches
Fantasma: Hélio Ary
Rei: Sérgio Viotti
Voltimand: Rubens Araujo
Laertes: Ary Coslov
Polônio: Lafaiete Galvão
Hamlet: Emílio de Biasi
Rainha: Vanda Lacerda
Ofélia: Alceste Castellani
Reynaldo: Rui Sandy
Rosenkrantz: Paulo Nolasco
Guildenstern: Geyr Macedo Soa-
res
1.º Ator: Rui Sandy
Prólogo: Edgar Sanches
2.º Ator: Edgar Sanches
Luciano: Sérgio Mauro
Fortimbrás: Rubens Araujo
Capitão: Edgar Sanches
Gentilhomem: Geyr Macedo Soa-
res
Lacaio: Geyr Macedo Soares
1.º Marinheiro: Sérgio Mauro
Mensageiro: Rui Sandy
1.º Coveiro: Hélio Ary
2.º Coveiro: Gilson de Moura
Sacerdote: Paulo Nolasco
Osric: Sérgio Mauro
Embaixador: Edgar Sanches

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

O PASTELÃO E
A TORTA (**)

Medieval francês anônimo (séc. XV)

Adaptação de Cláudio Fornari

Direção: Maria Clara Machado

Cenários e figurinos: Joel de Carvalho

Música: Reginaldo de Carvalho

Accessórios: Marie Louise Nery

Execução de Figurinos: Betty Coimbra

Cartaz: Anna Letycia

Personagens:

Balandrot: Marcus Anibal

Julião: Ivan Setta

Marion: Marly Canonne

Gauthier: Geyr Macedo Soares

Luz: Jorge de Carvalho

Sonotécnica: Sérgio Gathiard

Execução de cenários: Euclides

Assist. de Direção e Contra-regra:

Sergio Lima e Silva

Lenita Modiack

AS AVENTURAS DE PEDRO
TRAPACEIRO (**)

Medieval francês (anônimo)

Adaptação: Luiz Hasselman

Personagens:

Pathelin: Flávio de São Thiago

Guilhermina: Carmem Silvia

Murguel

Guilherme: Rubens de Araujo

Júnior

Teobaldo: Marcus Aníbal

O Juiz: Carlos Filipe

Escrivão: Ivan Setta

Músicos:

Paulo Iório

Flávio Schechter

Sérgio Lima e Silva

Menino: Vicente Luiz



Ney Barrocas e Hélio Ari em "MAROQUINHAS FRU-FRU" de Maria Clara Machado (1961).

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

1968 ✕

MARIA MINHOCA

de Maria Clara Machado

Direção: Maria Clara Machado

Cenários e figurinos: Anna Letycia

Música: Egberto Amim

Coreografia: Nelly Laport

Assist. de direção: Lima e Silva

Efeitos de sonoplastia: Sonny

Albertson

Sonotécnica: Sergio Cathiard

Luz: Jorge Carvalho

+ Sonoplastia: Leonel Linhares

Contra-regra: Luiz Eduardo

Execução de figurinos: Betty Coimbra

Execução de cenários: Wagner dos Santos

Cartaz: João Coimbra

Personagens:

Maria Minhoca: Maria Lupicinia

Mr. João Buldog: René Reis Braga

Capitão Quartel: Roberto Filizolla

Chiquinho Colibri: Jack Philosophe

Pedro Fon-fon: Marcus Anibal

O TABLADO

1969

CAMALEÃO NA LUA

de Maria Clara Machado

Direção: Maria Clara Machado

Cenários e figurinos: Mary Louise Nery

Música: Cecília Conde

Cartaz: João Coimbra

Assist. de direção: Roberto Vaz de Mello

Contra-regra: Sílvia Fucs, Marília Boabaid, Ana Maria Moreira

Luz: Jorge de Carvalho

Sonoplastia: Sílvia Fucs

Personagens:

Camaleão: Ramon Pallut

Picpic: Jack Philosophe

Vovô: Ronald Fucs

Lúcia: Ada Chaseliov

Maneco: Hamilton Vaz

Gaspar: Jomar Sarkis

Simeão: René Reis Braga

Florípedes: Ana Maria Ribeiro

Alu: Roberto Frota

Belu: Paschoal Villaboim

Celu: Amicy Santos

Mamaluá: Diana Franco (subst. por Ana Maria Moreira)

Intérprete: Sílvia Fucs

O TABLADO

1970

MAROQUINHAS FRU-FRU

de Maria Clara Machado

Direção: Maria Clara Machado

Cenários: Anna Letycia

Figurinos: Kalma Murtinho

Adereços: Marie Louise Nery

Iluminação: Jorge Carvalho

Música: Carlos Lyra

Contra-regra: Angela Cunha

Personagens:

Cosme: Hamilton Vaz (subst. por Bernardo Jablonski)

Damião: Carlos Wilson Silveira

Maroquinhas: Marly Canonne

D. Bolandina: Lupe Gigliotti

Florentina: Cristina Nunes

Florisbela: Sílvia Fucs

Florzinha: Andréa Guimarães

Eulálio Cruzes: Fred Naban

Ubaldo Pepitas: Roberto Frota (subst. por Ramon Pallut)

Os Juizes:

Ambrósio Honestino: Ronald Fucs

Zé Botina de Andrade Sapatos:

Paschoal Villaboim

Petrônio Leite: Ramon Pallut (subst. por Ricardo Neumann)

D. Padarina: Lilá Sant'Anna

Execução de figurinos: Betty Coimbra

Direção musical: Vania Velloso Borges

Cartaz: João Coimbra

Sonoplastia: Ricardo Neumann

1971

OS EMBRULHOS (**)

de Maria Clara Machado

Direção: Maria Clara Machado

Cenários e figurinos: Marie Louise Nery

Música: Cecília Conde

Sonoplastia: Ricardo Neumann

Contra-regra:

Ricardo Neumann

Joseph Michelucci

Assist. de direção: Leonel Linhares

Personagens:

O Velho: Ramon Pallut

A Velha: Martha Rosman

A Criada: Lupe Gigliotti

O Rapaz: Sérgio Maron



Joel de Carvalho.

TRIBOBÓ CITY

de Maria Clara Machado

Cenários e figurinos: Joel de Carvalho

Música: Ubirajara Cabral

Coreografia: Nelly Laport

Iluminação: Jorge de Carvalho

Assist. de direção: Amicy Santos

Direção de cena: René Reis Braga (subst. por Carlos Wilson Silveira)

Contra-regra:

Sura Berditchevski

Milton Dobbin

George Diab

Sonoplastia: Lucia May

Execução de figurinos: Odalea Manso

Cartaz: Elber Duarte

Programa: Virgínia Valli

Execução de Cenários: Wagner dos Santos

Músicas:

"É Preciso Trabalhar"

"É Melhor Ser Pistoleira"

Lilá Sant'Anna

Personagens:

Pianista-juiz: René Reis Braga (subst. por George Diab)

D. Cafeteira Rochedo: Lupe Gigliotti (subst. por Dayse de Lourenço)

Srta. Caixa Registradora: Vânia Velloso Borges

Homem do Bar: Ronald Fucs

Al Gazarra: Bernardo Jablonski

Joana Charuto: Silvia Fucs

Mocinho de Souza: Ricardo Fil-

gueiras (subst. por Eduardo Tornaghi)

El Mexicano: Carlos Wilson Silveira

John Maronete: Sérgio Maron

Gedemar White: Gedemar Baptista

Cow-boy: Joseph Michelucci

Marly Marlene: Silvia Nunes

Maria Belezoca: Thais Balloni (subst. por Monica Laport)

Dançarinas:

Baby Aracy: Lilá Sant'Anna

Baby Arlete: Anamaria Moreira (subst. por Sura Berditchevski)

Baby Nenem: Marília Boabaid

Baby Bombom: Ernestina Filgueiras (subst. por Lucia Casoy)

Ídios Mescaleros:

Milton Dobbin

Sura Berditchevski

Ricardo Neumann

Beto Hannequim

Joseph Michelucci

Eduardo Tornaghi

Roberto Tornaghi

Lucia Casoy

Walf Maya

Ronaldo Formiga

João Carlos Motta

José Jorge

Rosângela Azeredo

Renato Guimarães

Lucia Valle de Almeida

O BOI E O BURRO NO CAMINHO DE BELÉM

Direção: Maria Clara Machado

Coordenação musical:

Walf Maia

Louise Cardoso

Pedro Laport

Regência do coro: Edelvira Fernandes

Assistente de direção: Silvia Fucs

Direção de cena: Carlos Wilson
Silveira

Execução de cenários: Wagner dos
Santos

Iluminação: Jorge de Carvalho

Contra-regra:

Milton Dobbin

Ericina Guimarães

Claudio Neves

Agradecimentos a:

Myrta Rosman

Betty Coimbra

Joel de Carvalho

Elenco:

Boi: Carlos Wilson Silveira

Burro: Bernardo Jablonski

Pastor: Milton Dobbin

Maria: Sura Berditchevsky

São José: João Carlos Mota

Reis: Melchior: Ronald Fucs

Gaspar: Gedemar Batista

Baltasar: George Diab

Rainhas: Branca: Liliana Trigueiro

Amarela: Silvia Fucs

Negra: M. Gidria Santos

Pastoras: Aminta, Silvia, Bia Liz-

zie, Rita, Lina, Ana Lucia, Ma-

ria Clara, Paula, Nininha, Pa-

trícia

Pobres: Marília, Tutu, Louise, Vi-

roca, Maria José, Rosângela,

Dayse, Claudio, Isabel, Cecília,

Martins, Andréa e Rita

Palhaços: Andréa e Maya

Granfinos: Vânia e Ricardo

Guardas: Jorginho, Nelson e

Pedro

Anjos: Mônica, Flávio, Carlos

Eduardo, Bel, Fernanda, Rose,

Aninha e Maria Amélia

Flauta: Lúcia Motta

Músicas: "Estória de uma Crian-

ça": Lilá Santana

"Um dia... um menino": Walf

Maya e Rosângela Azeredo.

* Pesquisa de Carlos Wilson Silveira.

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

MOVIMENTO TEATRAL

Outubro/Dezembro/71

TEATRO DAS ARTES

Bigamia do Outro Mundo, comédia de Noel Coward. Direção de B. de Paiva, com Eva Tudor, André Villon, Afonso Stuart, Daisi Lúcida e outros.

TEATRO DE ARENA GB

O Gato Play Boy, *O Cirquinho Mágico* e *O Coelhoinho Pitomba*, esta em seu 5.º ano em cartaz.

TEATRO DO BOLSO

O Jôgo da Verdade, de Aurimar Rocha, direção do autor.

Quem Casa quer Casa, de Martins Pena, direção de Dorival Carper.

O Peixinho Dourado, de Aurimar Rocha.

Na Côte do Rei Bobão, de Luiz Maranhão.

TEATRO CASA GRANDE

Woyzeck, de Büchner. Direção de Marília Pedroso. Com a cantora Maisa, Antonio Pedro, José de Freitas, Claudia Melo, Regina Rodrigues e outros. Música de Edu Lôbo e Rui Guerra.

TEATRO CARLOS GOMES

Mulheres com tudo de fora, de José Sampaio e Colé.

TEATRO COPACABANA

Querido Agora Não, comédia de R. Conney e John Chapman. Direção de Viotti, com Ari Fontoura, Felipe Carone, Lilian Fernandes e outros.

TEATRO DULCINA

Tôda Fera tem um Pai que é Donzelo, comédia de Costinha, em seu 2.º ano de sucesso.

TEATRO GLAUCIO GIL

Casa de Bonecas, de Ibsen, direção de Cecil Thiré, com Tônia Carreiro, Rubens de Falco, Rosita Tomás Lopes, Napoleão Moniz Freire.

O Burrinho Avançado, de Jair Pinheiro.

TEATRO GINÁSTICO

Liberdade Para as Borboletas.

TEATRO GLORIA

Chicago 1930, em final de carreira.

