

57

cadernos de teatro

REALIDADE TEATRAL — Bernard Dort

DIREÇÃO E CRIAÇÃO COLETIVA

MÁSCARA OU ROSTO

AS INTERFERÊNCIAS — Maria Clara Machado

DOS JORNAIS

MOVIMENTO TEATRAL

CADERNOS DE TEATRO N. 57

abril-maio-junho-1973

Publicação d'O TABLADO patrocinada pelo
Serviço Nacional de Teatro e Departamento de Assuntos
Culturais (MEC)

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO

Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES

Redator-chefe — VIRGINIA VALLI

Secretário — SÍLVIA FUCS

Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795 — ZC 20

Rio de Janeiro — Guanabara — Brasil

*Os textos publicados nos CADERNOS DE TEATRO
só poderão ser representados mediante autorização
da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT),
av. Almirante Barroso, 97, Guanabara.*

REALIDADE TEATRAL

BERNARD DORT

Há dias, na televisão, quatro críticos julgavam a temporada teatral francesa: um a achava decepcionante, outro rica, o terceiro gritava: *atenção!* e profetizava o fim do teatro e o quarto celebrava sua vitalidade e originalidade. Tais divergências são, sem dúvida, a regra do jogo. Elas não demonstram menos, no caso, uma incerteza, até uma certa confusão diante do teatro em sua transformação atual; literalmente, não se sabe como compreendê-lo. Porque, no teatro atual, há algo que acaba e algo que está começando. Mas o que? Mesmo a linguagem da crítica é inadequada a ele. O teatro está, por assim dizer, em risco: ainda se fala em espetáculos de mais ou menos sucesso, em atores brilhantes ou apagados e de *mise-en-scènes* imaginativas ou pobres, e às vezes até da densidade e da verdade da obra, quando não é mais, de modo algum, disso que se trata.

Sabemos que houve, em 1968, a *tomada do Odéon*, o *Living Theatre* tentando tomar as ruas em Avignon, a contestação de todas as formas estabelecidas e mesmo do próprio espetáculo (do espetáculo teatral para a “sociedade do espetáculo”), a vontade de substituir a festa, aqui, agora, imediatamente, pelo teatro como representação de nossa situação no mundo, passada, presente ou futura... Certamente, isso foi apenas fogo de palha. Mas a reviravolta foi mais profunda do que se imaginava. Datava de antes de 68 e se prolongava após. Estamos apenas começando a vivê-la.

O fim da verdade

Até 1968, o teatro não hesitava em reclamar o que Jean Vilar chamava de “tradição teatral”. Sem dúvida,

para alguns, entre eles o próprio Vilar, era urgente restaurar essa tradição, e reencontrar alguém (ou além) de um século de segregação burguesa, a evidência de uma arte dramática que todos pudessem desfrutar. Durante os anos cinquenta e sessenta, o sonho foi um teatro que retomasse sua missão popular e que, dirigindo-se a toda a comunidade, lhe oferecesse uma lição e uma festa. O próprio Brecht não pensava noutra coisa quando, no *Berliner Ensemble*, propunha-se a montar (e demonstrar) na cena a dialética da história. Ora, é essa crença num teatro universal, num teatro de verdade, acessível não só a todos (para retomar o segundo qualificativo que Stanislavski e Nemirovitch-Dantchenko queriam dar ao Teatro de Arte de Moscou) mas também válida para todos e que, hoje, nos parece caduca. Mesmo os últimos que a incarnavam, como Jean Vilar e Helene Weigel, estão mortos ou se tinham convertido: Paolo Grassi dirige, atualmente, o Scala de Milão e se ainda sonha com a ressurreição de uma grande forma teatral, só pode ser com a da ópera nacional e burguesa do século XIX. E se, três anos após havê-lo deixado, Giorgio Strehler retoma a direção do *Piccolo Teatro*, é apenas para tentar aí mais um *teatro de arte* (sem renegar, é certo, suas opiniões políticas). Longe de marcar o apogeu do *Berliner Ensemble* e a universalidade da lição brechtiana, o *Brecht-Diaolg*, de Berlim, em 1968, coincidiu com o início da desagregação do *Ensemble* e deu lugar ao aparecimento de diversos aspectos diferentes de Brecht. Há anos que se procura em vão um autor dramático que possa se impor a todos; Beckett se cala, Peter Weiss foi, por um momento, ouvido de leste a oeste e talvez tenha sonhado casar Brecht e Artaud, mesmo Lenz e Goethe, ou o grande estilo e o teatro de agitação e propaganda; temo que tenha se esgotado e tenha ficado, no essencial, no diálogo de Sade e de Marat.

É verdade que, em oposição, experiências como as do *Living Theatre* ou do *Teatro Laboratório* de Grotowski também se esvaziaram de substância ou estão nisso. O *Living* não resistiu bem à sua tentativa de “ganhar a rua” nem à sua volta à terra natal. Não foi a rua que ele amotinou nem os Estados-Unidos que ele revolucionou, mas ele próprio é que explodiu entre a sua missão revolucionária (no Brasil) e o apelo mítico (na Índia). Hoje, voltando ao seu trabalho passado,

Grotowski, transformado dos pés à cabeça (mesmo fisicamente: do pequeno professor pálido ao *hippie* cabeludo e espigado) fala em abrir seu laboratório sobre a vida e de introduzir os espectadores em seus espetáculos.

Revisão de processos

O teatro estará, então, num ponto morto? Quando se tratou de dar um novo diretor ao TNP do Palais Chaillot, foi impossível encontrar alguém capaz de se encarregar seriamente da herança de Vilar e mesmo da sucessão de Georges Wilson. Partiu-se a pera em duas: o *Théâtre de la Cité*, de Lyon-Villeurbanne, provido desde o início de 1972 de três diretores (a Planchon e Gilbert veio juntar-se Patrice Chéreau) que obteve o título e as subvenções do TNP (silêncio sobre sua missão), enquanto o *Palais de Chaillot* era confiado ao animador do Festival de Nancy, Jack Lang, para que faça algo — o quê? não se sabe bem ainda, mas pode ser que as manifestações ou acontecimentos à base dos *mass media* que ele sonha realizar aí nada tenham a ver com teatro.

De fato é em outro nível que o teatro, hoje, se interroga, se procura e se faz. Ele abdicou de algumas de suas ambições: a de se tornar o local onde “o maior número” (fórmula cara a Vilar) possa reviver a história da Cidade ou — opostamente, a de constituir um refúgio onde alguns construiriam a cidade ou a comunidade ideal. Ele se tornou mais modesto e mais exigente. É o seu estilo de trabalho, seus processos de produção e de consumo, desde que essas palavras ainda signifiquem algo, que são questionados.

Tem-se dito e redito: a época do grande ator, mesmo a do autor e a do diretor pertence irremediavelmente ao passado. Resta, então, tirar conclusões. Propor outros métodos de trabalho teatral e, então, modificar de alto a baixo a concepção que possamos fazer do produto teatral, a representação e sua relação com o público.

Espetáculos polivalentes

Empreendimentos teatrais marcantes dos últimos anos são reconhecíveis pelo que cada um de seus espetáculos contém de seu próprio questionamento e proje-

ta, pelo menos utopicamente, uma relação nova com os espectadores. Uma outra maneira de ver, de ouvir, de ler e de compreender que postula uma atividade (não digo uma participação: esta palavra desgastou-se demais para ter ainda alguma utilidade) destes. Porque o *Lorenzaccio*, o *Ivanov*, as *Três Irmãs* ou a *Gaiivota* do Teatro Za Branou tiveram tal poder de fascinação sobre nós? É que, sem dúvida, se tratava de representações de uma coerência e de acabamento exemplares, mas sobretudo não reduziam a obra a uma interpretação e que conseguiam criar, para cada peça, um espaço teatral em que podia desenvolver todos os seus personagens e todos os seus significados (digamos, pelo menos, o maior número possível), restando ao espectador decifrá-las, uma vez assim expostas diante dele, e escolher. Essa mesma orientação eu encontro, num contexto bem diferente, no maravilhoso *Peer Gynt*, “um drama do séc. XIX” realizado por Peter Stein no teatro Schaubüine, em Hallenschen Ufer. Todavia, nem Krejca nem Stein abdicaram dos poderes do diretor, ao contrário. Mas eles os usam menos para transmitir sua própria visão da obra ao público complacente do que para elaborar, com ajuda de uma equipe que trabalha com eles há muitos anos, um espetáculo múltiplo, polivalente em que diversos registros da obra são apresentados. E isso sem negar o teatro, ao contrário, referindo-se a ele, explorando abertamente sua potencialidade e seus limites. Sua realidade. É notável que, com outros recursos e em outra perspectiva, Antoine Vitez tente, com seu “teatro de quarteirão”, no subúrbio parisiense, uma experiência comparável: aqui, são atores que divagam sobre obras (*Electra*, de Sófocles com “parênteses” de Yannis Ritsos, depois o *Faust*, de Goethe traduzido por Nerval) e nos apresentam, em aparente desordem, as imagens das histórias que eles se narram, Vitez em primeiro lugar, com as palavras de suas peças.

A história no presente

Talvez 1789 e 1793, estes dois espetáculos maiores em que se objetivam cerca de dez anos de trabalho do *Théâtre du Soleil** sigam a mesma linha. Certamente, à primeira vista, a preocupação política do grupo e o fato de que se trate não de espetáculos realizados a partir de uma obra preexistente, mas de uma verdadeira criação coletiva... tudo separa o *Théâtre du Soleil* das

companhias que acabo de citar. Estamos, aqui, em outro clima, menos colorido e menos literário, quase austero. Não é por acaso que 1793 recria a vida de uma secção dos *sans-culottes* parisienses em pleno “Terror” um Terror de que apenas o reverso nos é mostrado: a primeira tentativa de democracia direta da história contemporânea — antes da Comuna e dos soviets... e maio de 1968). O *Théâtre de la Commune* (que pagou seu tributo ao estetismo com o *Songe d'une Nuit d'Été* e também com os *Clowns*) só tem que sonhar fantasias burguesas, sejam elas tratadas com ironia, provenientes diretamente do século XIX. Mas nem por um momento tentam esquecer que fazem teatro, e que são os homens de hoje que nos contam e nos representam o ontem. Aqui, também, o espetáculo é desdobramento teatral de um texto: não de uma peça, mas as próprias palavras (verdadeiras ou inventadas) de nossa história. É também a narrativa, o sonho daquilo que foi e do que poderia acontecer. Momento de jogo suspenso entre o passado e o futuro; presente frágil, fictício e intenso ao mesmo tempo que participa de um e de outro e que exige, mais do que a atenção, a proximidade física e a disponibilidade intelectual de um público que, sentado ou agachado no chão, sob a bela luz semelhante a de um eterno dia, entre as tribunas da secção de Mauconseil, faz literalmente parte do espetáculo.

A realidade teatral

O teatro, hoje, avança sobre uma corda esticada. Tem que ser ao mesmo tempo teatro e anti-teatro. E seus espetáculos são ameaçados tanto pelo espetacular quanto pela sua ausência, pela palavra e pelo silêncio, pelo excesso e pela ausência de imagem. Da mesma maneira, o público tem que estar dentro e fora do espetáculo — bastante íntimo para poder decifrá-lo e fruí-lo, e bastante estranho para não destruí-lo com uma intervenção abusiva. Bastante numeroso a ponto de constituir uma comunidade que seja o espelho do grupo teatral, bastante limitado para não se transformar em massa que não poderia reagir em bloco.

Avança-se tateando. E todas as certeza de ontem desmoronaram: as do “teatro popular” como as da auto-revolução grupal. Não é forçosamente uma desvantagem. Parece-me que, hoje, o problema central do teatro se coloca nos fatos, sem escapismo. Ou o teatro

vence pelas platéias restritas que puder conquistar, combinando prazer e didática, ficção e verdade, artifício e seriedade, jogo e realidade e, então, ele terá mais de um papel a representar na sociedade. Ou fracassa e optará, então, pelo entretenimento ou pela doutrinação... e será logo e talvez definitivamente suplantado pelo cinema, pela tevê e outros *mass media*. Não duvido de que seus melhores artesãos (citei Peter Stein, Ariadne Mnouchkine, etc. e também poderia falar de Peter Schumann, Peter Brook ou Benno Besson, tenham consciência disso. Seu trabalho, a evolução desse trabalho dão testemunho disso. Através de uma nova definição de suas tarefas e de seus recursos (uns não vão sem os outros), através de uma reativação de suas relações com os espectadores que sejam ao mesmo tempo mais e menos que um público, é um outro teatro que, a partir de agora, se esboça: talvez, esse teatro ao mesmo tempo teatral e político, até revolucionário, sonhado há quase meio século por Brecht e por Meyerhold.

(*Le Théâtre en Pologne* — 11/12/72)

DA DIREÇÃO À CRIAÇÃO COLETIVA

Papel do diretor

Da partida tradicional que consiste, para um diretor, na escolha do texto escrito, por razões psicológicas, no encaminhamento do *metteur en scène*, só, como de seus atores, diante do desconhecido de uma criação coletiva, há a evolução de um grupo e, através dela, a mutação da própria noção do papel do diretor: questionar paulatinamente tudo que poderia ter sido escolhido por motivações pessoais, fazer prevalecer a tomada de consciência de um grupo que, em sua origem, se unia apenas pelo desejo de fazer teatro e que, ao fim de sete anos de existência, poderia, finalmente, visar a outros objetivos.

De início, a escolha de *Pequenos Burgueses*, além das razões evidentes, nos parecia o momento de um acertar de contas com esses “Piotr” e essas “Tatiana” que carregamos dentro de nós. Também, mais que um julgamento sobre esses adolescentes cheios de veleidades e de desespero, a direção oferecia uma visão checoviana de um universo demasiado conhecido e ainda não abandonado. Os recursos eram os clássicos: leituras de mesa, exercícios à Stanislavski, distribuição por testes. A única tentativa importante foi o mês de trabalho em Ardèche: nossa primeira experiência de vida comunitária, partindo das dificuldades no relacionamento com os comediantes, que, despreparados, não entendiam essa necessidade. Era absolutamente necessário formar uma equipe decidida a trabalhar em conjunto durante um período bastante longo e disposta a submeter-se a uma disciplina comum.

Essa necessidade de uma preparação em profundidade, nosso segundo espetáculo *Capitaine Fracasse*, primeira tentativa de trabalho de equipe, só trouxe a confirmação. Mas ficou um vislumbre do que seria mais tarde o ponto de partida dos *Clowns* e de *1789*: teatro de feira, sobre tabladros; o teatro no teatro que

reencontrariamos também em *Sonho de uma Noite de Verão*. Pareceu-nos, então, indispensável que um de nós, o diretor, aprendesse num curso tudo aquilo que faltava em nossa formação de comediantes e que, por sua vez, no-lo transmitisse. Durante os doze meses que separaram *Fracasse* de *A Cozinha*, o grupo, que começava a reunir umas trinta pessoas que trabalhavam fora para ganhar a vida, treinava em todos os exercícios que Ariane assimilava nos cursos de Jasques Lecoq. Os atores seguiam cursos de acrobacia, aprendiam a colocar a voz, a cantar, e sobretudo a improvisar. Em *A Cozinha*, a parte dada às improvisações era importante não só no plano do gesto como naquele de aproximação dos personagens esboçados por Arnold Wesker e que cada artista devia definir. Já o papel do diretor começava a evoluir: a distribuição definitiva só se deu um ou dois meses depois do início dos ensaios, todos os papéis sendo trabalhados por cada um antes da decisão definitiva do diretor ser dada.

Com o sucesso de *A Cozinha*, escalou-se outra etapa: os atores deixam seu trabalho de subsistência e podem se consagrar inteiramente ao *métier* de comediantes.

Foi também o encontro com o local, o Circo de Montmartre, que podia permitir um trabalho regular de criação e de animação e que, para o grupo e para o diretor, foi o confronto com o repertório: o *Sonho de uma noite de Verão*. O espetáculo parou em junho de 1968, ao mesmo tempo que nos tiraram o local. O Conselho de Doubs nos emprestou, então, as Salinas de cal de Arc-et-Senans. Este local, idealmente concebido por Ledoux e pensado originariamente para uma vida grupal, nos deu não só a oportunidade de um regresso a nós mesmos depois de dois sucessos um pouco em demasia “parisienses” da *Cozinha* e do *Sonho*, e a possibilidade de trabalhar de novo sem objetivo preciso a não ser progredir no conhecimento da profissão. Foi esta nossa primeira experiência de vida em grupo. Descobrimos juntos as peças do teatro isabelino, do teatro francês, do teatro russo, enquanto nos mediamos com as técnicas da máscara e da *commedia dell'arte*. Uma noite, solicitados por pessoas do lugar, decidimos dar uma representação improvisada: preparamos os tabladros no grande espaço que constitui a usina de sal, a luz das velas, os comediantes improvisam sobre ro-

teiros: talvez esteja aí a premonição de 1789. O diretor observa, escuta... Porque não tentar um espetáculo que utilizaria as técnicas da improvisação partindo de personagens da mitologia popular, como Arlequim, Beccassine, os palhaços?

A companhia inteira começou a "*chercher son clown*". Os atores foram pela primeira vez deixados em liberdade total. Nenhum tema foi imposto. A preocupação fundamental era a pesquisa de uma forma, a mais elementar, a mais direta possível. No interior dessa forma brotarão os temas mais diversos. Durante mais de quatro meses, o diretor deixa seu papel tradicional: não impõe nada, absorve, assimila, engole as centenas de improvisações que os comediantes apresentam ao primeiro espectador em que ele se transformou. Ariane, rapidamente, antes mesmo que os artistas o sintam, percebe a evolução de seu papel. No extremo, sua função parece dizer *não* àqueles que se desgarram, que perdem de vista os imperativos do espetáculo: fazer rir, ser palhaço, ser claro. Seu papel se apaga a ponto de alguns poderem pensar em anulação total da função. De fato, percebe-se logo que, com essa experiência, se alcança paralelamente uma evolução radical do papel dos comediantes na elaboração do espetáculo. Alguns se recusam qualquer criatividade: "*o comediante não é um autor, mas apenas um intérprete, a cada um o seu papel...*" Para os outros e para o diretor, é a descoberta da possibilidade de uma criação coletiva. Depois dessa etapa importante e enriquecedora para todos, a companhia decide abandonar provisoriamente qualquer recurso a um texto escrito, continuando a experiência dos *Clowns*. Isso nos leva a renunciar aos projetos como *Baal*, de Brecht, ou *Scènes de Chasse en Bavière*.

