

# cadernos de teatro

- NOVA TÉCNICA DE REPRESENTAR — B. Brecht
- EXERCÍCIOS PARA O ATOR — L. J. Dezseran
- TEXTOS PARA ESTUDO — Rubem Fonseca
- 4 PEÇAS EM UM ATO — Pinter, Lagerkvist e  
Tennessee Williams (2)

## CADERNOS DE TEATRO N. 82

julho-agosto-setembro-1979

Publicação d'O TABLADO patrocinada pelo Serviço Nacional de Teatro — DAC — FUNARTE, órgão do Ministério de Educação e Cultura

*Redação e Pesquisa d'O TABLADO*

*Diretor-responsável* — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

*Diretor-executivo* — MARIA CLARA MACHADO

*Diretor-tesoureiro* — EDDY REZENDE NUNES

*Redatores* — BERNARDO JABLONSKI, GUIDA VIANNA e  
CARMINHA LYRA

*Secretária* — SILVIA FUCS

Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795 - ZC 20

Rio de Janeiro — 22.470 — Brasil

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

# A NOVA TÉCNICA DA ARTE DE REPRESENTAR

BERTOLT BRECHT

## *Breve Descrição de uma Nova Técnica da Arte de Representar, Conseguída Mediante um Efeito de Distanciamento*

Tentarei, a seguir descrever uma técnica de representação utilizada em alguns teatros para distanciar os acontecimentos apresentados do espectador. O objetivo desta técnica do efeito de distanciamento era conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos. Os meios empregados para tal eram de natureza artística.

Para a utilização deste efeito, segundo o objetivo já mencionado, é condição necessária que no palco e na sala de espetáculos não se produza qualquer atmosfera mágica e que não surja também nenhum “campo de hipnose”. Não se intentava, assim, criar em cena a atmosfera de um determinado tipo de espaço (um quarto à noitinha, uma rua no outono), nem tampouco produzir, através de um ritmo adequado da fala, determinado estado de alma<sup>1</sup>. Não se pretendia “inflamar” o público dando-se rédea solta ao temperamento, nem “arrebatá-lo” com uma representação feita de músculos contraídos. Não se aspirava, em suma, pôr o público em transe e dar-lhe a ilusão de estar assistindo a um acontecimento natural, não ensaiado. Como se verá, a seguir, a propensão do público para se entregar a uma tal ilusão deve ser neutralizada por meios artísticos.

É condição necessária para se produzir o efeito de distanciamento que, em tudo o que o ator mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar. A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade,

sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público.

O contato entre o público e o palco fica, habitualmente, na empatia. Os esforços do ator convencional concentram-se tão completamente na produção deste fenômeno psíquico que se poderá dizer que nele, somente, descortina a finalidade principal da sua arte. As minhas palavras iniciais, ao tratar desta questão, desde logo revelam que a técnica que causa o efeito de distanciamento é diametralmente oposta à que visa a criação da empatia. A técnica de distanciamento impede o ator de produzir o efeito da empatia.

No entanto, o ator, ao esforçar-se para reproduzir determinadas personagens e para revelar o seu comportamento, não precisa renunciar completamente ao recurso da empatia. Servir-se-á deste recurso na medida em que qualquer pessoa sem dotes nem pretensões teatrais o utilizaria para representar outra pessoa, ou seja, para mostrar o seu comportamento. Todos os dias, em inúmeras ocasiões, se vêem pessoas a mostrar o comportamento de outras (as testemunhas de um acidente demonstram aos que vão chegando o comportamento do acidentado: este ou aquele brincalhão imita, trocista, o andar insólito de um amigo, etc.), sem que essas pessoas tentem induzir os espectadores a qualquer espécie de ilusão. Contudo, tanto as testemunhas do acidente como o brincalhão, por exemplo, é por empatia para com as suas personagens que se apropriam das particularidades destas.

O ator utilizará, portanto, como ficou dito, este ato psíquico. Deverá consumá-lo, porém — ao invés do que é hábito no teatro, em que tal ato é consumado durante a própria representação e com o objetivo de levar o espectador a um ato idêntico — apenas numa fase prévia, em qualquer momento da preparação do seu papel, nos ensaios.

Para evitar que a configuração dos acontecimentos e das personagens seja demasiado “impulsiva”, simplista e desprovida do mínimo aspecto crítico, poderá realizar-se maior número de ensaios à “mesa de estudo” do que habitualmente se faz. O ator deve rejeitar qualquer impulso prematuro de empatia e trabalhar o mais demoradamente possível, como leitor que lê para si próprio (e não para os outros). A *memorização das primeiras impressões* é muito importante.