TEATRO IPANEMA

Hoje é Dia de Rock, de José Vicente, direção de Rubens Corrêa. Com Isabel Ribeiro, Rubens Correa, Ivã Albuquerque, Isabel Câmara, Dudu Continentino, César Coutinho,

Artur Silveira, Ivone Hofman, Paulo César, Nildo Parente, Alexandre Lambert e Klaus Viana. Coreografia de Klaus Viana e cenários de Joel Carvalho.

TEATRO JOÃO CAETANO

A Casa de Bernarda Alba, em final de carreira, apresentando-se em seguida no Teatro Artur Azevedo e em Marechal Hermes.

TEATRO LICEU

O Jôgo do Amor, uma antologia shakespeareana. Direção de Francisco Fernandes, com Eni Ribeiro, Hilda Melo, Pedro Rei e outros.

Dom Chicote — o público “exigiu sua volta”, em mais um mês de carreira.

TEATRO MIGUEL LEMOS

O Rebu é Delas, direção de Berta Lorán.

A Bela Adormecida, *No Reinado da Alegria* e *A Bela e a Fera*, de Jair Pinheiro e R. Rocha.

MAISON DE FRANCE

Os Rapazes da Banda, novamente nesse teatro.

TEATRO MESBLA

A Vida Escrachada, de Braulio Pedroso.

TEATRO OPINIÃO

Longe Daqui Aqui Mesmo, de Bivar. Direção de Abujamra.

O Corujinha, de H. Tostes, *Circo Caroussel*, de T. Tostes, *distribuindo presentes para tôda a garotada, com a presença de Papai Noel*.

TEATRO DA RIVAL

Tô Com Fogo na Mironga, de Angela Leal e Oscar San, *com um grupo sensacional de hot girls, incluindo um strip tease de provocar taquicardia na moçada*.

TEATRO NOCIONAL DE COMÉDIA

O Santo e a Porca em final de apresentação.

De Ontem de Hoje e de Sempre, "um musical diferente", de autores não revelados, com música de Roberto Kelly. Mauro Gonçalves, Salúquia Rentine, Nadia Maria, Célia Paiva, Fátima Ribeiro, Jussara Robby, Artur Severo e João Pedro estão no elenco.

TEATRO DA PRAIA

Branca de Neve.

TEATRO SANTA ROSA

As Garotas da Banda, seguida de *Cordel*, com sete estórias de cordel, direção de Orlando Sena. Elementos cênicos e figurinos de Leo Leoni. Com Isolda Cresta, Luis Carlos Taborda, Maria Conceição Sena, Angela Vitória, Nelson Mariani, Baiard Toneli e Antonio Vasconcelos.

TEATRO SERRADOR

Um Edifício Chamado 200, de Paulo Pontes.

O TABLADO

Tribobó City, com mais de cem apresentações é substituída por *O Boi e o Burro a Caminho de Belém*. Direção da MCM, com o mesmo elenco de *Tribobó*.

FALECIMENTOS

O teatro brasileiro registrou nesse trimestre duas grandes perdas: Glauce Rocha, artista de grande talento e em plena atividade no teatro e na TV, e nosso querido Napoleão Moniz Freire, que iniciou seus passos n' O TABLADO, como intérprete, cenógrafo e fundador do grupo, projetando seu nome no teatro profissional como um dos artistas de maior talento da primeira geração tabladina. No próximo número dos CT daremos sua biografia.

SEMINÁRIO DE TEATRO INFANTIL

Promovido pela União Brasileira de Escritores, realizou-se nos dias 27, 28 e 29 de setembro, às 20,30 horas, na Biblioteca Regional de Copacabana, um Seminário de Teatro Infantil que debateu os diversos aspectos da matéria. Sob a supervisão de Peregrino Júnior, presidente da UBE, os trabalhos se iniciaram com uma exposição de Lucia Benedetti sobre a história do TI, seguindo-se Zuleika Melo, que falou sobre a importância literária do TI. Maria Lúcia Amaral expôs o tema Teatro e Comunicação e Virginia Valli falou sobre Teatro de Bonecos no Brasil, historiando o seu aparecimento e as suas possibilidades atuais de aplicação. Stela Leonardos estudou o aspecto popular e folclórico do TI, cabendo a Maria Clara Machado encerrar o Seminário com uma exposição sobre o teatro infantil.