Era necessário dar a forma clara e direta que aproximáramos com *Les Clowns* a serviço de um conteúdo comum aos espetáculos e aos atores. Pensamos, a princípio, num espetáculo baseado em contos populares. Mas logo verificamos que seu conteúdo resultava hoje num fenômeno literário e anacrônico. Pensamos, então, que o único patrimônio comum a todos os franceses era, mesmo deformada, a História da França com, nas origens da sociedade atual, a Revolução de 1789.

O trabalho de pesquisa sobre 1789 fez-se a partir de dados exatos e múltiplos: conhecimento dos acontecimentos pelos cursos de História de Elisabeth Brisson,

leituras individuais, projeções na Cinemateca. Entretanto, era necessário, tratando-se de personagens históricos, evitar cair na armadilha da identificação, tanto para o comediante como para o espectador. Ariane deu, então, a idéia, da partida: o *Théâtre du Soleil* representa um espetáculo dado pelos bufões em 1789, que, a todo instante, devem estar preparados para fazer um julgamento crítico sobre o personagem que representam. Esse recurso, em relação ao espetáculo em transformação produzia uma verdadeira criação coletiva, que tendia, necessariamente, a transformar o papel de Ariane, diretor dos espetáculos anteriores, para uma via já prevista na elaboração dos *Clowns*. Para o futuro tratava-se menos de impor do que de sentir e presenciar. Era necessário tornar-se espectador atento e incondicional, como para *Les Clowns*, mas também assegurar a fidelidade à leitura política dos acontecimentos, selecionar os textos históricos importantes, articular as improvisações umas com as outras e, finalmente, ajudar a realização de tudo aquilo que fosse apenas um esboço nas pesquisas dos comediantes.

Exemplificação do trabalho: a tomada da Bastilha

quarta-feira, 29 de julho:

Primeiras improvisações sobre a tomada da Bastilha. É trabalhada sob a forma de uma visão retrospectiva: os bufões contam como tomaram a Bastilha, procuram entre eles aquele que poderia ser o mais aterrorizante para representar de Lacunay, o governador: este, sobre uma cadeira, zomba deles e ri numa gargalhada de feira quando vão atacá-lo; essa gargalhada se extingue: *vejam!* diz ele. No praticável oposto, o "verdadeiro" de Launay — talvez seja uma *troupe* concorrente que demonstra a tomada da Bastilha à sua moda? — é encurralado, agredido e arrastado; o primeiro grupo olha a cena, que toma um aspecto dramático particular em oposição à dimensão do jogo da primeira sequência. É a coexistência, no interior da mesma improvisação, de dois modos de representar diferentes (o riso de feira do primeiro Launay e o aprisionamento, mais realista, do segundo) que mantém o interesse. Esta improvisação, é logo depois trabalhada de novo encadeando-se com outras; num dos praticáveis representa-se Marivaux — como esses artistas de um teatro convencional e ao

mesmo tempo os nobres que eles representam, irão reagir à tomada da Bastilha?

São interrompidos por mensageiros que chegam de todos os lados:

Necker foi demitido, fechou-se a Bolsa, vinte mil homens estão cercando Paris !

Aí, encadeia-se uma improvisação já realizada, a cena dos “pequenos pregos”: um pequeno relojoeiro, que achou alguns fusís, procura munição com uma quitandeira, que lhe propõe ervilhas murchas e depois pequenos pregos. Ele se junta aos companheiros que contam para o público “sua” tomada da Bastilha. Segue-se a improvisação inicial com os dois de Launay.

Esse encadeamento não parece satisfatório e abandona-se por algum tempo a Bastilha para se discutir mais tarde e tornar a verificar a eficácia ou não-eficácia dessas improvisações.

Sexta-feira, 14 de agosto:

Nesse meio tempo, foram descobertas improvisações muito fortes como a da Noite de 4 de agosto; as referentes à tomada da Bastilha devem, na opinião geral, ser refeitas.

Os comediantes lêem o texto da narrativa de um relojoeiro de seu dia 14 de julho de 1789, uma narrativa simples, precisa e viva. Eles, então, tentam improvisar, de um lado, a partir das improvisações já feitas e, de outro, a partir da narrativa: um narrador começa a narrar seu dia e depois é seguido por outros. Parada: insatisfação geral.

— Parece que é preciso desembaraçar essa cena de todo “quotidiano”: os achados lembram um estilo pejorativo, um pouco “*ancien combatant*”.

— Esta narrativa devia ser trabalhada como uma narrativa verdadeiramente épica.

— Talvez devesse ser interrompida por muitas cenas familiares como as dos “preguinhos”, para que se conheça e reconheça aqueles que vão representar a tomada da Bastilha: o quatorze-de-julho foi a primeira jornada popular da Revolução, aqueles que a narram devem ser personagens de carne e sangue. Isso permitiria, além do mais, dar uma nova dimensão “*bateleur*”

à narrativa, visto que será entrecortada de cenas representadas.

Seguem-se algumas improvisações sobre a atividade do povo durante esse dia: um inválido recusando dar armas a um oficial, um peruqueiro entregando seus instrumentos de trabalho, etc.

Mas o dia termina, o grupo se separa descontente, a “tomada da Bastilha” não foi encontrada.

Segunda feira, 17 de agosto:

O grupo se reúne para rediscutir e tentar resolver as dificuldades:

— A Bastilha, na imaginação popular, não chega a ser um mito, é quase um fóssil. A dificuldade vem do perigo de se fazer pleonasma com a imaginação popular segundo a qual a tomada da Bastilha é um “monumento estereotipado”.

— Tudo que foi feito até o presente tem sido demasiado realista. O único elemento que parece certo é, de um lado, o riso de de Launay da feira e, de outro, o envolvimento do de Launay “real”.

— É necessário ter cuidado com os floreios, as anedotas. Esquece-se o tom do espetáculo e foge-se do essencial.

— O essencial é que esse acontecimento chegue como um “ferro de lança” é necessário, então, encontrar um significante muito simples, sem fazer concessões por truques de direção.

Formação de novos grupos e retomada do trabalho da estaca zero. Uma primeira improvisação em forma de fábula utiliza personagens lendários: Sansão, Spartacus, um Cavaleiro medieval tentando há séculos transpor um profundo abismo, a Tirania, mas todos morreram aí; chega o patriota e vence.

A idéia parece muito bonita, mas o problema está mal colocado: desde o início o abismo deve ser a Bastilha. Segunda tentativa em direção diferente: os artistas se inspiram numa improvisação sobre a volta das mulheres de Versalhes, com o rei, durante os dias de outubro (que está no espetáculo, de fato); chegada de todos os comediantes, na platéia, ao som da 7.^a sinfonia de Beethoven.

O formalismo da dança dá uma nova dimensão à visão do acontecimento; cada vez mais se deve sentir a combatividade dessa multidão e a ruptura da música e da dança no envolvimento do “verdadeiro” de Launay. Mas, em contraposição, a aparição do palhaço que representa de Launay, rindo, não se justifica mais, a noção do jogo não é mais sentida assim. Retomada e depois pausa: essa visão dá, finalmente, a imagem de uma vitória ilusória, de uma festa um tanto disparatada quando o grupo não sente absolutamente o acontecimento desse modo.

Quarta-feira, 2 de setembro:

Novas tentativas de improvisação em pequenos grupos. A primeira refere-se à criação de uma guarda nacional: dois burgueses vão até a casa de La Fayette para se iniciarem no treino militar.

A idéia é interessante e o ritmo rápido da improvisação respeita o teatro de feira.

Segunda improvisação, sobre as visitas de um banqueiro acompanhado de seu fiel empregado a um empreiteiro de demolição da Bastilha e a Santerre, “defensor” do povo.

Essa improvisação suscita o interesse geral: mostra a desmontagem fria de um mecanismo político; esquecendo que a Bastilha é para nós um símbolo, ela apresenta alguns *flashes* sobre os elementos que precederam e provocaram o dia 14-de-julho, com uma precisão um pouco notorial e uma ausência total de lirismo.

Tarde: Essa improvisação é retomada mas não se acha mais aquela secura e nitidez do primeiro momento.

O desânimo é quase geral!

Ariane propõe, então, como exercício, que por pequenos grupos de três ou quatro os comediantes narrem a tomada da Bastilha como o fariam a crianças de cinco a seis anos, ficando na restrita narração dos acontecimentos e esquecendo momentaneamente toda a interpretação política. A mesma narrativa é retomada, mas para adultos, com a mesma economia de recursos: narração simples, com a preocupação de fazer-se entender.

Depois dessa tentativa, discussão:

— O que é bonito é que, pouco a pouco, imperceptivelmente, o tom subiu e sentia-se o motim; além disso,

o teatro de feira é um teatro de tradição oral, reencontra-se a sua especificidade.

A lisibilidade é respeitada: sente-se a cólera do povo.

— Mas a *tomada da Bastilha*, ela própria, terá sido encontrada?

Qual é seu sentido verdadeiro? Porque esse acontecimento teve lugar?

— Se se chegasse a dar uma visão verdadeiramente mítica da tomada da Bastilha, ter-se-ia então uma visão crítica: as visões tradicionais comportam em si mesmas, pela *distanciamento*, sua própria denúncia.

— É a primeira vez que o povo de Paris venceu o medo, tomou a palavra e teve o gosto da vitória.

Tentativa: o motim é interrompido por um mensageiro que anuncia a tomada da Bastilha. Um comediante sugere o encadeamento em pequenas cenas de feira para dar idéia da explosão da alegria do povo.

Noite: Esse encadeamento foi retomado: narrativa dos comediantes, que começa baixo e sobe pouco a pouco; interrupção pelo anúncio da vitória do povo e explosão da festa cigana. Essa imagem aumenta o entusiasmo: através dos próprios recursos dos espetáculos de feira, reencontra-se, de maneira lógica e sem nenhum realismo, o local cênico escolhido: o campo da feira.

Sexta-feira, 4 de setembro:

O trabalho se faz sobre a análise política do que provocou o 14-de-julho: retomada das improvisações precedentes sobre esse tema, estruturando-as e encadeando-as de maneira linear para significar um itinerário (um banqueiro, uma família burguesa, dois botequinhos e um militar) que termina em casa do condutor, senhor do Faubourg. Tudo termina pela decisão de “*lâcher le peuple*”. Esse itinerário é logo depois ligado com a narrativa dos bufões e a festa cigana no interior da qual se inserem muitas improvisações: aquela sobre o conde de Artois, que já existia, foi adaptada para a atmosfera de feira; a do rei recebido por Bailly e a de La Fayette foram encontradas em continuação.

O caminho longo e às vezes difícil permitiu, porque todas as etapas eram necessárias, destacar os elementos constitutivos desse acontecimento e de descobrir uma situação de teatro significativa:

- desmontagem de um mecanismo político
- narrativa pelo povo de sua própria vitória
- e a festa, que recoloca todos esses elementos no contexto do jogo e da eficácia teatral, que constituem a respiração do espetáculo.

A cenografia

Com 1789, foi-nos possível, pela primeira vez, adotar uma mesma iniciativa para o conjunto de técnicas necessárias à elaboração do espetáculo. Assim, da mesma maneira que sobre o plano da improvisação a maior liberdade, a mais total disponibilidade foi dada aos comediantes, assim como o trabalho da equipe técnica para a elaboração do cenário, ou da equipe de “roupas” e ainda as iluminações não foram concebidas *a priori*, mas evoluíram constantemente à medida que se ensaiava.

O dispositivo cênico tinha sido imaginado no início como devendo ser adaptável às dimensões de um campo de basquete. O grupo não tendo local fixo de representação, esse imperativo nos parecia poder facilitar as representações em tournée: nenhuma cidade deixaria de ter um. Esse esporte de equipe, concebido com um espetáculo em que as ações individuais são importantes, determinou um espaço devidamente codificado que corresponde à representação de 1789. O campo de basquete oferece aos “olhados” (jogadores-atores) um espaço próprio aos movimentos de conjunto enquanto permite aos “que olham” (espectadores) não perder nada da ação individual. Além disso achávamos uma certa equivalência em relação ao teatro de feira nas praças de cidades que tinham mercado: como em Cambrai, os bufões se instalaram na praça do mercado para representar diante do povinho enquanto das janelas das casas burguesas uma outra visão era possível.

Pela primeira vez pudemos conceber, por ocasião das primeiras repetições no Palácio dos Esportes da porta de Versalhes, uma maquete de tamanho natural, que permitia confrontar os diferentes problemas: altura ideal dos estrados para os espectadores de pé, número de espaços cênicos, meios de ligá-los uns aos outros.

Uma vez realizada a maquete e utilizada pelos comediantes, os tabladados, confeccionados antes conforme as técnicas sumárias e com material provisório, foram

feitos de acordo com planos e segundo os métodos dos mestres carpinteiros da época, inteiramente cavilhados.

Do mesmo modo quanto às roupas, o trabalho dos maquetistas não foi o da confecção tradicional de maquetas de acordo com os documentos da época: os comediantes tinham à sua disposição, desde o primeiro ensaio, um monte de roupas (espetáculos precedentes, roupas compradas em lojas de coisas usadas, roupas do *Français* e de filmes) onde buscavam conforme sua fantasia e as necessidades de suas silhuetas em função dos personagens improvisados. Eles se “disfarçavam” como fazem as crianças quando brincam de bandidos... e o trabalho do figurinista era, então, de se servir das formas, das cores, do material sugerido pelos artistas para fixar as roupas definitivas, quase prontas ou retrabalhadas.

O princípio da iluminação foi o mesmo. Depois de tentar iluminar cada um dos praticáveis por meio de projetores, demo-nos conta de que o que se passava nessas áreas de representação tanto do lado dos atores como dos espectadores não devia ficar na obscuridade, o que era mesmo paradoxal. Por essa razão, fomos levados a estabelecer um “plano de luzes”, feito de lâmpadas e difusores, comandados por um jogo que dá a possibilidade de jogar com a intensidade de uns e outros. Assim pode-se iluminar um praticável mais ou menos sem isolá-lo, pois a difusão da luz permitia estabelecer um traço de união com o resto do dispositivo. Só utilizamos projetores para as cenas especialmente “teatrais” como a “Noite de 4 de agosto”. É evidente que essa escolha não ajuda muito, por mais possante que seja a possibilidade de intensidade, a iluminação dos atores; também usamos quatro projetores de perseguição, que seguem todos os personagens.

(Do texto-programa da peça 1789 — *La revolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* — Editions Stock — 1971)

CORPO-INSTRUMENTO ESQUECIDO-2

SUZANA BRAGA

Há mais de um quarto de século e, para não cometer uma injustiça, há quase cinquenta anos, o Corpo deixou em muitas parte do mundo de ser apenas a carcaça do ator, para assumir um papel tão importante quanto o texto, a interpretação, a direção. Sem o corpo o ator não existe, não interpreta, não se locomove sequer convincentemente.

Desde os primeiros trabalhos da *Bauhaus* e, posteriormente, os trabalhos desenvolvidos pelo *Open Theatre*, pelo *Living* e por Jerzy Grotowski, para citar apenas os nomes mais famosos, pode-se notar a importância do “corpo-ator” e a necessidade da utilização cada vez mais integrada de corpo-som-texto-interpretação e direção, em suma, do movimento para adensar o clima teatral.

Infelizmente, no Brasil, essa técnica engatinha e perde-se em especulações de uma infinidade de autodidatas (competentes ou não) que querem torcer, retorcer, fazer sangrar, mutilar, flagelar, levitar, crescer e desaparecer o corpo do ator, sem mesmo saber porque. E tudo isso em duas horas de espetáculo tumultuado, sem nenhuma técnica, sem nenhuma dosagem, liberando “emoção” (segundo os autores) ou dando lugar a uma arena romana, com leões e gladiadores (segundo os que pensam um pouco mais que os autores).

Libertar emoções é muito fácil, mas controlá-las exige técnica e um árduo trabalho, coisas às quais somos, os brasileiros, alérgicos.

Se por um lado vemos esses lamentáveis rituais de gladiadores, por outro o panorama é também desolador, se bem que bastante mais desprezioso e ingênuo, ainda temos no ano de 1973, no Brasil aquela senhora obesa que há 40 anos alguém muito "aberto" na família descobriu seu talento e incentivou-a para os palcos, pois bem ela ainda está no mesmo palco com a mesma peça, com a mesma direção, dando o mesmo grito no êxtase do desespero com a voz histericamente projetada para cima e o corpo pesadamente projetado para baixo.

Essa defasagem aqui exposta exageradamente é o que encontramos pelos palcos. Uma voz histericamente contraída exige um corpo histericamente contraído, isso é tão simples e lógico quanto uma equação, mas na hora da prática a coisa torna-se diferente porque por maior abertura e inteligência que tenha um diretor ou mesmo um ator, como exigir de um corpo não treinado, não disciplinado, que se molde ao texto, ao som, à emoção que deve ser transmitida? Isso só aconteceria no momento em que o ator se integrasse completamente e totalmente no personagem, mas note-se: o ator, o ser humano não mais existiria, seria a não-vida do ator mas a do personagem. E embora esta tese defendida por alguns românticos — a da perfeita e total integração ator-personagem — isso é absolutamente impossível, mesmo sem falar na babel de mortes, suicídios e assassinatos que se derramariam pelos palcos e, ainda que limitadas as apresentações teatrais a peças em níveis menores de violência, não existe estrutura emocional humana capaz de suportar sua despersonalização quotidiana.

O que o ator precisa é estar apto, física e emocionalmente para, mesmo se identificando com o personagem, poder deglutir-lo sem maiores danos para consigo próprio e poder despí-lo na hora de voltar para casa.

Não sendo assim, o que encontramos são interpretações tão pouco convincentes que a mais inocente criança lhes arrancaria a máscara, ou aqueles que se jogam de tal forma sem o menor pudor de destruir o próprio corpo e sua estrutura emocional.

O que é necessário então? Trabalho, trabalho e mais trabalho. Outro erro que se comete, principalmente da parte de diretores de teatro, hoje em dia, é sem dúvida o prazo de dois meses para se estreiar a peça, com texto, som, cenários, figurinos, iluminação, coreografia ou trabalho corporal prontos. É bem possível que os partici-

pantes (dependendo de sua maior ou menor experiência e de seu talento e esforço) consigam dar conta do texto, nesse prazo; numa hipótese em que se fale de profissionais, ou seja, indivíduos com experiência e técnica teatral. É bem possível que outros elementos como cenários, figurinos, iluminação e até mesmo som (dependendo da necessidade ou não da participação dos atores nas vocalizações, sons especiais, sons corporais) estejam prontos, brilhantes e reluzentes para a estréia, tudo conforme a competência e capacidade de cada técnico especializado, mas é absolutamente impossível que um trabalho corporal e uma coreografia sejam feitos dentro de um prazo dado. Salvo o caso de o elenco já estar preparado corporalmente o que não leva um ou dois meses, leva anos e o trabalho apresentado será falho, na melhor das hipóteses um arremedo do que poderia ser.