O ator terá que ler o seu papel assumindo uma atitude de surpresa e, simultaneamente, de contestação. Deve pesar prós e contras e apreender, na sua singularidade, não só a motivação dos acontecimentos sobre o que versa a sua leitura, mas também o comportamento da personagem que corresponde ao seu papel e do qual vai tomando conhecimento. Não deverá considerar este como pre-estabelecido, como “algo para que não havia, de forma alguma, outra alternativa”, “que seria de esperar num carácter como o desta pessoa”. Antes de decorar as palavras, terá de decorar qual a razão da sua surpresa e em que momento contestou. Deverá incluir na configuração do seu papel todos estes dados.

Uma vez em cena, em todas as passagens essenciais, o ator descobre, revela e sugere, sempre em função do que faz, tudo o mais, que não faz. Quer dizer, representa de forma que se veja, tanto quanto possível claramente, uma alternativa, de forma que a representação deixe prever outras hipóteses e apenas apresente uma entre as variantes possíveis. Diz, por exemplo, “isto, você há de me pagar”, e não diz “está perdoado”. Odeia os filhos e não procura aparentar que os ama. Caminha para a frente, à esquerda, e não para trás, à direita. O que não faz tem de estar contido no que faz, em mútua compensação. Então todas as frases e gestos adquirem o significado de decisões, a personagem fica sob controle e é examinada experimentalmente. A designação técnica deste método é: *determinação do não-antes-pelo-contário*.

O ator, em cena, jamais chega a metamorfosear-se integralmente na personagem representada. O ator não é nem Lear, nem Harpagon, nem Chvéik, antes os apresenta. Reproduz suas falas com a maior autenticidade possível, procura representar sua conduta com tanta perfeição quanto sua experiência humana o permite, mas não tenta persuadir-se (e dessa forma persuadir, também, os outros) de que neles se metamorfoseou completamente. Será fácil aos atores entenderem o que se pretende se, como exemplo de uma representação sem metamorfose absoluta, indicar-se a forma de representar de um encedor ou de um ator que estejam mostrando como se deve fazer determinado trecho de uma peça. Como não se trata do seu próprio papel, não se metamorfoseiam completamente, acentuam o aspecto técnico e mantêm a simples atitude de quem está fazendo uma proposta.

Se tiver renunciado a uma metamorfose absoluta, o ator nos dará o seu texto não como uma improvisação, mas como uma citação. Mas, ao fazer a citação, terá,

evidentemente, de dar-nos todos os matizes da sua expressão, todo o seu aspecto plástico humano e concreto; idênticamente, o gesto que exhibe aparecerá como uma cópia e deverá ter, em absoluto, o carácter material de um gesto humano.

Numa representação em que não se pretenda uma metamorfose integral, podem utilizar-se três espécies de recursos para distanciar a expressão e a ação da personagem apresentada:

1. Recorrência à terceira pessoa.
2. Recorrência ao passado.
3. Intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários.

O emprego da forma da terceira pessoa e do passado possibilitam ao ator a adoção de uma verdadeira atitude distanciada. Além disso, o ator deve incluir em seu desempenho indicações sobre a encenação e também expressões que comentem o texto, proferindo-as juntamente com este, no ensaio. (“Ele levantou-se e disse, mal-humorado, pois não tinha comido nada...” ou “Ele ouvia aquilo pela primeira vez, e não sabia se era verdade...”, ou ainda “sorriu e disse, com demasiada despreocupação...”). A intromissão de indicações na terceira pessoa sobre a forma de representar provoca a colisão de duas entoações, o que, por sua vez, provoca o distanciamento da segunda pessoa (o texto propriamente dito). A representação distanciar-se-á também se a sua realização efetiva for precedida de uma descrição verbal. Neste caso, a adoção do passado coloca a pessoa que fala num plano que lhe permite a retrospectiva das falas. Desta forma, distancia-se a fala, sem que o orador assuma uma perspectiva irreal: com efeito, este, ao contrário do auditório, já deu a peça até ao fim e pode, pois, pronunciar-se sobre qualquer fala, partindo do desfecho e das conseqüências, melhor do que o público que sabe menos do que ele e que está, portanto, como que alheio à fala.

É pela conjugação destes processos que se distancia o texto nos ensaios; mas também durante a representação o texto se mantém, de maneira geral, distanciado. Quanto à dicção propriamente dita, da sua relação direta com o público sobrevém-lhe a necessidade e a possibilidade de uma variação que será conforme ao grau de importância a conferir às falas. O modo de falar das testemunhas, num tribunal, oferece-nos um bom exemplo disto. A maneira de a personagem frisar as suas declarações deverá produzir um efeito artístico especial. Se o ator se dirigir

diretamente ao público, deve fazê-lo francamente, e não num mero “aparte”, nem tampouco num monólogo do estilo dos do velho teatro. Para extrair do verso um efeito de distanciamento pleno, será conveniente que o ator reproduza, primeiro, em prosa corrente, nos ensaios, o conteúdo dos versos, acompanhado, em certas circunstâncias, dos gestos para eles estabelecidos. Uma estruturação audaciosa e bela das palavras distancia o texto. (A prosa pode ser distanciada por tradução para o dialeto natal do ator.)