O Seminário contou com os seguintes debatedores: Joraci Camargo, Odilo Costa Filho, Geisa Bôscoli, Guilherme Figueiredo, Pernambuco de Oliveira, Valmir Ayala, Francisco Pereira da Silva, Zuleika Melo e Maria Lúcia Amaral.

Textos à disposição dos leitores na Secretaria

Autor Anônimo	O Pastelão e a Torta	23
	Duas Farsas Tabarinicas	25
	O Jôgo de Adão	37
Albee Edward	A História do Zoológico	40
Araujo Hilton	Vamos Festejar o Natal	17
Arrabal	Piquenique no Front	36
	Guernica	50
Azevedo Artur	Uma Consulta	25
Barr & Stevens	O Môço Bom e Obediente	28
Brecht Berthold	Aquêle que diz Sim	41
Cervantes	A Cova de Salamanca	38
Chancerel Leon	O Jôgo de S. Nicolau	26
	Antígona (adaptação)	31
Checov Anton	O Urso	29
	O Pedido de Casamento	38
	O Jubileu	46
	Os Males do Fumo	49
Drummond de Andrade	O Caso do Vestido	39
Ghelderode Michel	Os Cegos	24
Gheon Henri	Via Sacra	49
Labiche Eugène	A Gramática	47
Lins Otávio	Natal Segundo S. Lucas	14
Macedo J. Manuel	O Nôvo Otelo	43
Machado M. Clara	O Boi e o Burro	32
	As Interferências	36
	Os Embrulhos	47
Machado Assis	Antes da Missa	38
Martins Pena	As Desgraças de Uma Criança	45
Motomasa Juro	Sumidagawa (nô)	42
Onna Surinuri	A Dama Mascarada	42
Pessoa Fernando	O Marinheiro	50
Qorpo-Santo	Eu Sou a Vida	45
Sófocles	Antígona	31
Suassua	Torturas de Um Coração	44
Synge	Viajantes para o Mar	48
Tagore	O Carteiro do Rei	33
Tardieu Jean	Conversação Sinfonieta	48
Vicente Gil	Todo Mundo e Ninguém	31
	Os Mistérios da Virgem (Mofina Mendes)	20
Yeats	O Único Ciúme de Emer	43

Livros à venda na secretaria d'O TABLADO

Antígona, de Sófocles	4,00
Assim na Terra como no Céu, Fritz Hochwalder	6,00
Chapéu de Sebo, F. Pereira da Silva	5,00
Édipo Rei, Sófocles	5,00
Está Lá Fora Um Inspetor, Priestley	5,00
Jocana D'Arc, Claudel	5,00
O Livro de Cristóvão Colombo, Claudel	5,00
De Uma Noite de Festa, Joaquim Cardozo ...	5,00
O Pagador de Promessas, Dias Gomes	5,00
A Pena e a Lei, Suassuna	5,00
O Teatro e seu Espaço, Peter Brook	13,00

Livros de autoria de MC Machado:

Cavalinho Azul (conto)	12,00
Como Fazer Teatrinho de Bonecos	12,00
Vol. contendo: A Menina e o Vento, Maroqui- nhas, A Gata Borracheira e Maria Minhoca	10,00
Vol. contendo: Pluft, o Fantasminha, O Rapto, Chapéuzinho Vermelho e o Boi e o Burro	10,00
Vol. contendo: O Cavalinho Azul, O Embarque de Noé, A Volta de Camaleão na Lua	10,00

Estão também à venda n'O TABLADO

Cem Jogos Dramáticos, de MC Machado e Martha Rosman	6,00
CADERNOS DE TEATRO, número avulso	5,00
Assinatura anual	20,00

O pagamento de qualquer pedido poderá ser feito mediante cheque visado, em nome de Eddy Rezende Nunes, pagável no Rio de Janeiro GB.

Impresso por
GRAFICA EDITORA DO LIVRO
Rio de Janeiro, GE