Como conseguir um bom trabalho corporal dos atores? Como conseguir um bom resultado coreográfico para uma peça? Como saber se o trabalho é verdadeiro ou se é puro diletantismo experimental? Como saber distinguir um coreógrafo de um não-coreógrafo? Como saber que atores e diretores não estão servindo de cobaia?

São perguntas infelizmente difíceis de responder, uma vez que todos podem se rotular de tudo aqui e mesmo entre os mais experientes profissionais de teatro encontraremos muitos que já cairam no conto da nova técnica, da experiência extra-sensorial, da liberação da emoção e tantos laboratórios em explosão.

Felizmente, estamos caminhando lentamente e dolorosamente, mas vamos e, em alguns teatros da Guanabara já podemos contar com cursos de bom nível na difícil tarefa de preparar fisicamente o ator, onde os interessados poderão obter informações seguras. O Tablado e o Teatro Ipanema estão neste caso. No mais é ver para crer e saber distinguir e optar no momento exato porque os pratos estão na mesa e é só prová-los.

O verdadeiro artista cria, o falso artista destrói a criação. Não se pode evitar que muitos provem o amargo, o vazio para depois então alimentarem-se com prazer, pois nós artistas ainda não temos a proteção de um critério de seleção e ainda se passarão muitos anos até que isto aconteça.

De modo geral é lamentável que atores, diretores e o próprio teatro, vez por outra, senão freqüentemente, sirvam de alvo àquele adolescente cheio de teorias e ávido por resolver seus problemas ou mesmo para testar suas idéias sobre a teoria da imobilidade, e decida apresentar uma maratona coreográfica, ou àquela mocinha que sempre sonhou ser bailarina e assuma galhardamente o papel de coreógrafa e, com toda a ingenuidade, apresente a festa junina que tanto a emocionou na infância.

Um verdadeiro trabalho profissional competente, o corpo diretamente relacionado com a peça, exige o seguinte:

- um profundo e exaustivo estudo do texto
- uma análise especulativa do autor, sua obra, personagens, sua vida
- o encaixe dos personagens nos atores e a pesquisa dos exercícios de treinamento que deverão ser aplicados para essa integração surtir o efeito desejado pelos criadores — autor, diretor e técnico corporal.
- a estratégia do clima a ser criado de forma que o rendimento físico-emocional se module sem riscos.
- um bom entrosamento com o diretor e o elenco.
- uma preparação anterior com os atores (já com certo domínio e segurança do corpo).

O trabalho propriamente dito será, então, iniciado.

Para exemplificar melhor, mostraremos aqui como se pode trabalhar o corpo no teatro, apresentando o trabalho executado em 1972, bem como os exercícios utilizados na preparação dos atores.

A peça *Alta Vigilância*, de Jean Gênet foi levada à cena pela primeira vez no Brasil no Museu de Arte de S. Paulo, sob a direção de Roberto Vignatti.

Alta Vigilância é um ato único que se passa numa cela de prisão, com quatro personagens (homens) que se entrecrocam cotinualmente, física e emocionalmente em atritos angustiantes sobre a hierarquia e autenticidade no mundo do crime. “Olhos Verdes” (o grande bandido, chefe e senhor absoluto da cela), Lefranc (ladrão comum, astuto e inteligente, de comportamento

introvertido, invejoso do poder de “Olhos Verdes”, com um problemática homossexual e uma possível identificação com o autor), Maurício (o ladrão jovem, belo, que idolatra “Olhos Verdes”, admira seu poder e se apaixona por ele) e o Guarda (com pequenas aparições, inflexível no cumprimento da lei e do rigor no cárcere).

Será importante saber-se que essa foi a primeira peça escrita por JG, ainda na década de 40 (1945/7), quando o autor estava na prisão e começava a se auto-alfabetizar. Desde a idade de 10 anos, envolvido em pequenos furtos, delinqüência e marginalidade, JG apresenta em seus trabalhos esse clima de violência, com o linguajar característico do meio. Longe de ser uma peça da maturidade do autor, com texto fugidio e de difícil compreensão às vezes, houve necessidade de análise muito aprofundada da mesma.

Analisando-se bem a obra, verificamos que o autor nos propõe diretamente: a glória pelo crime, por puro demonismo. O autor não procura elaborar teorias nem explicações coerentes, tendo sido apanhado, ele despreza simplesmente os diálogos realistas, a análise psicológica que possa levar à explicação da marginalidade. Para ele o crime é a glória a que chegam alguns escolhidos.

Conhecendo-se a essência do que se vai trabalhar, resta saber como apresentar isso convincentemente ao público, sem perder a força de expressão, sem interferir no texto de forma a desfigurá-lo. Como apresentar marginais e prisioneiros sem o ar bronzado e robusto dos *boys* de Ipanema?

Evidentemente, a grande maioria das pessoas que saem de suas casas, bem jantadas, jamais estiveram numa prisão ou mesmo conheceram alguma por curiosidade muito menos mantiveram contato com marginais principalmente do nível encontrado nas prisões francesas da década de 40, quando ainda vigorava ali a pena de morte pela guilhotina. Mas como evidenciar isso vivencialmente ao público?

O primeiro passo a seguir, então, será atingir o público pela emoção, apresentando e tirando partido do próprio abismo da espontaneidade, mas sem o abismo da inconsciência. Se bem que Gênet despreze as análises que tentem uma explicação das coisas, o que teremos de enfrentar é uma realidade bem diferente. Ele pode bem desprezar essas análises, pois viveu carnalmente as situações, e é o seu mundo, mas nós, téc-

nicos, teremos de transportar esse mundo primeiro aos atores, depois ao público através de um árduo trabalho, de dissecação.

E é ainda o próprio autor quem acrescenta que a peça deverá conter um clima onírico e desenrolar-se como num sonho. Pois bem, vamos começar então a entregar o pesadelo a cada um para digerirem, saboreando suas vidas.

Preparação dos atores

A primeira coisa observada foi o comportamento quotidiano dos artistas bem como o seu interrelacionamento. Impossível será negar a rivalidade existente sempre entre eles; melhor seria dizer, a competição existente entre eles em se tratando de uma peça onde três pessoas tem papéis qualitativamente quase idênticos, a coisa torna-se ainda mais clara. Importante foi conseguir que isso aparecesse realmente, que nunca tentassem esconder ou camuflar, pelo contrário, a competição foi citada e aqui começaram a se mover as linhas que sempre estão atrás do que o público vê.

Conseguindo isso, os entrechoques passaram a existir mais espontaneamente, embora todos tivessem a consciência de que não estavam disputando um crime pela glória mas sim a vaidade do melhor desempenho, coisa até certo ponto muito positiva e sem o menor perigo.

Superado esse lado o grande problema, então, foi do comportamento corporal dos atores. Todos jovens como os personagens exigiam, todos acostumados aos tênis nos pés, aos "jeans" desbotados, bolsas nos ombros, ao caminhar displicentemente, ao sorriso fácil e bem nutridos. Era necessário transformar todo esse comportamento inteiramente; os pés teriam de estar nus e mostrar a "marca dos forçados", o cabelo comprido porque não havia com o que apará-lo, o físico forte, não pelo vôlei da praia, mas pela força de sobreviver, o caminhar pesado como o de quem há muito carrega uma dura carga, parodiando com a extrema agilidade de um felino acostumado atacar a presa, e o estômago nutrido com as nojentas rações da penitenciária.

Durante dois meses (tempo muito curto), os intérpretes sujeitaram-se a um intensivo treinamento corporal; exercícios rígidos, quase militares, preenchiam a

primeira hora de trabalho e improvisações eram feitas na segunda hora. As improvisações sempre tinham como tema algum trecho da peça onde, na hora da montagem eu saberia que iria precisar de uma boa resposta corporal, e não raras vezes no decurso dessas improvisações apareciam movimentos ou situações criadas pelos próprios intérpretes, que depois de devidamente anotadas, lhes eram apresentadas para que tomassem maior consciência e aproveitassem para utilizá-las em cena.

No decorrer do trabalho observou-se o seguinte: que os exercícios de maior dificuldade eram sempre os mais simples, que os atores sentiam muita dificuldade de encontrar o seu ritmo corporal, paralelamente quando tinham um estímulo rítmico que se assemelhasse muito ao seu corpo (no caso gravações de pulsações cardíacas) sentiam-se muito inquietos, a princípio, como que com medo de se descobrirem e, superada essa fase, começavam a trabalhar seus movimentos com um crescente amor pelo que estavam fazendo; o pudor do tato corporal era um dos maiores obstáculos a serem vencidos e o não saberem sequer porque têm pés ou caminham.

No final, o leitor encontrará uma série de exercícios usados para vencer essas dificuldades.

Para melhor idéia tentarei explicar como foram expostas algumas cenas das mais fortes e intensas da peça.

A abertura do espetáculo, apresentação do mundo onírico ou de pesadelo.

Quis o diretor que essa apresentação fosse fora do texto, feita exclusivamente de movimento som-corpo.

O que o espectador encontrou foi uma sala (cela) escura onde pulsava um coração; à medida que essas pulsações se tornavam mais audíveis, mais fáceis de serem distinguidas, a luz começava a aparecer mostrando tres corpos no chão aparentemente como uma massa informe; em menos de um minuto, entretanto, conseguiriam já distinguir a forma, dois corpos estavam acoplados em forma embrionária e o terceiro formando uma perpendicular aos primeiros tinha à vista pernas e sexo e, com movimentos lentos compassados, daria a idéia de parir os outros dois.

Uma vez que a proposição era transportar o espectador para um mundo então desconhecido, tornou-se necessário simbolizar as características dos personagens de forma muito forte, simples e evidente: "Olhos Verdes", o grande bandido, estava parindo os dois outros ladrões.

A movimentação começaria, então, quase às cegas, partindo do contacto dos corpos contra a terra, seguindo depois para a junção desses três corpos, já interrelacionados através das primeiras sensações tácteis (o frio e o calor de um corpo junto ao outro) e, finalmente, a necessidade de subir, de sair da terra. O primeiro momento consciente, o primeiro impacto sobre o público seria justamente no instante em que os três conseguem a posição vertical, abrem os olhos e começam a lutar corporalmente. Mesmo para aqueles que por ventura não tivessem condições de sentir o que estava se desenrolando desde o início, ficaria evidente, então, o que se estava pretendendo.

A seguir viria uma cena onde “Olhos Verdes” se perdia na imagem do crime, e desesperado e acochado qual uma fera contaria o seu crime e o que tentara para não ser um assassino mas que por fim a desgraça o escolheu. “Olhos Verdes” falava então de tudo o que esperara na vida sem conseguir, tentara ser uma fera, um cachorro, um gato, uma mesa, uma pedra, uma flor, mas tudo fora inútil. Fora escolhido para o crime e este lhe dera a glória, só por ele lhe tirarem o chapéu na rua, só ele o havia feito dançar.

O que o espectador veria seria uma metamorfose do desespero humano passando pelos estágios do desumano, tentando anular o ser para não ser um assassino: uma dança macabra da dor, uma dança dos pedaços dissociados de um ser humano.

A preparação dessa cena foi feita quase que, exclusivamente, a partir das improvisações anteriores do ator na fase de treinamento, durante essas improvisações sua problemática seria mais facilmente percebida e só através do aproveitamento dela é que sua movimentação seria espontânea e forte, portanto, como marcação rígida entrariam somente determinadas partes onde o técnico corporal sentisse que seria extremamente necessário para dar uma continuidade e um fio para desenrolar. Ademais essa dança de forma alguma poderia ser coreografada, teria de ser sentida e vivida.

E, por fim, o assassinato de Maurício por Lefranc. Este foi totalmente marcado, e para melhor dar idéia da violência final da obra, a movimentação foi feita em câmara lenta, os corpos moviam-se sem dificuldades mas apresentando uma lentidão exasperante, mesmo irritante, porque a proximidade do assassinato era imi-

nente mas era necessário prolongar ao máximo a caminhada até ele para que todos sentissem a importância do acontecimento e o final da peça. Aqui os exercícios foram estudados e marcados desde os primeiros ensaios, uma vez que controlar o corpo em câmara lenta sem dar idéia de espetáculo gratuito é bastante difícil de ser conseguido principalmente se esses corpos tiverem de cair, se arrastarem mostrando um assassinato sem enfeites, numa posição que poderia tanto ser ato sexual ou morte. A posição final foi propositalmente fixada assim, por dois motivos que seriam de, no instante final, confundirem o público para que a morte fosse então tão chocante quanto uma realidade próxima, ou ainda de apresentar claramente a problemática homossexual dos personagens e a repetição do crime de “Olhos Verdes” (que matou uma prostituta numa relação sexual), evidenciando, assim, a ânsia de Lefranc pelo poder e a inveja nutrida durante toda a peça por “Olhos Verdes”.

A saída de Lefranc conduzido pelo guarda, nada teria a ver com a saída de um ser humano. Seu corpo começa a tornar-se pesado, os braços tombam e sua caminhada é muito mais de um primata que a duras penas não anda de quatro.

Expus, aqui, apenas algumas cenas para tentar mostrar não só a importância que se deve dar ao corpo no Teatro de hoje, como a necessidade cada vez mais imperiosa de que esses corpos correspondam a uma realidade a ser captada. O que os leitores verão neste artigo nada mais é do que o bê-a-bá de um trabalho corporal devidamente estudado e estruturado e que deverá abrir de forma concisa num campo muito mais claro.

EXERCÍCIOS

I – Exercícios de caminhada (trabalho dos pés, descontração do tronco e braços, cabeça, trabalho de tendões);

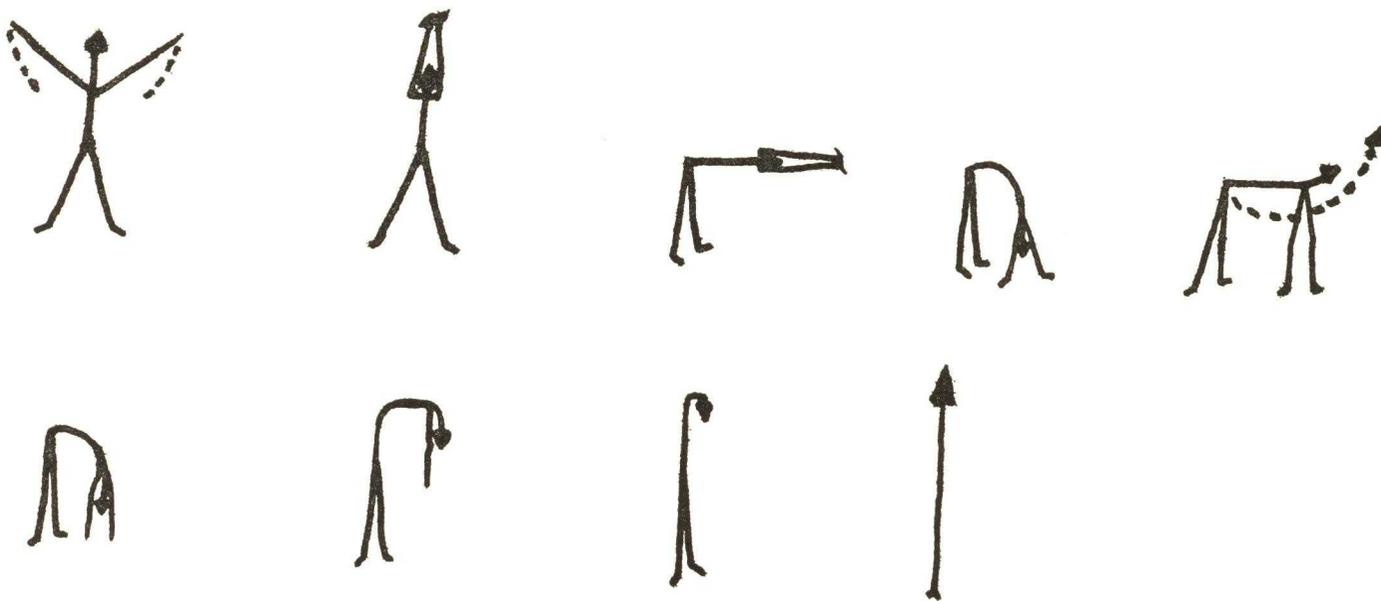
Posição Inicial – Em pé, pés paralelos levemente separados, costas retas, joelhos dobrados levemente, equilíbrio perfeito entre as duas pernas, cabeça erecta, braços pendentes ao longo do corpo.

Observação: este exercício deve ser feito com uma pulsação rítmica precisa; o ideal seria o ritmo de um metrônomo ou pulsações cardíacas.

- a) Sentir o ritmo, ainda na posição inicial.
- b) Pender a cabeça soltando levemente o tronco para baixo e sentindo os braços mais pesados.
- c) Começar a andar no ritmo (sentido) tendo o cuidado e a atenção sempre de comprimir o chão com os pés. À medida que o executante fôr caminhando (em linha reta, a princípio) deverá sentir cada vez mais seus braços penderem soltos em direção ao chão, o mesmo acontecendo com a cabeça e tronco.

d) Continuar a caminhar pesadamente como se o chão fôsse um ímã, podendo mesmo arrastar as mãos pelo solo e, num estágio posterior, poderá o executante deixar o corpo tombar ao solo descontraidamente.

Observação: Durante o trabalho, o executante deve entregar-se completamente a ele, pensar somente em caminhar e soltar o corpo enquanto isso não estiver ainda entranhado nele. A caminhada, quando bem feita, deve dar a idéia de um antropóide, e os pés com a continuação buscarão força na terra abrindo-se feito leques. Importante pisar sempre no centro dos pés sem cair no arco plantar para fora ou para dentro e os joelhos devem estar sempre de frente.



II – Exercício de extensão da coluna, tronco, cabeça, acrescido de voz.

Observação: O exercício pode adquirir ou não um caráter agressivo, dependendo da finalidade para que está sendo usado.

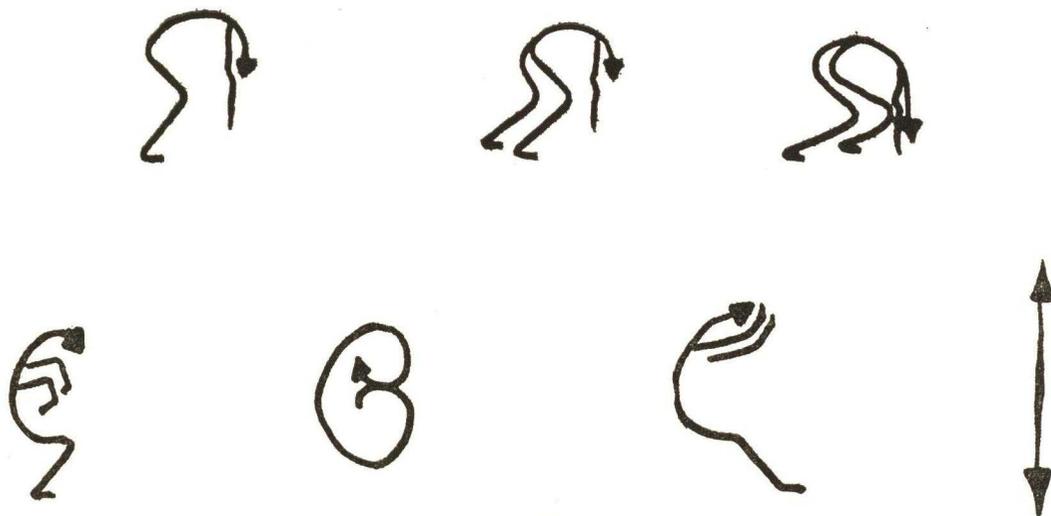
Posição inicial; em pé, tronco reto, pernas separadas na distância aproximada de dois palmos, pés virados para fora, joelhos esticados seguindo a linha dos pés (segunda posição de pernas) equilíbrio bem distribuído entre as duas pernas, cabeça erecta, braços caídos ao longo do corpo.

Este exercício exige também um ritmo constante perfeito, mais ou menos lento, e fraco.

a) Em 8 tempos levantar os braços pela lateral, sem modificar a posição do corpo. Ao levantar os braços deve-se ter a sensação de crescer, de tomar distância, de abraçar o ar o mais longe possível. Levar os braços para cima (tomando cuidado de não levantar os ombros e de que os braços devem ser longuíssimos mas não contraídos) juntar palma com palma das mãos acima da cabeça.

b) Em oito tempos, na mesma posição de braços, começar a alongar tronco para frente – longe (não modificar a posição de pernas e ter atenção para não soltar o quadril para trás). O corpo deve chegar até formar um ângulo reto com a articulação do fêmur, após o oitavo tempo relaxar para frente pesadamente tronco, cabeça, braços, mantendo os pés bem apoiados ao solo e flexionando os joelhos para os lados.

c) Agora os oito tempos deverão ser 8 impactos que o corpo vai receber e responder imediatamente a eles (poderão ser sons violentos e secos com os de um golpe na madeira, ou um tiro, conforme o que se quer conseguir). As mãos estarão apoiadas no solo à frente do corpo e de imediato ao impacto recebido, o executante responderá com um som vocal que poderá ser apenas uma letra dita, ou um grito ou mesmo uma palavra curta ou ainda um som gutural ou animal, junto com a voz, a coluna se alongará ao máximo para a frente, a cabeça se precipitará o máximo possível, um pouco atirada para trás, as pernas se manterão flexionadas na posição anterior e a idéia deverá ser de o corpo, cabeça e voz tentarem ir mais adiante do que



o possível como um ataque. Chegando ao limite, relaxar pesadamente para baixo esperando novo estímulo. Repetir 8 vezes.

d) Após a oitava vez, começar da posição relaxada a subir lentamente o tronco, ao mesmo tempo que as pernas começam a ser esticadas, o corpo deverá subir desenrolando-se para cima como se fosse a primeira vez que atingiria posição vertical, o encaixe do baixo ventre na articulação do fêmur deve ser muito bem observado e só depois dele é que o resto do tronco começa a subir, enquanto vai se encaixando para a vertical, as partes superiores do corpo mantêm-se pendentes, sendo a cabeça a última coisa a voltar à posição inicial.

Observação: Este exercício pode ser repetido na sequência total no máximo 3 vezes.

III — Exercício de recolhimento e alongamento do corpo (já com caráter de improvisação) este exercício será melhor compreendido como um trabalho de fechar e abrir em função do próprio corpo. Não contará com estímulo rítmico externo, o som virá das próprias vozes dos executantes e do ruído de seus corpos contra o chão.

Posição inicial deitado de lado no chão; posição do corpo natural sem tensão e sem estar relaxado, braços alongados ao lado do corpo, costas retas.

a) Na primeira fase do exercício começar a fechar o corpo contra si próprio, lentamente, ao mesmo tempo em que a voz será emitida sem nenhuma elaboração em torno dela, dando tão somente a idéia do que o executante está sentindo e correspondendo ao seu movimento corporal, fechar a tal ponto que a cabeça, braços e pernas e tronco, juntem-se, adquirindo uma posição fetal. Sustentar ao limite essa posição.

b) sem cortes, o exercício deve continuar (inclusive a voz) depois de chegar ao limite da posição fechada, o corpo começa a alongar-se lenta e gradativamente, mantendo sempre a parte lateral (direita ou esquerda) em contacto com o solo. No ato de abrir (crescer) a voz acompanha os movimentos corporais (abrindo também) as pernas vão esticando para baixo e os braços esticando para cima.

No final, o corpo deve estar totalmente estirado como um elástico que pudesse ir ainda um pouco além. Sustentar essa situação ao limite, relaxar, deitar lentamente de costas contra o solo e virar para o lado oposto.

c) Recomeçar o exercício para o outro lado.

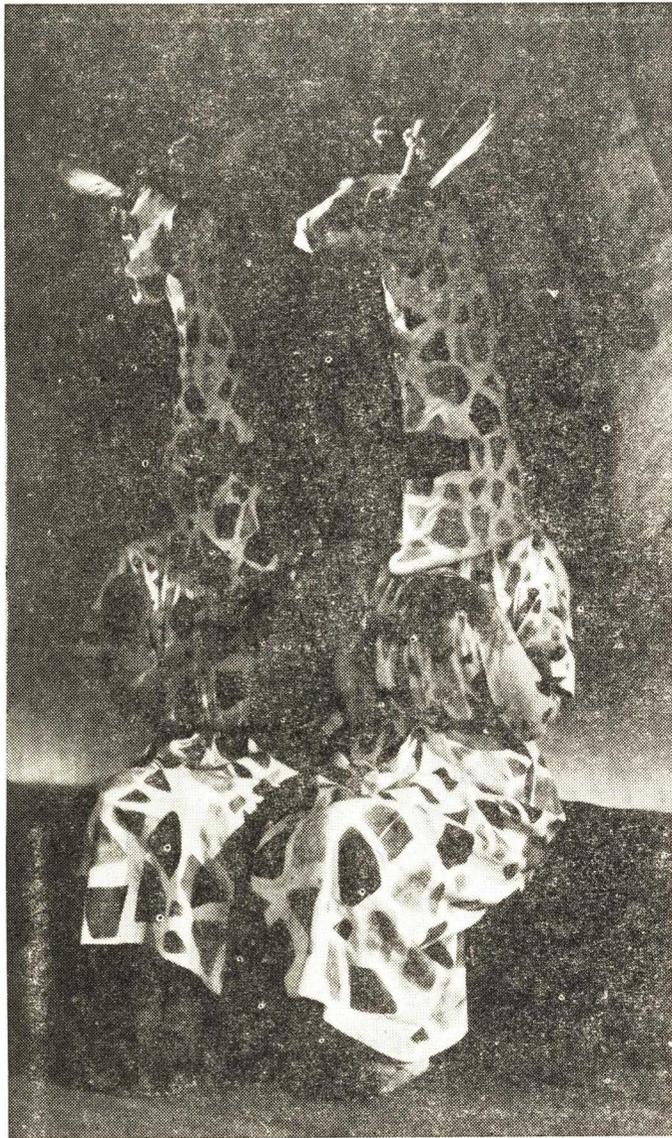
Observação: o exercício deve ser repetido no máximo 2 vezes para cada lado.



EMBARQUE DE NOÉ

1973

1957



FIGURINOS

BETTY COIMBRA *

Nesta remontagem d'O *Embarque de Noé*, de Maria Clara Machado, havia a princípio uma indecisão quanto ao estilo dos trajés.

Na primeira apresentação, em 1957, Kalma Multinho escolheu uma inspiração bíblica para fazer as roupas. Usando-se esse mesmo tipo de traje, a dificuldade principal seria a dificuldade de movimentação dos artistas, cantando e dançando, com camisolões e máscaras, para os bichos. Sim, porque na atual montagem tudo foi musicado e coreografado. Da pouca vontade de não imitar ou igualar o espetáculo anterior e muita vontade de ser diferente, surgia a idéia de se fazer tudo bem moderno e atual, inspirado no anticonvencionalismo e na descontração da juventude.

Com a concordância da autora e diretora da peça, a concordância do cenógrafo, passou-se à execução. Houve uma esquematização na escolha das cores, mas não houve predeterminação nos modelos, foi tudo criação espontânea, iam aparecendo e surgindo as idéias conforme iam sendo feitos. Partindo do princípio do aproveitamento de uma moda simples "de rua", as calças teriam que ser o clássico *blue jeans*, tipo "Lee".

Para os três filhos de Noé, calças *blue jeans* com aplicações de cadarços e galões coloridos, retalhos de veludo em tons de azul e verde, recortes de tecido estampado e também em tecido liso. Blusa com jaqueta tipo "Lee", com aplicações de tecido estampado nas barras e punhos, recobrindo as costas, parte do peito e mangas; túnica em tecido leve de algodão azul com aplicações de ráfia no peito, em formato de pequenos ramos; túnica feita de tecido imitando tapeçaria com barras e desenhos exóticos em tons de azul, verde e um pouco de vermelho.

Para as três noivas a cor escolhida foi o rosa vibrante, as saias variavam de panos enviezados caindo em pontas entremeadas de renda roxa com frente única, a lenços em dois tons de rosa sobrepostos, caindo também em pontas circundados de renda rosa e frente única, até saia com nervuras na cintura e babadão amarelo com nervuras entremeadas de renda amarela, toda abotoada na frente. Corpo em renda amarela.

Como a mãe da humanidade, a senhora Noé foi vestida de branco, que apesar de não ser cor, condensa em si todas as outras.

O senhor Noé acabou mesmo de camisolão tipo *caftan*, feito de panos de esfregão emendados e desfiados, também branco. Vários colares e bolsa de aniação a tiracolo.

Para os trajés dos animais foram aproveitados casacos velhos, blusas, vários tipos de calças e túnicas de outras peças, desmanchadas, foram agora fazer parte de uma outra blusa ou de outra calça ou saia, além de peles, umas verdadeiras, outras aproximadas e das pe-lúcias que deram significado aos tipos imaginados.

O leão e a leoa usam calças manchadas em tonalidade roxa, com detalhes laterais e nas barras em tecido diferente dentro da tonalidade azul ou roxa. Ele usa um colete feito de pele de coelho bege-dourado; como as peles são pequenas foi aproveitado o contorno das mesmas, para fazer feitiço nas costas um pedaço maior que se alonga e termina com um apanhado de franjas douradas. É amarrado na frente com tiras de couro natural; sobre o ombro esquerdo um colar de contas roxas e creme. A leoa tem aplicações da mesma pele cobrindo os bolsos das calças e caindo recortada como franjas; usa uma frente única de pele, um colete lilás com mangas roxas estampadas; à volta do decote foi aplicado um bordado dourado sobre veludo creme e pedras coloridas; das costas cai uma pele inteira que dá idéia do rabo. Colar de contas coloridas na cintura.

O casal de carneiros usa calças de brim azul (*blue jeans*,) com aplicações de pele de carneiro. Ele usa colete de pele de carneiro natural, modelado e enfeitado com contas vermelhas presas por tiras de couro, um cinto vermelho com uma espécie de bolsa de pele presa na frente, aplicações de pele nos bolsos de trás das calças e um pequeno rabo. Note-se que os rabos não querem definir ou classificar o animal, apenas simbo-

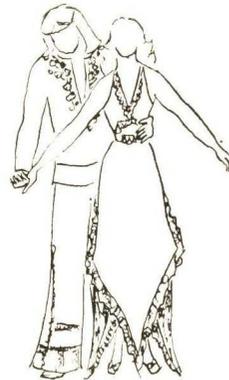
lizar. Para a carneira foi usado um casaco de corte antigo, vermelho escuro; na bainha, contornando todo o casaco uma barra de pele aplicada sobre rendão creme, atrás o feitiço se alonga ficando uma ponta que imita um rabo, recobrando as mangas de rendão creme, que cai solto até a cintura; sobre os ombros, aplicações verticais em pele de carneiro em tiras estreitas. Colar de contas coloridas nas costas, e contas coloridas penduradas por todas as tiras de pele na blusa e nos bolsos das calças, que aliás com o uso foram arrebitando e caindo.

O boi e a vaca também com calças *blue jeans*. Para dar largura à parte de baixo das calças, foi usado pele de bezerro branca com manchas pretas. Além de uma camiseta preta com aplicação em preto; ele usa uma jaqueta verde escuro toda recoberta nas costas, nos ombros, cotovelos e frente com pele de bezerro, nos bolsos a mesma pele cai em franjas, das costas sai também um pedaço mais comprido de pele para simbolizar o rabo, usa chapéu desabado marrom bem escuro contornado com a mesma pele, e na copa duas aplicações em feitiço de orelhas. Enfeite de contas. Ela tem um pequeno casaco amarrado na frente, mangas de rendão branco com punhos de pele, rendão contornando o decote, e formando uma aba na altura da cintura, no lugar do rabo, fivelas e broche presos a uma tira de pele.

A calça da macaca é de brim azul com bordados coloridos e aplicações de pequenas flores em cores; frente única em pelúcia preta bem farta e alta, uma jaqueta tipo "Lee" à qual foram acrescentadas mangas de pelúcia preta, na frente da jaqueta, aplicações de cadarços e galões dourados, tecido de seda com estampado em dourado sobre os ombros e sob a gola, contornando a cintura, também pelúcia preta; nas costas uma espécie de triângulo dourado de onde sai um apinhado de franja preta bem longa, é o rabo. Por sobre a calça de brim azul do macaco aplicação em pelúcia preta como se fosse uma sunga, e ampla barra em pelúcia com acabamento desigual; possui também um rabo igual ao da macaca. A camisa foi feita de tecidos aproveitados de confecções em dois tons de ocre e um outro em listas bem fininhas; foi toda recoberta nos ombros, peito e costas com pelúcia preta formando desenhos desencontrados, os bolsos são enfeitados de brim azul

com cadarços e galões dourados pendurados, abotoa na frente com botões desiguais.

O casal de girafas saiu do esquema azul. Para dar a idéia da pele de girafa o único tecido encontrado foi uma pelúcia rasa, brilhante, de fundo amarelo com manchas marrons escuras e de vez em quando um pouco de vermelho. Como a atriz que interpreta a girafa é clara de cabelos louros, para dar contraste a blusa foi feita em retalhos de veludo marrom escuro, corpo em algodão marrom e mangas de pelúcia-girafa, sobre o corpo e na barra das mangas longa franja de seda bege. Ela usa também uma saia longa confeccionada em quatro tons de bege, chegando ao amarelo. As emendas são todas desencontradas, em cada costura no sentido do comprimento, o pano é ligeiramente pregueado dando amplidão e alargando para baixo, a bainha é toda desigual no encontro das costuras, recortes aplicados de pelúcia-girafa. A calça dele também foi executada toda em tiras nos tons de bege, amarelo, marrom e pelúcia-girafa. Como a calça ficasse curta, foi aplicada uma barra em retalhos de veludo marrom, brique e vermelho vinho. Por cima da camisa, usa um antigo casaco de brim caqui, que continuando com idéia de alongar a figura, a parte da frente do casaco tem um alarga faixa de pelúcia-girafa, e aplicações dos mesmos veludos usados na barra das calças, recobrando a frente. Pelas costuras das mangas e descendo pelas costas, as mesmas longas franjas de seda bege.



1957



1973



O pinguim. Colete e calças branco-creme. Para alargar a boca da calça foi usado tecido em tonalidade amarelo escura, ao mesmo tempo que alarga e dá comprimento à calça, dá também a idéia de patas. Casaco preto bem longo. *Echarpe* creme enrolada no pescoço caindo em longas pontas atrás e na frente. Chapéu coco, preto. Quando finalmente a pinguinzinha aparece está vestida do mesmo modo, calças brancas com alargamentos laterais em amarelo, camiseta branca com aplicação em feltro amarelo no peito, casaco preto longo com mangas de renda preta, *écharpe* bem comprida e chapéu coco preto.

Com o casal de protozombios pintados, surge a crítica mordaz à atualidade, ao dia-a-dia, à sociedade, aos boa-vida, aos tipos moderninhos, ao linguajar, ao gesticular, enfim, ao modismo atual. Na primeira aparição estão vestidos muito elegantes, a rigor, o clássico *smoking* preto e o longo preto com joias brilhantes. Na segunda metade da peça aparecem disfarçados no casal de protozimbios pintados. "Bicho muito esquisito!" como diz o senhor Noé. O traje consiste num blusão tipo poncho, com longas franjas na barra e nas mangas, calças de boca bem larga, cabeleira *black power*. Colares. O tecido é branco com manchas pretas de pelúcia.

Com toda essa mistura de cores, de gente imitando bicho e de bicho com jeito de gente sobre o cenário de Joel de Carvalho, que parece uma catedral em ruínas, todo executado de sucata, ambientados na música de Ubirajara Cabral.

◦ Figurinista d'O TABLADO



1973



1957



MÁSCARA OU ROSTO

No teatro há tres elementos fundamentais ligados à técnica do ator: a voz, o gesto e a maquilagem. Cada um desses elementos representa a substância essencial da técnica teatral que qualifico como o esforço do ator para superar as duras condições que lhe são impostas pelas bases mecânicas do teatro, para conquistar a unidade realista da imagem.

Quando o ator de teatro trabalha na educação da voz e da dicção, não se preocupa, de fato, com o que possa ser personagem, mas apenas com a distância que o separa do espectador. *O ator de teatro murmura gritando, contradizendo o próprio sentido da palavra murmurar.* Durante um diálogo qualquer, murmurar significa não se fazer ouvir pelos colegas próximos; mas o murmúrio do ator de teatro tem que ser ouvido pelo espectador da quarta fila da galeria.

O ator teatral, ao trabalhar o gesto, faze-o amplo e genérico, eliminando os pormenores, não porque tenha que representar um homem que gesticule assim, mas porque seu gesto deve ser visível mesmo pelo espectador mais distante.

O ator teatral, além disso, exagera a maquilagem e acentua os traços, sempre de modo que a forma e o movimento de seu rosto sejam visíveis de longe, o que é a condição material do teatro.

Todo esse trabalho sobre a voz, a caracterização e o gesto representam a técnica teatral que será, finalmente, compreendida quando o ator, impostando a voz, se esforce para não levá-la ao nível de uma falsa declamação: ampliando a extensão de seu gesto, se esforce em conservar-lhe a forma real; maquilando-se, não se afaste dos dados reais de seu rosto vivo e humano.

A soma total do trabalho do ator sobre a voz, o gesto e a maquilagem constitui o que se chama de teatralização da forma exterior do personagem interpretado, que de certo não pode ser entendido como técnica nua, mas revela, em troca, um caráter especial da arte teatral.

Porque, geralmente, em toda arte, o processo de exteriorização na forma não pode ser considerado como algo isolado e envolto no processo criador.

A teatralização da interpretação do ator não pode ser considerada uma arte em si. Está condicionada pelo esforço do ator de tornar sua interpretação o mais possível viva e eficaz e, se se trata de realismo, está conectada com o esforço do ator em manter o máximo de complexidade e de vitalidade nos acontecimentos da vida real que o autor quis reproduzir na peça.

Se a teatralização implica em reforço de clareza e eficácia da voz, do gesto e da mímica, obrigando o ator a transformar deliberadamente a própria voz, o gesto e a mímica normais e não teatrais, no cinema o mesmo efeito de clareza e de expressividade pode ser feito pelo deslocamento da câmara, mediante o primeiro plano, a angulação, a maior ou menor distância do microfone, numa palavra, pela cinematografização que se consegue através da montagem e da capacidade de exploração dos métodos.

Cada movimento expressivo do homem está sempre condicionado pelo antagonismo de dois momentos: a força exterior que procura fazer mecanicamente o movimento e a constrição da vontade, que retém esse movimento; de modo que dessas ações nasce uma forma particular. Existem normas que determinam a forma dos movimentos humanos nas condições de vida ordinária. Na cena, a realização dessas formas de movimentos está obstruída por vários constrangimentos da vontade. De modo que, rompendo as constrições da vontade e conservando o impulso interior do gesto, o ator, no teatro, dá-lhe maior amplitude e maior evidência ao público.

O cinema não exige isto do ator. O movimento interno, mesmo contido ao máximo pelas constrições da vontade, pode ser visto e ouvido pelo espectador por meio da câmara e do microfone colocados muito perto.

Os esforços para aproximar-se do realismo da interpretação feitos em teatro são conhecidos por todos e se devem principalmente a Stanislavski e sua escola.

Como disse, o primeiro plano, no filme, elimina a contradição entre o desejo de realismo na arte do ator e a exigência do máximo de público.

Quais são os objetivos que, conseqüentemente, deve procurar o ator de cinema? Antes de tudo, com a possibilidade de aproximação da câmara desaparece a necessidade de reforçar a voz e multiplica-se a escala de movimentos expressivos do corpo e do rosto. Praticamente falando, a necessidade de educar a voz desaparece no cinema porque aqui tem que superar somente a distância que separa um interlocutor do outro: exatamente na realidade.

Também, no cinema, torna-se absurda a maquiagem teatral com sua tosca esquematização. A qualidade da maquiagem, no cinema, quando necessária, depende de sua capacidade de manter os sutis matizes expressivos do rosto humano. Uma expressão artificial, uma linha representando uma ruga inexistente estão deslocadas porque não existe necessidade teatral de fixar uma expressão visível de longe e pode até ter efeitos prejudiciais anulando a sutil expressividade do primeiro plano.

O ator de cinema que tenha mímica teatral obriga, durante a filmagem, a colocar longe a câmara para que os detalhes do movimento de seu rosto não cheguem ao espectador.

Uma maquiagem estilizada obriga, automaticamente, o cinema a renunciar aos seus recursos de trabalho e o transforma em simples instrumento de fixação do espetáculo teatral da distância e do ângulo de audição do teatro. No cinema, deve desaparecer toda a teatralização do ator.

V. I. PUDOVKIN

(Do livro *El Actor en el Film* — Vsevolod I. Pudovkin
Editiones Losange — Buenos Aires)

Folheando o livro de Luis Calvert — *Problems of Actor* (1919), numa passagem em que ele fala sobre *make-up* na construção do personagem, desejo transcrever aqui o que diz a respeito.

“A qualidade da interpretação depende amplamente da habilidade de compreender a necessidade de entrar no personagem desde o início. Sabemos que o ator deve analisar o tipo do personagem que interpreta até que ele se delineie nitidamente em seu espírito. É um erro aprender as palavras do personagem antes de saber porque ele as diz e porque não diz outras palavras e sim aquelas. Além disso, caímos no engano de julgar as palavras pelo seu próprio valor e decorá-las antes de termos a mais remota idéia do homem que as pronuncia. Devemos, certamente, ter alguma noção de toda a peça antes de começar a estudar o papel e devemos estudá-lo de modo a incutir em nosso espírito o tipo de personagem que temos de interpretar. A pessoa, o personagem vem primeiro e, em seguida, seus pensamentos, suas palavras. As palavras são o teto da estrutura que se constroi, e o caráter as fundações.

Estas palavras sábias são, para mim, a base do conhecimento da caracterização durante estes anos.

É verdade que, passados alguns anos, muitos ainda pensam assim, mas ainda há um grande número que começa do ponto errado, que decoram seus papéis mas nunca se preocupam com a estrutura do personagem e, no dia do ensaio geral, têm que pensar na maquiagem, apelam para qualquer tipo. Em outras palavras, em vez de construir o personagem em sua mente usando sua própria estrutura facial, *ajudados* por traços de *make-up* e também, pela expressão, voz e gestos

para dar a ilusão do personagem ao público, eles querem de fato uma máscara para ocultar suas características próprias e presumem que, encobrendo aquilo que já possuem, conseguirão parecer ou ser o personagem. De qualquer modo isso parecerá esquisito porque mesmo aqueles que se concentram nas palavras devem convir que as palavras ditas no palco tiram muito de sua força da ênfase que recebem da expressão facial, e, uma vez que essa expressão está ausente atrás da máscara, as próprias palavras decoradas têm pouco sentido e a interpretação será apenas um papagaio.

As máscaras estiveram em uso há séculos e serviam para indicar um personagem ou estilo. Raramente são usadas nas produções modernas, exceto quando o simbolismo é a chave, em oposição ao realismo, como, por exemplo, no coro de peças gregas, para evocar o simbolismo de *Johnson over Jordan*, de Priestley ou para acentuar um tipo particular como em certas obras de Brecht. Mas se tem que haver uma escolha entre máscara e rosto, no teatro realista de hoje, a balança penderá, inteiramente, para o lado do rosto.

Se aceitamos isto, como fazemos, e o ator se aproxima do personagem construindo seu caráter e, então, usando a voz, sua expressão, gestos, corpo e expressão facial valorizada pelo *make-up*, então, a caracterização falsamente considerada difícil e complicada, se torna simples. A aproximação lógica se torna fácil de compreender e outro mito será destruído — a idéia de que onde quer se represente, de qualquer dimensão que for o teatro, qualquer que seja a luz a maquiagem deve ser lambusada.

Minha sugestão para uma aplicação rotineira da maquiagem tem sido simplesmente recomendar ao ator para estudar o personagem a ponto de chegar a ver o seu retrato mentalmente. Então, sentar-se diante de um espelho e olhar seu próprio rosto, pegar o que tem à mão e o que é necessário ao personagem. O que tem ele próprio quanto a cor e estrutura facial que poderá ser usado para a personagem e não requer modificação pela maquiagem. O que ele não possui tem que ser acrescentado. Assim, pode-se ver que muitos personagens que o ator interpreta exigem muito pouco de maquiagem. Para outros, ele não necessitará de carregar no *make-up*, porque toda maquiagem, principal-

mente a base deve ser aplicada tão levemente quanto possível para que a textura da pele apareça, deve usar uma seleção de colorido e material quando sua estrutura facial é muito diferente da imagem do personagem que ele tem em mente.

Como rotina, sugiro que se trabalhe da base. Se a cor e o estilo de cabelo são corretos para o personagem, deixa-se. Se a cor não combina, ela pode ser modificada com pó para o cabelo ou rinçagem. Se o corte de cabelo não serve ao personagem deve-se consultar um cabeleleiro ou um peruqueiro. Se a cor da pele do ator está correta para o personagem, então, sob luz moderada, sem muito contraste de filtros coloridos, não há necessidade de usar nenhuma base. Mas se o ator tem a pele avermelhada ou está queimado de sol, e o personagem que ele visualiza é uma pessoa fraca, de aparência doentia de pessoa idosa, então, ele deve usar uma base clara para remover seu próprio colorido ou bronzeado, para que a pele tenha o aspecto da de um velho.

Se as sobrancelhas combinam com o personagem, não devem ser modificadas, se não, elas devem ser adaptadas através da maquiagem conforme o tipo de personagem. Os olhos, geralmente, devem ser maquiados para ficarem maiores, de modo que possam ser vistos, do mesmo modo que a expressão do ator, à distância. O nariz, também, deve ser maquiado se sua forma não combina com o personagem, ele pode ser acentuado ou sombreado, conforme o caso, e até aumentado com massa.

Se o ator tem um rosto cheio e o personagem é esguio, o sombreado deve ser usado junto às bochechas e dos lados do rosto para dar a idéia de magreza. Estes recursos de *make-up* devem ser usados de modo que o espectador veja e acredite no personagem sem estar realmente cômico de que a maquiagem foi usada com arte em vez de artifício, e ele percebe um rosto e não uma máscara.

A eficiência da maquiagem requer uma prática contínua e recomenda-se ao ator que pratique em casa assim que o personagem se torne claro em sua mente. Deve-se começar por um *make-up* simples, usando uma base, cor para lábios e bochecha, sombra para os olhos, um lápis para delinear as pestanas e para os cílios e

um pouco de pó rosado com que se empoa toda a base do *make-up*. Mais tarde, adquire-se os outros tons de base ou bastões de diversas cores.

RICHARD BLORE



MÁSCARA OU ROSTO

Estes exercícios se baseiam em sugestões diversas feitas por Delsarte, principalmente sua divisão de cada reação facial em impulsos introversivos e extroversivos. Cada reação pode, de fato ser incluída numa das seguintes categorias:

- movimento criando contato com o mundo externo (extroversivo)
- movimento tendendo a tirar a atenção do mundo exterior de modo a concentrá-la num tema (introversivo)
- intermédio ou estágios neutros.

Um aprofundado exame do mecanismo desses três tipos de reação é muito útil para a composição de um papel. Na base desses três tipos de reação, Delsarte fornece uma análise pormenorizada e exata das reações do corpo humano e mesmo a de certas partes do corpo, como as sobrancelhas, os cílios, os lábios, etc. A interpretação de Delsarte desses três tipos de reações não é aceitável, todavia, pois está ligada às convenções teatrais do século XIX. Uma interpretação puramente pessoal tem que ser feita.

As reações do rosto correspondem intimamente às reações de todo o corpo. Isto, contudo, não deve eximir o ator de fazer exercícios faciais. A esse respeito, em adição às prescrições de Delsarte, o tipo de treino para a musculatura facial usada pelo ator do teatro clássico indu, Kathakali, é apropriado e de utilidade.

Esse treino visa ao controle de cada músculo da face, transcendendo a mímica estereotipada. E envolve muita concentração e o uso de cada um dos músculos

faciais do ator. É importante poder mobilizar simultaneamente, mas em ritmos diferentes, os diversos músculos do rosto. Por exemplo, fazer as sobrancelhas tremerem rapidamente, enquanto os músculos das bochechas tremem lentamente, ou o lado esquerdo do rosto reagir rapidamente enquanto o lado direito reage lentamente.

GROTOWSKI



MÁSCARA OU ROSTO

Segundo antigo ator português (Antônio Pinheiro), na Europa, os atores portugueses eram os que se caracterizavam com mais perfeição pois tinham a preocupação com a *“afinação da cabeleira — o tom unido entre a testa da cabeleira e a fronte: o cuidado no modo de fazer e colocar bigodes e queixos, no acabado da barba postiça, na imitação natural da tez do rosto, segundo a raça, o temperamento, a idade ou caso patológico da personagem a realizar.”*

Até mesmo os atores do gênero burlesco procuravam fazer caracterizações com certa *“verossimilhança caricatural*, e quanto a figuras conhecidas, eram *perfeitíssimos.*”

No teatro português não existia a *“entidade caracterizador — como acontece em récitas de amadores*”, pois todos os atores portugueses, *“melhor ou pior, sabiam caracterizar-se observando, no começo de sua carreira, a forma dos artistas mais antigos se caracterizarem, pedindo-lhes conselhos e se preparando nos ensaios gerais e nas primeiras representações sob a orientação daqueles, com a aprovação do ensaiador.”* Esse uso consagrado pela praxe se transformou, mais tarde, até em regulamentos internos dos teatros de Portugal.

Já outro tanto não se podia dizer — segundo Antônio Pinheiro — das mulheres do palco português, pois esse ator-escritor lamenta dizer que a atriz portuguesa *“nem pensa sequer o que é caracterizar a personagem”*, pois *só sabe pintar as faces*. Sabia apenas *“afivelar máscaras no rosto, caracterizando-se apenas de forma”*.

“Qual das atrizes — indaga ele — exceção feita das características (as que trabalham nesse antigo gênero ou caricatas), pensa em apresentar um tipo humano?”

Mesmo as caricatas, para o gosto de AP, carregavam na mão, *pintavam-se de feias*, exagerando a caracterização para que o público não as descobrisse atrás da máscara.

As personagens interpretadas pelas portuguesas apresentavam sempre “a *tez de um branco jaspe, as faces carminadas, os olhos rasgados, a boca pequena — em botão de rosa, braços e colos marmóreos, caiados de branco!*” E não foi sempre assim? “O teatro grego convencionou que a máscara da mulher devia ser branca e contra este abuso *demarcado* se insurgiu, em 1825, Aristippe” (um nome que não consta dos dicionários).

“A força de *branco imperatriz* (ingrediente de uma brancura de neve) por elas muito estimado e de *rouge*” pensavam as atrizes de antanho que podiam enganar o público. Pura ilusão! segundo AP. Em vez de cuidar do temperamento, da idade, da *nacionalidade*, etc. da personagem que interpretava, a atriz portuguesa “chega ao camarim, estende uma camada de branco no rosto, dez de carmin nas faces, tinge os lábios e os lóbulos das orelhas de vermelho, aplica *seis ou sete escovadelas de uma massa negra nas pestanas e sobranceiras* e ei-la pronta! Em todos os papéis é sempre a mesma formosura!”

“Será que o desespero de Antônio Pinheiro não se prolongaria até hoje se ele ainda for vivo?”

É interessante recordar a maneira como antigamente se fazia um bigode.

Receita: toma-se “um bocado de crepe solto, do tamanho desejado, com o fio do próprio crepe enrolase o centro, afinando-se as pontas com os dedos à *maneira de guias* (não tem no dicionário). Por meio do verniz, esse bigode aderiria ao lábio superior, dando a *nítida impressão de um rato.*” Foi daí que se passou a dizer — quando o bigode era feito por amador — que o ator *fez um rato na boca.*

Depois do bigode-de-rato, os bigodes, queixos e barbas passaram a ser feitos de crepe solto, pelos próprios artistas e colados com *verniz de espírito*, apertando-se com um *pano de caracterização* (toalha de rosto) até o verniz *ficar sezão* (ficar colado).

Continuemos: Para completar as laterais da *barba em bico* (à Andô ou à Guise), empregava-se um pincel duro molhado numa solução de água e nanquim ou nanquim e terra-de-siena queimada, a *afinar* com o tom

do crepe. É mais uma novidade: os atores portugueses guardavam os bigodes e queixos, etc. *de umas noites para outras*, porque depois das primeiras representações eles se tornavam mais perfeitos e adaptáveis. Eram tirados cuidadosamente do rosto para não desmancharem e espetados, com alfinetes, no papel da parede do camarim!

E os chamados *postijos*? Isto é, narizes, bochechas, queixos, orelhas e até olhos! empregados na caracterização?

Os *postijos* antigamente, eram feitos de cartão ou pasta, depois é que passaram a ser feitos em tela e até em cera. Os atores portugueses que trabalhavam no *gênero* dito *burlesco* abusavam desses truques *postijos*, principalmente nas personagens das mágicas e das revistas, conseguindo dar ao rosto uma *imobilidade pasmosa!* Seria quase o regresso à máscara grega, feita e colada aos pedaços.

Mais tarde, os *postijos* começaram a ser feitos de pano, com molde de gesso.

Também se usou muito um ingrediente que servia para fazer o *postijo* na hora, principalmente narizes. Era o chamado *diaquilão* ou *quilão*, *massa rija, cáustica, que puxa* e da qual não se podia abusar pois até fazia feridas na pele. Mais tarde veio uma novidade parisiense, da firma Dorin, que lançou no mercado a famosa *pâte à nez* ou massa para nariz, que substituiu o *diaquilão* e parece que se usa até hoje.

E o *falco vermelho*? Diabos o digam: os atores aplicavam o falco vermelho, com verniz, por baixo das pálpebras inferiores e também por cima das sobranceiras, em tiras finas, quando faziam *diabos* ou personagens mefistofélicas para *imitar o lume do olho*. Todos os diabos de *Gabriel e Lusbel* e dos *Milagres de Santo Antônio* usaram o falco nos olhos para apavorar a platéia.

Mas, afinal, veio a luz elétrica para acabar com tais truques. Com a iluminação dos teatros, os antigos processos de maquilagem e caracterização foram abandonados, os truques foram substituídos por sombras ou traços esbatidos, a *massa de afinar a cabeleira* desapareceu com o aparecimento das *testas* aperfeiçoadas. E os *batons* da marca Dorin de Paris fizeram o resto.

Esquecemos, entretanto, da receita de *tapar bigode* — que hoje seria um recurso para o modismo capilar.

Esta receita vale para quem, estando barbado, quer aparecer de *cara raspada*:

Receita: empasta-se o bigode com verniz, deixa-se este *fazer sezão*, *aconchega-se* com o *pano de caracterização*, apertando-se bem para diminuir a altura, cobre-se com *sabão bordo* (sabão amarelo ordinário) depois passa-se a tinta do tom geral. Pode-se também tapar o bigode com uma *tira de bexiga de porco* colada com verniz sobre ele, ou também com *mortalhas de cigarros* (papel de enrolar cigarros). Se isso for difícil de conseguir, vindo de Paris existe a (ou o) *baudruche* que é uma película delgada que também serve para cobrir pelos. Mas muito cuidado, que o público costuma não se deixar enganar, pois o beijo superior costuma ficar tão inchado e deformado... prejudicando até a dicção, sem falar na expressão facial, que poderá dar ao ator o aspecto de um botocudo!

Também as falhas de dentes eram muito usadas: cobriam-se os dentes com tiras de cerol (mistura de cera e sebo com que os sapateiros enceram as linhas de costurar sapatos).

Uma *bancada* de camarim de qualquer astro ou estrela não podia deixar de ter uma caixinha de *moscas* (sinais) de tafetá, um *limpa-unhas*, *panos de caracterização*, um *chambre* (roupão), *escovas de fato* (de roupa), de chapéu, de calçado. As atrizes não esqueciam: produtos de perfumaria e *fioritures* de caracterização que o autor não quis descer a enumerar, porque "*variava em razão direta da vaidade, da teimosia e do presumido de cada uma delas*".

Não falamos das perucas mas a *Arte do Cabeleireiro Teatral* enumera as fases de preparação do cabelo, desde a coleta feita pelas mulheres que andam pela rua comprando o *cabelo maranho* ou de pente (cabelo que ficava no pente depois que as damas se penteavam), que era depois lavado com água quente e soda, cortado e depois vendido aos cabeleireiros, além das tranças e cabelos completos cortados à tesoura, que eram *vendidos*, às vezes, *por miséria* ou porque a moda mandava cortar.



VIRGINIA VALLI

O QUE VAMOS REPRESENTAR

AS INTERFERÊNCIAS

CENÁRIO (*)

A ação se passa no terraço de um hotel de uma estação de veraneio nas montanhas. O terraço é o prolongamento de um bar. Na cena, mesinhas e cadeiras brancas e limpas. Ao fundo à esquerda, um pequeno praticável com uma mesa alta e uma caixa registradora. Uma senhora, a mulher do dono do hotel e também garçom, está em frente da caixa. Todos estão vestidos especialmente para as férias. Roupas claras, *shorts*, bermudas, chapéus, sapatos de tênis, etc. Tudo muito colorido, em contraste com a branquidão do cenário. Sente-se que todos se vestiram para as férias. Todos usam óculos escuros.

PERSONAGENS:

O DONO DO HOTEL — Garçom
A MULHER DO DONO
O PAI
A MÃE
A FILHA (sentados)
A GORDA
O MARIDO
A MENINA (noutra mesa)
A SENHORA
O ESPOSO
O AMIGO (sentados)
A MOCINHA
O RAPAZINHO (sentados)
O HOMEM (sentado)

Música eletrônica, sublinhando os momentos de interferências do rádio.

Ao abrir o pano há um silêncio completo. Todos os personagens estão atentos aos seus programas, com seus transistores ao ouvido. Como devem estar ouvindo programas diferentes, cada qual tem uma expressão segundo a emoção produzida pela emissão. Os donos do hotel também ouvem seus programas. O dono entra e coloca um chope em frente ao PAI. O rapazinho acompanha, desde a abertura do pano, o seu programa, estalando os dedos. A MOCINHA se levanta e dança languidamente a música que está ouvindo. A GORDA de vez em quando chora ruidosamente atenta à sua novela. O AMIGO se levanta e tira a SENHORA para dançar, cada um sempre com seu rádio ao ouvido. MÃE repentinamente sai dançando num ritmo agitado, como se estivesse acompanhando um par imaginário. O AMIGO e a SENHORA param de dançar, depois a MÃE. Só a MOCINHA continua seus movimentos lânguidos, o RAPAZINHO, seus estalidos de dedos acompanhando o jazz que ouve. Todos os outros personagens escutam atentamente seus programas.

De repente, todos ficam inquietos e fitam seus aparelhos. Há uma espécie de pânico. Todos puxam as antenas de seus transistores, que devem ser bem grandes, e se levantam procurando no ar a estação perdida. Todos se cruzam na cena, sempre em silêncio, as antenas esticadas.

RAPAZ (*Sacudindo o rádio*) — Merda! Merda!

GORDA — (*Correndo para sua bolsa, de onde tira um saco de bombons que abre com estardalhaço, metendo um bombom na boca*).

MARIDO — Pare com isso, já disse!

GORDA — Quer um? (*Gargalhada obscena*).

Todos voltam a seus lugares sempre procurando consertar seus rádios

ESPOSO — (*Levantando-se*) Tem guerra!

MARIDO — Onde?

ESPOSO — Parou e não disse onde.

SENHORA — Deve ser longe.

ESPOSO — Aqui não é.

SENHORA — Deus é brasileiro.

AMIGO — Quem?

SENHORA — Deus.

AMIGO — Ahn!...

RAPAZ — (*Levantando-se, sacode o rádio com raiva*).

MOCINHA (*Querendo abraçá-lo*) — Eu queria tanto... eu queria tanto...

RAPAZ — (*Desvencilhando-se*) Não posso... não posso... e não chateia mais... está ouvindo?

MOCINHA — Você pode... você pode...

RAPAZ — Esta porcaria não funciona mais... (*todos olham o rapaz*).

Ouve-se a primeira interferência. todos ficam estáticos e desconfortáveis. A senhora começa a falar com violência para o marido.

SENHORA — Que vergonha, que vexame! Você me obriga a passar por

essas vergonhas. A hipoteca vai vencer, já disse.

ESPOSO — E daí?

SENHORA — Você terá que me pagar.

ESPOSO — Por quê?

SENHORA — Porque tem. É uma questão de decência.

ESPOSO — Decência por quê? Por que você não pede a seu irmão para pagar?

SENHORA — Porque não tenho irmão, quantas vezes já disse.

A mocinha e o rapaz, durante este diálogo, continuaram a discutir baixinho.

MOCINHA — Ingrato... ingrato... ingrato! Você é ingrato, já disse.

RAPAZ — Eu sei... eu sei... eu sei... Estou cansado...

MOCINHA — (*Apontando o homem*) Aquele ali está olhando para mim, você viu?

RAPAZ — Ninguém está olhando para ninguém... (*Aumentando a voz*) Ninguém está olhando para ninguém, sua besta! (*Todos olham o rapaz*).

MÃE — (*Lamentando-se*) Foi por isso que eu te disse para comprar a prestação... você vê, a geladeira comprada no ano passado, hoje pagariamos o dobro... é preciso saber prever tudo... Se você tivesse feito como eu disse... Mas você é cabeça dura, e agora quem vai sofrer é nossa filha... Um enxoval, hoje em dia... (*A mãe fala tão alto que o pai segura-a pelo braço. Ela percebe e para de falar de repente*)

A gorda tira um bombom e come com ruído.

MARIDO — Pare com isso!

GORDA (*Gargalhada*) — Quer um?

RAPAZ (*Levantando-se e dirigindo-se a todos*) — Não tem ninguém aqui que saiba consertar esta droga?

2.^a Interferência

AMIGO — Interferências. Isto passa.

(*Neste momento todos já devem ter tirado os óculos*).

GORDA — Aliás, acabo de receber uma carta da Alemanha. Descobriam um remédio para acabar com a celulite.

AMIGO — E daí?

GORDA — Acabam com a celulite, ora, acabam, acabam completamente.

MARIDO — E porque você vai espalhando isto por aí desta maneira? Não se dá ao respeito?

MOCINHA — Me dá... me dá...

RAPAZ (*Libertando-se da mocinha, andando para a frente da cena*) — Sou um bocado macho... sou um bocado macho...

MOCINHA (*Gritando*) — Já sei... já sei... já sei...

AMIGO (*Segurando o rapaz*) — Então porque você não entra para o partido?

RAPAZ — Não tenho jeito... Nem revólver...

GORDA — Será que ninguém aqui sabe consertar isto? Que inferno!

ESPOSO (*Levantando a antena do rádio*) — Onde terá sido esta guerra?

SENHORA — Longe... longe... longe... não fale nisso, estamos em férias... (*começa a limpar as unhas nervosamente*) Se fosse só a questão da hipoteca... mas você não liga, não liga... já disse... não liga nunca... assim não é possível. Enlouqueço, te digo...

ESPOSO — Eu pago, mas pare de resmungar. Estamos em férias.

SENHORA (*Gritando*) — Mas se você não tem mais dinheiro! (*Todos olham para a senhora. O esposo fica encabulado*)

ESPOSO (*Dirigindo-se a todos*) — Eu arranjo. (*Pausa*)

SENHORA — Não... não... não. Já sei que você não vai pagar a hipoteca. E a hipoteca vai vencer.

ESPOSO — E teu irmão? (*Entreolham-se, furiosos*).

MÃE — Ah, meu Deus do céu, é preciso ter muita coragem para viver. Se não fosse eu ter tido aquela idéia de comprar a geladeira e a enceradeira, fora aquelas outras coisas, você bem sabe... a pobrezinha não teria esta garantia, e se ela arranja um casamento de repente, já temos a geladeira garantida.

SENHORA — E nosso filho, que será dele depois? Quero garantias, garantias, garantias, já disse!

ESPOSO (*Levantando numa explosão*) Guerra! Bem longe, para os outros. Se eu pudesse saber onde!

SENHORA — Para quê? Sossega, homem. Deus é brasileiro.

MENINA — Estou com fome, mãe.

MARIDO — Garçom!

RAPAZ (*Dançando*) — Uma guerra bacana lá na Martinica...

Interferências. O rapaz continua freneticamente.

AMIGO (*Segurando o rapaz pelo braço*) — Pode entrar para um ou para o outro.

RAPAZ (*Parando de dançar*) — Qual o mais perto?

AMIGO — O primeiro. É logo ali na esquina. E dão café da manhã.

RAPAZ — Muito trabalho?

AMIGO — Depende. Mas neste caso dão almoço.

RAPAZ — Eu topo.

MOCINHA — E eu? E eu?

RAPAZ — Vá para o inferno. Vou entrar para o partido. Sou um bocado...

MOCINHA (*Cortando*) — Já sei... já sei que você é um bocado macho... já sei... já sei... já sei...

GORDA — Aliás, minha irmã escreveu também sobre as varizes na Alemanha...

PAI (*Irritado*) — Como vão elas?

GORDA — É uma invenção maravilhosa! (*Para o marido*) Vamos para lá, vamos?!

MARIDO — Já estamos passando as férias aqui. Paguei. Eu paguei, está ouvindo? Trate de aproveitar. Deixe as varizes na Alemanha. Olha a vista. Beba!

GORDA (*Desanimada, olha para o rádio e para o relógio*) — Iih, que horror, logo agora! Meu Deus do céu, que terá acontecido? Aliás, o

mais interessante sobre as varizes e sobre a celulite na Alemanha é que...

MÃE (*Agredindo*) — A senhora tem?

GORDA — Ainda não. (*Rindo*) Mas que conforto saber que na Alemanha já descobriram um remédio. Posso agora ter em paz...

MARIDO — Pare de gritar. Fale mais baixo.

O garçom passa com um chope, hesita, dirige-se para o esposo.

PAI — Tenho a impressão que este chope é para mim.

ESPOSO — Eu já havia pedido antes, cavalheiro. (*Levanta-se*).

GARÇOM — Não é preciso discutir. Trago outro.

PAI (*Levantando-se também*) — Um momento. Favor deixar este aqui.

ESPOSO — Isto não está direito.

PAI — Não é que eu dê importância a isto, mas é uma questão de princípios.

AMIGO — Entra para o partido, cavalheiro.

PAI — Sou amigo da ordem. Fui da FEB mas não suporto injustiças.

(Esposo e pai pegam no copo ao mesmo tempo)

ESPOSO — É meu.

PAI — É meu.

RAPAZ — Sou um bocado macho! (*Agride o pai com um soco e começa uma grande confusão. As mulhe-*

res gritando; cadeiras viradas; copos caídos; forte interferência sublinhando toda a briga)

GARÇOM (*Aos berros*) — Vou fechar o bar! (*A briga cessa, e também a interferência*) Vou fechar o bar. Na última discussão me quebraram 27 copos.

DONA (*Apanhando os copos e virando as cadeiras*) — 29, fora as garrafas. Não quero mais saber disto!

GARÇOM — E o que adiantou? Ficaram sem chope, todos. É isso que vocês querem? Ficar sem chopes, heim? (*Humildemente, todos voltam aos seus lugares*) Ouçam os seus rádios!

MOCINHA — Será que o senhor pode consertar o meu transistor?

GARÇOM — O meu também está que... isto é... parou.

GORDA — Mas isto é insuportável!

ESPOSO — É um desaforo!

MÃE — Farei uma reclamação!

FILHA — A quem, mamãe?

MÃE — Seu pai foi da FEB. Pode reclamar.

FILHA — A quem, mamãe?

Interferências.

GARÇOM — Fiquem calmos que isto deve ser coisa passageira (*para si mesmo*): Não posso atinar... isto nunca aconteceu... (*Para a dona*): Vai desmoralizar o hotel...

DONA (*Nervosa, batendo a campainha da caixa registradora*) — Pare com isso!

GARÇOM — Sejam felizes e tomem a sua cervejinha em paz. A vida é bela, as férias vão passando, calmas,

tudo muito em conta, o tempo está firme (*fitando o rádio*). Assim dizia ainda há pouco o departamento de meteorologia. E agora, muita ordem e paz (*pausa*). Aquele ali é o pico mais alto do Brasil.

GORDA — O mais alto?

MARIDO — E o que tem isto? Pra que tanto exagero?

GORDA — Tem postal do pico?

GARÇOM — Na portaria do hotel. (*A dona sai e vai buscar os postais*). Cem cruzeiros cada um. A cores, 150. Os senhores terão bem em conta a fotografia do pico mais alto do Brasil!

(A dona volta e distribui os postais)

MOCINHA — Me dá aí quatro.

SENHORA — Quero só um para a minha prima que está no Ceará. Ela faz coleção de cartões postais.

GORDA — Oh! O pico mais alto do Brasil! O mais alto! Quem diria! Que emoção vai ter minha prima quando souber... (*Come bombom e admira o cartão*)

MARIDO — Pare de comer.

GORDA — Estou de férias. Que beleza de pico!

MENINA (*Dirigindo-se a todos*): — Eu também faço coleção de cartões postais, mas só tenho 26 por enquanto, não é mamãe?

DONA — Vá juntando queridinha. É assim que a gente começa. Vê, este é aquele ali. Imagine, mesmo em frente do nosso hotel. Como valoriza o hotel!

GORDA — Isso mesmo, como valoriza!

MENINA — Como valoriza!

GORDA (*Sentindo uma diminuição de tensão*) — Quem quer comprar uma rifa? (*Passeia entre os hóspedes*).

MÃE — Para quê?

GORDA — Uma rifa, ora! A senhora vai perder uma chance dessas?

MÃE (*Precipitando-se*) — Me dá duas.

AMIGO — De que é a rifa?

GORDA — Ah, isto eu não sei.

ESPOSO — Quanto custa?

GORDA — Mil cruzeiros. (*Todos pagam*)

MÃE — Quando é que sai?

GORDA — Ah!, isto também eu não sei.

Interferência — apelo da montanha — só é ouvido pelo homem e pela filha.

HOMEM (*Levanta, deixa o rádio, olha em frente como se fitasse a montanha*) — Vou escalar aquela montanha!

(*Pausa, todos fitam o homem*)

GARÇOM — E seu aparelho?

HOMEM — Pode ficar com ele.

GARÇOM — E as despesas, não vai pagar? Se quer fazer uma loucura, faz, mas paga a conta primeiro.

HOMEM O rádio fica por conta.

DONA — Ficamos então com o rádio. (*Receosa*) Vai escalar aquele pico, vai?

HOMEM — É difícil?

GARÇOM — Se é difícil?! É impossível. É só para olhar. São 1.200 metros na subida, com escarpas perigosíssimas, abismos cheios de feras! Não vá, homem.

HOMEM — Alguém já tentou?

GARÇOM — Muitos já tentaram. No ano passado um louco quis escalar esta montanha. Todos disseram a ele para não ir.

DONA — Mas ele teimou e foi.

GARÇOM — Teimou e foi. Uma te-lha de menos. Foi horrível. Incomodou a todos. Tivemos que interromper um almoço em homenagem ao clube excursionista só para socorrer o homem. Mas ninguém achou mais o corpo, graças a Deus! O que o senhor acharia de um defunto aqui dentro?

(*Todos se escandalizam, a mãe faz o sinal da cruz*)

DONA — Assustar freguês é coisa que não gostamos de fazer.

GORDA — Que horror, eu nunca mais viria passar as férias aqui! Nunca!

GARÇOM — Está vendo? Perderíamos os fregueses. Quem gosta de ver um morto? E morto imprudente, bem avisado por todos. Por que tirar a paz dos que vieram aqui buscá-la? Por que o senhor insiste? Aqui é só viver feliz. Não é isto que todos buscam nas férias? Não se tem este direito?

Interferências.

GARÇOM — Pois ele não tinha andado dois dias e se despencou numa ribanceira desconhecida daquelas.

(*Pausa*) Goze mais suas férias aqui, seu quarto é agradável, o sr. tem alguma reclamação a fazer?

HOMEM — Não.

DONA — Afinal são só trinta cruzeiros por dia. Nenhuma pensão da montanha cobra tão pouco, e banho quente, sabonete fino. Ninguém incomoda ninguém. Onde o sr. vai encontrar mais conforto?

MARIDO — Porque o sr. há de querer ser diferente de todos? Não está satisfeito? (*Para todos*) Ou quer se mostrar, fazendo coisas que ninguém faz?

GORDA — Com certeza quer se suicidar. Ouvi dizer...

AMIGO — Entra para o partido, homem. Se quer perigo... não é o perigo que o sr. procura? Pois eu lhe arranjo.

GORDA — Aliás, minha irmã, que está na Alemanha, me disse que conheceu um homem que um dia quis escalar um morro destes. Um homem interessantíssimo. Moreno, forte, com bigodes e músculos assim... e sempre calado. Assim como este.

MOCINHA — Não vá, homem. As interferências vão cessar. Veja. (*Puxa a antena do rádio e procura uma onda, seguida por todos*) Tudo vai voltar de novo ao normal. (*Para si mesma, desesperada*). Tudo tem que voltar ao normal.

RAPAZ (*Correndo para o homem*) — Se não consertarem esta droga, também vou escalar o raio desse morro.

MOCINHA (*Interceptando-o*) — Você não vai! Não vai, já disse.

AMIGO — Mas o que é isto? Estão todos loucos? Que história é esta de escalar montanhas? Sossega, rapaz,

you já entrou para o partido. Tá, tá, tá... Vamos... recomençar... anda... se distraia um pouco enquan... (*Tirando o rádio do rapaz*) Será que estas interferências não acabam? Há qualquer coisa que não entendo...

Interferências

RAPAZ — Se não consertarem esta droga, vou morrer de tédio!

AMIGO (*Sacudindo o rapaz*) Morrer de tédio? Que negócio é este? Pode morrer se quiser, como herói, mas não de tédio... Não vê que tudo vai voltar ao normal? Tem que voltar ao normal!

MENINA — Mamãe, me dá outro chicletes!

FILHA — Lá em cima... o sol, amarelo, queimando...

GORDA — Toma filha, toma...

MÃE — Filhinha, o que é isto?

FILHA — Eu queria também.

MÃE — Você está doida?! Não vê que isto é uma aventura horrorosa?

FILHA — Eu preciso, antes que seja tarde.

MÃE — Fica quietinha, goze as tuas férias. Lembra-te de teu pai que trabalhou tanto para dar-te estas férias.

(*Apelo da montanha*)

FILHA — A montanha, mamãe!

MÃE (*Bastante perturbada*) — Oh, diabo! Este aparelho quebrou! Desmancha-prazeres!

GORDA — Deixa isto para amanhã, homem. Deixa sempre para amanhã o que podes fazer hoje. O travessei-

ro é o melhor conselheiro... minha mãe dizia isto, e também: diga-me com quem andas e dir-te-ei quem és... Mais vale um pássaro na mão do que dois voando, ou então...

(*A menina recita sempre a segunda parte dos ditados junto com a mãe*)

MARIDO — Chega!

MÃE — Quando chegarmos em casa, mamãe compra para você aquele secador de cabelos heim, está bem? E nada de montanhas. Você é moça de boa família. Católica praticante. Isto passa. Olha, seu pai já deixou você estudar ballet. Logo que chegarmos das férias, heim? Ah! meu Deus do céu como é bom tirar férias! Descansa-se bem de tudo... de tudo... da casa... das obrigações... Ah, meu Deus do céu, como a gente se cansa em casa. (*Todos sorriem afirmativamente para a mãe*). Olhe, você que é feliz, minha filha. Tem tudo o que a sua mãe não teve. No meu tempo, você pensa? Quem estudava ballet era moça que não prestava. Mas você não, você será uma bailarina, há de ser. Tudo o que eu não pude ser... Não é isto que você quer? que seu pai quer? Que eu quero? E não olhe mais para esta montanha. Isto é uma vertigem passageira. Toda mocinha sabe disto. Não olhe mais para ele (*Referindo-se ao homem*) que isto passa.

FILHA (*Começa a chorar com as mãos na cabeça*).

MÃE — Mas o que é isto, menina? Você quer estragar o penteado? Por-te-se direito. Seja saudável!

FILHA — Seria a única oportunidade.

PAI — Mórvida! Já não comprei uma ação do clube excursionista? Não basta? Escalada, só organizada e em lugares conhecidos, garantidos. Filha minha não entra em aventuras desconhecidas. Quem é este aí? Você conhece? Vamos, diga!

GORDA — Aliás, minha irmã, que mora na Alemanha, soube que um dia o tal moreno, alto, de bigodes, e músculos assim...

MOCINHA — Como é que ele morreu?

GORDA — No caminho... "tragado por uma nuvem enganadora".

(*O pai começa a rir às gargalhadas*)

GORDA (*Sem jeito*) — Foi assim mesmo que minha irmã escreveu da Alemanha. Não sei se ela estava exagerando, mas escreveu assim mesmo: "tragado por uma nuvem enganadora"...

MÃE — Ainda acontece uma desgraça. Sinto, sinto que vai acontecer uma desgraça. Eu queria ir para o outro hotel. Você quis este aqui. Ainda vai acontecer uma desgraça. Eu sinto.

PAI — Fica calma. Então você acha que vou deixar alguma coisa de ruim acontecer com a minha filha? É este homem...

GORDA — Tragado por uma nuvem enganadora... Nuvem enganadora é lindo... lindo e perigoso...

Interferências

GARÇOM — Este pico não existe, homem, não existe...

SENHORA — Não existe...

Interferências

GARÇOM — Não existe. É como um cartão postal, só para ser apreciado. Para o conforto dos olhos e da imaginação. (*Interferências enquanto ele fala através do megafone que foi buscar fora de cena*). Se o sr. gosta mesmo de escaladas e aventuras (*Vai buscar o megafone*) amanhã sai uma excursão às 7 e meia, logo depois do café, com torradas, ovos, etc. tudo por conta da excursão. Nós aqui visamos primeiro o bem-estar dos hóspedes. Pelo ônibus do Expresso Excelsior que vai até o quilômetro 27. Vista maravilhosa, sensação de aventura. Pode levar sua máquina fotográfica. Lá em cima, uma beleza, bons banheiros, tudo rústico, mas confortável, muito confortável mesmo e bem em conta... Vou buscar os prospectos... (*Sai*).

DONA — Hoje à noite vão passar um filme ótimo sobre aventuras na Sibéria. Aventuras arrepiantes. Os hóspedes entram de graça.

TODOS — De graça? (*Todos se precipitam para ganharem os prospectos*).

DONA (*Depois de distribuir prospectos, dirigindo-se ao homem*) — O que é que o sr. quer mais?

GORDA (*Para a senhora*) — Sei que não vou conseguir dormir depois... Adoro filmes assim.

SENHORA — Eu detesto! Prefiro filmes de romances de amor, coisa leve... (*Batendo nas coxas da gorda, brincando*) Celulitezinha, heim...

na Alemanha heim? (*As duas começam a rir freneticamente, seguidas pelo resto das mulheres que se aproveitam da diminuição de tensão*)

Interferências

MENINA (*Cantando, quando se faz silêncio depois da interferência*) — Atirei um pau no gato-to mas o gato-to, não morreu-reu-reu...

MARIDO — Senta, menina! (*A menina senta, dominada*).

GORDA — Olha aqui, homem, minha irmã que mora na Alemanha me escreveu que um homem assim como o senhor... forte, moreno, de bigodes, quis um dia fazer uma escalada, e lá ficou... (*Se aproximando do homem*) Coma um bombonzinho... chega-te aos outros... (*Para si mesma*) Tudo por causa de um rádio quebrado...

AMIGO — Ele foi seduzido pela montanha...

GORDA (*Rindo*) Seduzido? Que idéia!

AMIGO — Olha aqui, homem. Isto é perigoso. Também passei pela tentação da escalada. Mas venci. Fique aqui e viva a vida, homem. Se sente tédio, entre para o partido. Terá todas as emoções que procura. Arrisca a tua vida pelos outros homens. Pela estabilidade dos povos, pela igualdade. Para que todos possam gozar igualmente as delícias de umas férias neste maravilhoso recanto da terra. (*O homem levanta-se e dirige-se ao proscênio, fitando a montanha*). Veja estes poucos felizes que tiveram a chance, que puderam pagar o luxo, sim, porque ainda é um

luxo, de repousarem na montanha. Num futuro próximo, todos terão a mesma chance de se sentirem felizes como nós aqui hoje...

GORDA (*Chegando-se ao homem*) — Vamos! (*Põe as mãos no ombro do homem, que delicadamente se desvencilha*) Oh! (*Tomando como uma ofensa e se dirigindo ao marido*) Oh! (*Todos olham o marido para ver se ele toma uma atitude*)

MARIDO (*Dirigindo-se, contrafeito ao homem*) Acho que isto não são maneiras de se tratar uma senhora que apenas queria demovê-lo de fazer uma loucura. Mas se além de louco o sr. não conhece as regras de boas maneiras, então o caso é realmente para se fazer uma queixa à administração do hotel. Se o sr. é incapaz de manter um ambiente de férias, de amena convivência entre hóspedes, se o sr. deseja perturbar a tranquilidade, a paz de um hotel, ou mesmo a paz tão necessária às férias de um homem ou de uma mulher ou mesmo de crianças... Se o homem não tira férias, se não sai daquele ramerrão de todo o dia, se não deixa o trabalho por uns dias, ele fica louco. É preciso equilíbrio. Equilíbrio. Esta é a única maneira de suportarmos tudo com paciência. Por isso estamos aqui. Por isso, está ouvindo, homem? E não para sermos perturbados por qualquer um que se meta em nossa vida...

Interferências

Vejo que o senhor insiste!

SENHORA — Era só o que faltava! Perturbando a todos!

MOCINHA — Porque isso não funciona mais? (*Sacode o rádio com fúria*)

MARIDO (*Gritando*) — Serei obrigado a fazer uma queixa à administração.

SENHORA — É um louco ou então o que é muito pior, é um sedutor (*O esposo segura-a pelo braço*) Não me segure! Não me segure! Veja o estado dessa mocinha (*Indicando a filha*) Pudera! Quando a gente pensa que tudo vai bem, quando a gente consegue pegar uma boa estação, quando tudo parece estar bem tranquilo (*O esposo torna a segurá-la o braço*) Me larga, já disse... quando tudo parece, (*Para o esposo*) parece, está ouvindo? Quando tudo parece estar bem tranquilo, este homem tinha que...

Interferência

AMIGO — Ele pensa que pode meter medo... Ele pensa que pode nos meter medo (*Fala isso rindo, para reanimar o ambiente*).

PAI (*Enquanto todos riem histéricamente*) — Medo? Ora, homem, lutei na FEB e sei o que é perigo... Conheço escaladas... lutei como soldado, sofri, conheço o mundo... portanto não posso acreditar que... não acredito neste perigo... não tenho medo... minha mulher não tem medo, nem minha filha, ninguém aqui tem medo...

MARIDO — Isto é uma questão de certas interferências enervantes, que nos dão essa insegurança... ou melhor esta sensação... muito explicável aliás... é inadmissível que se permita, numa época dessas... é

uma afronta à nossa segurança pessoal... coletiva... (*A menina começa a cantar baixinho "atirei um pau no gato"*). Pare com isso, menina!

MÃE — Como é que ele pode afirmar que temos medo? Medo de quê? Louco!

GORDA — Não há nada aqui para a gente ter medo. Nem é de noite, ainda... Agora... só se for da montanha...

Interferência

GORDA (*Ao terminar a interferência a menina começa a chorar*) — Para de chorar, menina! (*Sacode a menina, depois volta-se furiosa para o rádio*) É isto que não funciona mais... (*Sacode o rádio*). O que me põe indignada é ele ter me chamado de mentirosa, nunca fui tratada assim... Podem me chamar de tudo. Você até já me chamou... de que mesmo? (*O marido não responde*) Me esqueci. Mas de mentirosa, nunca. Ora essa! Estou aqui bem quieta, comendo os meus bombons, ouvindo os meus programas, incomoda alguém, incomoda? É isto que eu quero saber! (*Gritando*) Incomoda, heim, comer bombons? Eu gosto. Ele nem se importa, compra até para mim, ora! Não compra? (*Todos olham para o marido que continua impassível*). Aliás, isto só interessa a nós, que somos marido e mulher. Sou alegre. Sou muito alegre. Sou alegre, mas mentirosa, não. Se sou gorda a culpa não é minha, é? A culpa é minha é?! (*Gritando*).

RAPAZ (*Desesperado*) — Isto é uma sujeira! Isto é uma sujeira! Isto

é uma sacanagem! Mamãe!... (*Gritando*)

Interferência enquanto o rapaz cai no chão, chorando

GORDA — Vivo muito bem, ora! Tenho meu marido, minha filha, minhas férias, vivemos muito bem... vivemos muito bem... O que eu posso querer mais?!...

PAI — Chamar um ex-combatente da FEB de medroso! (*Ri com sarcasmo*). Um dia na campanha de Montesi, um prisioneiro alemão foi chamar um pracinha de medroso. Vocês precisavam ver a cara do nosso coronel! Vocês precisavam ver... (*Todos riem contrafeitos*).

MARIDO — Bastaria que ele tivesse boas maneiras, cortesia, garanto que não se meteria com a vida dos outros. O Brasil é livre. Ele pode fazer o que quiser. Até matar-se. Ninguém tem nada com isto. Ninguém tem nada com isto, repito. O que ele não pode é perturbar deliberadamente as férias de um grupo de cidadãos. Isto está na constituição. Está na constituição. (*Sacode o rádio*). É preciso providenciar um mecânico para consertar isto. Darei queixa ao departamento de telecomunicação... O sr., que é da FEB, não poderia providenciar...

RAPAZ (*Agarrando a mocinha pela cintura*) — Deixa eu te beijar... deixa...

MOCINHA (*Desvencilhando-se*) — Aqui não... aqui não... ele pode ver... (*Corre até o homem e dá-lhe vários tapas*).

Todos fitam o homem, receoso. Pausa.

HOMEM (*Depois de fitar a moça, volta-se para a montanha*) — Abismos, rios profundos... a noite que esconde a luz... (*A filha levanta-se e se aproxima do homem*)

FILHA — E para chegar lá?

HOMEM — A escalada.

(*O pai se levanta e intercepta a filha*)

FILHA (*Sem ligar ao pai*) — Atravessar a noite...

PAI — Sedutor! Fica com tuas idéias sozinho mas não queira vencer minha filha!

MÃE (*Correndo até o pai*) — Ele quer meter coisas na cabecinha de nossa filha. Ele quer, ele quer... coisas e idéias estranhas na cabecinha de nossa filha.

GORDA — Foi ele que fez parar nossos aparelhos... É ele que está fazendo coisas que a gente não entende, só para confundir nossas cabeças.

ESPOSO — Há qualquer coisa de subversivo, de fora do natural na maneira como ele olha esta montanha...

MOCINHA — Indecente! Indecente!

DONA — É alguém que o hotel de lá enviou para desmoralizar nossos serviços.

GARÇOM — Se ele começa a vencer os hóspedes a partirem, vai ser pior que as chuvas do ano passado.

MÃE — Façam alguma coisa para impedir que ele continue a seduzir. Vejam só a fisionomia de nossa filha. Ela não era assim, ela não era assim!... Nunca a vi assim! (*Para o pai*): Faça alguma coisa, faça

alguma coisa, imbecil! Ele a está transtornando! Por que não chamar a polícia e mandar prendê-lo? Todos os rádios não podem ter parado ao mesmo tempo sem uma interferência de fora.

GORDA — Estou sentindo coisas que nunca senti... Nunca... meus bombons acabaram... quero outros... quero outros...

SENHORA — Foi ele. Olha o jeito como ele está vestido. Diferente de todos. Nem está preparado para as férias. Vejam a roupa dele!

AMIGO — Tanto tempo desligado, nunca vi...

GORDA — Pare de chorar, menina! Me dá um dos seus. (*Toma um chicletes da menina*).

PAI — Senhor, exigimos, em nome de todos os hóspedes, que o senhor explique porque fez parar os nossos rádios.

GARÇOM — O senhor poderá ser acionado por perdas e danos. Exigimos que o senhor devolva a tranquilidade a este hotel, até esta manhã o lugar mais pacífico e calmo de toda esta zona. Por que destruir o ganha pão de um honesto cidadão? Se sabem lá em baixo desses escândalos, perderemos a freguesia... O bom nome do hotel...

FILHA — Já estamos todos à beira da montanha.

GARÇOM — Ninguém mais pede chope, não registrei mais nada depois que este homem começou a... olhar. E nenhum hóspede novo se aproximou daqui.

DONA — Vou chamar a polícia.

MOCINHA — Tenho medo dele, sinto-me mal... ai, que dor na espinha!...

A senhora conduz a mocinha para uma cadeira.

AMIGO — Fiquem calmos. Deixem ele partir. A presença dele está prejudicando a todos. Tratem de ignorá-lo que tudo voltará ao normal.

Interferência

PAI — Porque o sr. não vai logo para sua escalada e não nos deixa em paz?

FILHA — Esta é a nossa última chance...

PAI — O sr. está insinuando... admito tudo, menos a incoerência... O que queremos saber é a razão destas interferências, e o sr. vem insinuando que também temos a possibilidade...

ESPOSO — Ele está insinuando... ele está insinuando... Este hotel era o lugar mais pacífico desta zona montanhosa até que... trabalhamos, lutamos para conseguirmos nossas férias, portanto, nosso conforto é justo e merecido... Não tememos nada... nada, está ouvindo?

GORDA — Os prospectos do hotel diziam (*Tirando os prospectos da bolsa*)...

PAI (*Interrompendo*) — O amigo dizia que este hotel era o lugar mais pacífico da zona. Certo. Viemos em busca de descanso. Certo. De repente estas interferências diabólicas... este mal-estar geral... esta espécie de silêncio barulhento... (*Todos se entreolham*). Este homem...

GARÇOM — Ninguém pode dizer que exista lugar onde o conforto chegou ao máximo, e tudo por preços bem razoáveis.

MARIDO — Todos os rádios não podem parar assim ao mesmo tempo sem um motivo. Queremos um motivo. Precisamos de um motivo.

MOCINHA — E agora não se ouve nada, nadinha mesmo. *(Todos levantam as antenas dos rádios na tentativa de ouvir alguma coisa)*.

AMIGO — Estamos completamente isolados do resto do mundo!

GORDA — Não quero. Não quero! Não quero! *(Segura o braço do garçom, pedindo proteção)*.

SENHORA — Estamos isolados? Por quê? O que fizemos a ele? *(Pânico geral. Todos buscam seus pertences: raquetes, bolsas, máquinas fotográficas, e juntam-se no fundo do palco, como se escondendo do homem)*.

Interferência — apelo da montanha

FILHA *(que ficou só, perto do homem)* — Ouçam, o apelo da montanha. *(Pausa)*. Homem, me leva nesta escalada...

PAI *(Precipitando-se)* — Ela não irá! *(Segura a filha)*.

MÃE *(Gritando e chorando)* — Ele quer matar-nos, quer matar-nos...

DONA *(Entrando)* — O telefone também não funciona mais!

GARÇOM — Foi ele!

AMIGO *(Mostrando o rádio)* — Vejam, está tudo em ordem... *(Alguns homens se reúnem, cada um mostrando o próprio rádio)*.

MARIDO — O meu veio da fábrica há cinco dias...

RAPAZ — Troquei as pilhas ainda ontem...

MÃE — Ele quer levá-la! Ele quer levá-la! *(Corre até o homem e começa a bater-lhe)* Sedutor! Cachorro, vagabundo, miserável!...

Interferências

Durante a interferência, os homens se entreolham e vagarosamente se dirigem ao homem, que começa a fugir mas é envolvido por todos, que num gesto de bater violentamente carregam o homem para fora de cena. As mulheres seguem-no ansiosas e aflitas. Só a filha fica em cena, sentada, de cabeça baixa, enquanto a menina sobe numa cadeira e espia a cena que deve estar-se desenrolando fora. Quando a interferência acaba, todos voltam contentes aos seus lugares. Tornam a botar os óculos, arrumam os cabelos, a roupa, botam as cadeiras nos lugares e ficam na mesma posição do início da peça, o rapazinho estalando os dedos, a mocinha dançando, todos ouvindo de novo seus rádios.

GORDA — Era forte, moreno, de bigodes, como este a... e foi trágico...

A mãe dá gargalhadas, a gorda funga de satisfação. De repente tudo para e todos puxam as antenas dos rádios, enquanto começa o apelo da montanha. Todos se petrificam com os rádios junto ao ouvido, antenas levantadas e imóveis. Só a filha ouve o apelo e se levanta, dirigindo-se ao procênio e olhando fixa e alegremente para a frente. O pano se fecha lentamente.

* Em razão do grande número de elementos de cena — doze cadeiras, duas mesas, uma caixa registradora — e considerando que todos esses elementos iriam pesar excessivamente num palco pequeno como o d'O TABLADO, resolvemos unificar tudo: fundo, chão, móveis, estrado, eliminando também a linha perspectiva de união entre o chão e a parede. Forramos tudo, inclusive garrafas, copos, com jornal, letra miúda, tendo antes simplificado os móveis, eliminando todas as saliências, pontas, e deformado seus ângulos com *papier maché*. O resultado conseguido foi o desejado, o que entendíamos caber na peça; um cenário um tanto irreal, valendo-nos contudo, de peças comuns exigidas pela autora. A parte do chão recebeu, sobre o jornal, uma camada de tinta plástica, o que permitia movimentação, dança, etc., sem qualquer estrago. O pano de fundo era enrolado em torno de uma trave no urdimento.

MARTIM GONÇALVES

JAN MICHALSKI

Com a morte de Martim Gonçalves, o teatro brasileiro perdeu uma das suas personalidades mais polémicas e discutidas; um realizador aceito por uns, negado por outros; um artista de gênio difícil, raramente propenso a fazer concessões para conquistar simpatias; mas, indiscutivelmente, um dos nossos homens de teatro mais completos: extremamente culto, dotado de grande bom gosto, que abordou os mais variados setores da atividade teatral (tradução, direção, cenografia, figurinos, produção, crítica, ensino) e em todos eles demonstrou ser um batalhador incansável e apaixonado.

Apesar de ter completado seus estudos de medicina com especialização em psiquiatria, MG desde cedo dedicou-se inteiramente ao teatro. Sua enorme sensibilidade plástica fez com que ele ingressasse no teatro pelo caminho da cenografia. Muito jovem ainda, participou do histórico movimento dos Comediantes, e começou a projetar-se a partir de 1946, quando criou o cenário para a antológica montagem de *Desejo*, de O'Neill, dirigida por Ziembinski. Na mesma primeira fase de sua carreira criou outra cenografia que tem lugar garantido na história do teatro brasileiro: a que desenhou para *Bodas de Sangue*, de Garcia Lorca, na significativa produção de Dulcina de Moraes.

Em 1951, após um período de estudos na Europa, Martim associa-se a Maria Clara Machado para a criação de um grupo que traria uma contribuição importante para a evolução do nosso teatro: O TABLADO. O espetáculo inaugural do grupo permite-lhe lançar-se como diretor, em *O moço bom e obediente*, de Barr & Stevens; no ano seguinte, dirige a *Escola de Viúvas*, de Cocteau, e *Todo Mundo e Ninguém*, de Gil Vicente; em 1953, encena *Via Sacra*, de Henri Ghéon e faz a

cenografia de *A Sapateira Prodigiosa*, de Garcia Lorca. Apesar de não participar mais da orientação geral do Tablado, volta ao teatrinho do Patronato da Gávea em 1955 para dirigir, por ocasião do Congresso Eucarístico Internacional no Rio, *A História de Sara e Tobias*, de Claudel. A essa altura Martim já havia criado um outro grupo, o Teatro do Largo, de efêmera mas marcante existência.

Na segunda metade da década de 50, Martim dedicou-se à melhor e mais bem aproveitada oportunidade de sua carreira. Convidado pelo reitor da Universidade Federal da Bahia para criar uma escola de teatro em Salvador, contando com generosas verbas concedidas por uma fundação norte-americana e com apoio decidido da Reitoria, Martim organizou aquilo que foi provavelmente o mais bem estruturado, moderno e bem equipado estabelecimento de ensino de arte dramática até hoje criado no Brasil. Nessa época, foram inclusive lançados em Salvador, sob os auspícios da escola, alguns espetáculos que ficaram famosos, como *A Ópera de Tres Vintens*, de Brecht, *Calígula*, de Camus, *Um Bonde chamado Desejo*, de Tennessee Williams, *O Tesouro da Chica da Silva*, de Calado. Infelizmente, a experiência foi de curta duração, e logo após a saída de Martim Gonçalves a escola entrou em rápido declínio.

De volta ao Rio, Martim realizou uma longa série de espetáculos, entre os quais posso citar de memória: no Museu de Arte Moderna, *Salomé*, de Oscar Wilde, e *Pena ela ser o que é*, de John Ford. No Teatro Maison de France, uma excelente montagem de *Bonitinha porém Ordinária*, de Nelson Rodrigues, e *Vitor ou as Crianças no Poder*, de Vitrac. No Teatro Princesa Isabel, *Verão*, de Weingarten, e *Queridinho*, de Charles Dyer, que lhe valeu um prêmio Molière; no Gláucio Gil, *Celestina*, de Fernando Rojas; no João Caetano, *O Balcão*, de Genet, sua última tentativa ambiciosa e importante; no Teatro das Artes, *Senhorita Júlia*, de Strindberg, e *O China*, de Schisgal, que viria a ser o seu espetáculo de despedida. Posteriormente, ensaiou durante algum tempo *O Jardim das Delícias*, de Arrabal, que não chegou a estrear.

Paralelamente a esta última fase de suas atividades, Martim assinou durante alguns anos a coluna teatral de *O Globo*, e lecionou na Escola Nacional de Belas Artes.

Vários atores e cenógrafos por ele lançados desenvolveram o primeiro empurrão decisivo para as suas carreiras. E o teatro brasileiro deve-lhe alguns trabalhos marcantes, e quase três décadas de dedicação, sacrifícios, lutas e incompreensões.

(Do *Jornal do Brasil*, 28/3/73)

MARTIM GONÇALVES

Faleceu em Recife Martim Gonçalves, um dos fundadores d'O TABLADO, médico, artista plástico, cenógrafo, diretor e principalmente homem de teatro.

N'O TABLADO, Martim Gonçalves realizou os seguintes trabalhos: em 1951, dirigiu o nô *O Moço Bom e Obediente*, de Barr-Gould Stevens; em 1952, uma remontagem da mesma peça e a direção e cenografia da *Escola de Viúvas*, de Jean Cocteau; direção de *Todo mundo e Ninguém*, de Gil Vicente, além de ter feito a cenografia e figurinos de *Sganarello*, de Molière. Nesta última peça, Martim em uma de suas raras aparições no palco, fez o papel de Villebreguin.

Em 1953, ainda n'O TABLADO, Martim Gonçalves dirigiu *A Via Sacra*, de Ghéon, sendo também responsável pelos figurinos; fez a cenografia de *A Sapeira Prodigiosa*, de Lorca.

Em 1955, fez seu último espetáculo n'O TABLADO, dirigindo *A História de Sara a Tobias*, de Claudel. Fez também a cenografia, coreografia e figurinos da mesma, e participou também como um dos figurantes da Multidão.

Afastando-se d'O TABLADO, Martim Gonçalves fundou o Teatro do Largo, grupo de efêmera duração, que montou: *São Francisco*, de Ghéon e *O Crime na Catedral*, de T. S. Elliot.

Nos anos subsequentes, MG fundou e dirigiu a Escola de Teatro da Bahia dela se afastando para dedicar-se, no Rio, à direção de espetáculos de muita qualidade.

Interessando-se pelo teatro de bonecos, foi um dos professores do primeiro curso, realizado pela Sociedade Pestalozzi do Brasil, em 1947, onde se formaram di-

versos marionetistas brasileiros. Foi o fundador da primeira sociedade de titiriteiros — A Sociedade de Marionetistas do Brasil.

EXPOSIÇÃO MARTIM GONÇALVES

Anuncia-se a organização, em São Paulo, da exposição dos trabalhos de MG em todos os setores de teatro.



MOVIMENTO TEATRAL

Abril - maio - junho/1973

TEATRO DAS ARTES

Encontro no Bar, de Bráulio Pedroso, com Camila Amado, Otávio Augusto, Zanone Ferrite. Direção de Celso Nunes.

TEATRO BLOCH

O Homem de La Mancha, Musical de Dale Wasserman e Mitch Leigh, supervisão de F. Rangel, com Paulo Autran, Bibi Ferreira, Grande Otelo, Suzy Arruda, Hilton Prado e outros.

TEATRO DE BOLSO

O Genro que era nora, de Aurimar Rocha. Direção do autor. Com Glória Ladani, Marcos Wainberg, Olegário de Holanda e Raquel de Biase.

O Filhote de Espantalho, de Oswaldo Waddington, direção de Wilson Verneck.

A Bela Adormecida, texto e direção de Jair Pinheiro.

TEATRO CACHIMBO DA PAZ

Lisbel a Sapateirinha, de Jurandir Pereira, direção de Eugenio Gui, produção de Gabriel Silva.

TEATRO DULCINA

Freud explica... explica? direção de João Bethencourt, com Jorge Dória, Leda Vale, Ivan Sena, Fernando Reski e Kátia Grunberg.

TEATRO GINÁSTICO

Amanhã, Amélia, de manhã, de Leila Assunção, direção de Aderbal Júnior. Com Sueli Franco, Otávio Augusto, Artur Costa Filho, Zósimo Bubul, Tâmara Taxman e outros.

TEATRO GLAUCE ROCHA

O Gigante Egoísta, musical adaptado por Nelson Luna, produção da AABC, som de Ailton Escobar.

TEATRO GLÁUCIO GIL

As Três Irmãs, de Checov, direção de J. Celso Martinez Correa, com Maria Fernanda, Kate Hansen, Analu, José Celso e Nelson Xavier.

Raimunda, Raimunda, de Francisco Pereira da Silva. Direção de Afonso Grisoli, com Maria Fernanda, Paulo Padilha, Rubens de Falco, Maria Esmeralda, Hélio Ari e outros. Cenografia e figurinos de Eichbauer.

Encontro Drummond todo dia, textos de Carlos Drummond de Andrade, direção de Roberto Cleto, com Maria Pompeu, Suzana Faini, Érico de Freitas e Marcos Weinberg.

TEATRO GALERIA

O Peru, de Feydeau. Direção José Renato, com Berta Loran, Felipe Carone, Rogério Frois, Telma Reston, Cecil Thiré, Dirce Migliaccio, Ganzarolli e Renata Fronzi. Cenários de Túlio Costa.

TEATRO GLÓRIA

Sermão para um Machão, de Bernardo Shaw. Direção de J. Bethencourt. Com André Villon, Carlos Kopa, Isabel Ribeiro, Francisco Milani, Norma Dumar e outras.

TEATRO IPANEMA

A China é azul, de José Wilker. Direção de Rubens Correia. Com José Wilker, Rubens Correia e Teresa Medina.

TEATRO JOÃO CAETANO

Os Três Patetas, de Carlos Abel, pelo Grupo Juventude.

O Mágico de Oz, texto e produção de Robert Castro pelo Grupo Carroussel.

TEATRO MAISON DE FRANCE

Seria cômico... se não fosse sério, comédia de Duerrenmatt. Direção de Celso Nunes, com Fernanda Montenegro, Fernando Torres e Mauro Mendonça.

TEATRO MIGUEL LEMOS

Onçolino é uma brasa, de Jair Pinheiro.

Bimbo o coelho xerife, autor desconhecido, direção de Brigitte Blair, com Mazula, Tamuska, Célia Zamir, Carlos Angelo e Ítalo de Freitas.

A Cenoura Encantada, de Washington Guilherme, com Luci Costa, Lúcia Regine, Vera Celeste, Ítalo Freitas.

TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

As desgraças de uma criança, de Martins Pena. Direção de Antônio Pedro, cenários e figurinos de Colmar Diniz. Com Camila Amado, Marieta Severo, Marco Nainini, Lafaiete Galvão e Wolf Maya.

TEATRO PRINCESA ISABEL

O Botequim, Comédia simbólica de Gianfrancesco Guarnieri, Direção de Antônio Pedro. Com Marlene, Oswaldo Lousada, Taia Peres, Isolda Cresta e outros.

TEATRO SANTA ROSA

A Pomba mecânica, de Abílio Pereira de Almeida. Com Derci Gonçalves, Aparecida Pimenta, Maurício Loiola e outros.

TEATRO SENAC

Festa de aniversário de Harold Pinter. Direção de Amir Hadad. Com Sérgio Brito, Cláudio Marzo, Elza Gomes, Afonso Stuart e Renata Sorrah.

TEATRO TERESA RAQUEL

Missa Leiga, de Francisco de Assis, direção de Ademar Guerra, com Sergio Brito, Ivone Hofman, Norma Sueli, Enio Gonçalves e outros

O TABLADO

O Embarque de Noé, de Maria Clara Machado. Direção da autora, com Música de Ubirajara Cabral e cenários de Joel Carvalho, figurinos de Betty Coimbra. Coreografia de Ernestina Mack Filgueiras, assistente de direção — Luciano Costa Neto, som de Ivanildo Marques, luz — Roberto. Contra-regra: Amici Santos e José Augusto Pereira. Na interpretação de Germano Filho, Marta Rosman, Milton Dobbin, Paulo Reis, João Carlos Mota, Sura Berditchewski, Sílvia Nunes, Ana Lúcia Paula Soares, Bernardo Jablonski, Vânia Veloso Borges, José Augusto Pereira, Sílvia Fucs, Carlos Wilson Silveira, Maria do Carmo, Lira Viana, João Peregrino, Tutu Guimarães, Ricardo Neumann, Gisela Padilha, Ricardo Ferrari, Louise Cardoso, Ronaldo Fucs e Marília Boabaid. Execução de cenário e direção de cena: Wagner dos Santos e Carlos Wilson Silveira.

FALECEU JORACI CAMARGO

O Autor de *Deus lhe Pague* deixou cerca de 60 obras de diversos gêneros. A *Revista de Teatro* lhe dedicou o seu n. 392/abril/73.

Livros recebidos

Publicada pelo Serviço Nacional de Teatro, recebemos: *Cartilha de Teatro IV — Introdução ao Estudo da Direção Teatral*, de autoria de Francisco Fernandes.

Publicado pelas Edições A Nação: *Teatro é Educação*, da prof. Dilza Délia Dutra, destinado aos professores que ensinam teatro na escola.

I FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO LATINO AMERICANO

Realizou-se em out./novembro/1972, em São Francisco, na Califórnia, o 1.º Festival Latino Americano de Teatro, com a presença da Argentina, Brasil, Bolívia, Colômbia, Equador, México Venezuela e Estados Unidos. O Brasil foi representado pelo TUCA (São Paulo) com o *Terceiro Demônio*, de Mario Ricardo Piacentini, em trabalho de criação coletiva do Centro de Teatro.

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Autor anônimo	O Pastelão e a Torta	25
Albee Edward	O Jogo de Adão	25
Andrade Oswald	A História do Zoológico	37
Azevedo Artur	A Morta	52
Arrabal Fernando	Uma Consulta	25
	Pique-nique no front	54
	Guernica	50
Barr & Stevens	O Moço Bom e Obediente	28
Brecht Berthold	Aquele que diz sim	41
Cervantes	A Cova de Salamanca	31
Chancerel Leon	O Jogo de S. Nicolau	26
	Antígona	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
França Júnior	Maldita Parentela	55
Ghelderode Michel	Os Cegos	24
Labiche Eugène	A Gramática	47
Macedo J. Manuel	O Novo Otelo	43
Machado M. Clara	O Boi e o Burro	32
	Os Embrulhos	47
	As Interferências	57
Machado de Assis	Antes da Missa	38
Martins Pena	As Desgraças de Uma Criança	45
Motomassa Juro	Sumidagawa (nô)	42
Onna Surinuri	A Dama Mascarada	42
Pereira da Silva	O Vaso Suspirado	31
Pessoa Fernando	O Marinheiro	50
Qorpo-Santo	Eu sou a Vida Não sou a Morte	45
Suassuna Ariano	Torturas de um Coração	44
Synge JM	Viajantes para o Mar	48
	A Sombra do Desfiladeiro	51
Tagore	O Carteiro do Rei	33
Tardieu Jean	A Conversação Sinfonieta	48
Yeats	O Único Ciúme de Emer	43

Livros à venda na secretaria d'O TABLADO

<i>Está Lá Fora um Inspetor</i> , de J. B. Priestley ...	5,00
<i>Joana D'Arc</i> , de Claudel	5,00
<i>O Livro de Cristóvão Colombo</i> , de Claudel	5,00
<i>De uma Noite de Festa</i> , de Joaquim Cardozo ...	5,00
<i>O Teatro e Seu Espaço</i> , de Peter Brook	13,00

Livros de autoria de Maria Clara Machado:

<i>Pluft o Fantasmilha</i> (conto)	20,00
<i>Como Fazer Teatrinho de Bonecos</i>	12,00
Vol. com: <i>A Menina e o Vento, Maroquinhas Frufriu, A Gata Borracheira e Maria Minhoca</i>	12,00
Vol. com: <i>Pluft o Fantasmilha, o Rapto das Cebolinhas, Chapeuzinho Vermelho, O Boi e o Burro, a Bruxinha que era Boa</i>	20,00
Vol. com: <i>O Embarque de Noé, A Volta de Camaleão e Camaleão na Lua</i>	10,00
Vol. com: <i>O Diamante do Grão Mogol, Tribobó e Aprendiz de Feiticeiro</i>	16,00

Acham-se à venda n'O TABLADO:

<i>Cem Jogos Dramáticos</i> de M. C. Machado e Marta Rosman.....	8,00
CADERNOS DE TEATRO (número avulso)	8,00
Assinatura anual	30,00

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO, mediante pagamento com cheque visado, em nome de Eddy Rezende Nunes, pagável no Rio de Janeiro, Guanabara.

Impresso por
GRAFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.
Rio de Janeiro, GB