Dos gestos propriamente nos ocuparemos depois; mas desde já devemos dizer que todos os elementos de natureza emocional têm de ser exteriorizados, isto é, precisam ser desenvolvidos em gestos. O ator tem de descobrir uma expressão exterior evidente para as emoções de sua personagem, ou então uma ação que revele objetivamente os acontecimentos que se desenrolam no seu íntimo. A emoção deve manifestar-se no exterior, emancipar-se, para que seja possível tratá-la com grandeza. A particular elegância, força e graça do gesto provocam efeito de distanciamento.

A arte dramática chinesa é magistral no tratamento dos gestos. O ator chinês alcança o efeito de distanciamento por observar abertamente seus próprios gestos.

Tudo o que o ator nos dá, no domínio do gesto, do verso, etc., deve denotar acabamento e apresentar-se como algo ensaiado e concluído. Deve criar uma impressão de facilidade, impressão que é, no fundo, a de uma dificuldade vencida. O ator deve, também, permitir ao público uma recepção fácil da sua arte, do seu domínio da técnica. Representa o acontecimento perante o espectador, de uma forma perfeita, mostrando como esse acontecimento, a seu ver, se passa ou como terá, porventura, passado. Não oculta que o ensaiou, tal como o acrobata não oculta o seu treino; sublinha claramente que o depoimento, a opinião ou a versão do passado que está nos dando são seus, ou seja, os de um ator.

Visto que não se identifica com a personagem que representa, é possível escolher uma determinada perspectiva em relação a esta, revelar a sua opinião a respeito dela, incitar o espectador — também, por sua vez, não solicitado a qualquer indicação — a criticá-la. A perspectiva que adota é *crítico-social*. Estrutura os acontecimentos e caracteriza as personagens realçando todos os traços a que seja possível dar um enquadramento social. Sua representação transforma-se, assim, num colóquio sobre as condições sociais, num colóquio com o público,

a quem se dirige. O ator leva seu ouvinte, conforme a classe a que este pertence, a justificar ou a repudiar tais condições.

O objetivo do efeito de distanciamento é distanciar o “gesto social” subjacente a todos os acontecimentos. Por “gesto social” deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época.

A invenção de títulos para as cenas facilita a explicação dos acontecimentos, do seu alcance, e dá à sociedade a chave desses acontecimentos. Os títulos deverão ser de caráter histórico.

Chegamos assim a um método decisivo, a *historiação* dos acontecimentos. O ator deve representar os acontecimentos dando-lhes o caráter de acontecimentos históricos. Os acontecimentos históricos são acontecimentos únicos, transitórios, vinculados a épocas determinadas. O comportamento das personagens dentro destes acontecimentos não é, pura e simplesmente, um comportamento humano e imutável, reveste-se de determinadas particularidades, apresenta, no decurso da história, formas ultrapassadas e ultrapassáveis e está sempre sujeito à crítica da época subsequente, crítica feita segundo as perspectivas desta. Esta evolução permanente distancia-nos do comportamento dos nossos predecessores.

Ora, o ator tem de adotar para com os acontecimentos e os diversos comportamentos da atualidade uma distância idêntica à que é adotada pelo historiador. Tem de nos distanciar dos acontecimentos e das personagens.

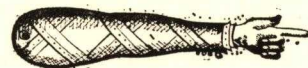
Os acontecimentos e as pessoas do dia-a-dia, do ambiente imediato, possuem, para nós, um cunho de naturalidade, por nos serem habituais. Distanciá-los é torná-los extraordinários. A técnica da dúvida, dúvida perante os acontecimentos usuais, óbvios, jamais postos em dúvida, foi cuidadosamente elaborada pela ciência, e não há motivo para que a arte não adote, também, uma atitude tão profundamente útil como essa. Tal atitude adveio à ciência do crescimento da força produtiva da humanidade, tendo-se manifestado na arte exatamente pela mesma razão.

No que respeita ao aspecto emocional, devo dizer que as experiências do efeito de distanciamento realizadas nos espetáculos de teatro épico, na Alemanha, levaram-nos a verificar que também se suscitam emoções por meio dessa forma de representar, se bem que emoções de espécie diversa das do teatro corrente. A atitude do espectador não será menos artística por ser crítica. O efeito de dis-

tanciamento, quando descrito, resulta muito menos natural do que quando realizado na prática. Essa forma de representar não tem, evidentemente, nada que ver com a vulgar “estilização”. O mérito principal do teatro épico — com o seu efeito de distanciamento, que tem por único objetivo mostrar o mundo de tal forma que este se torne suscetível de ser moldado<sup>2</sup> — é justamente a sua naturalidade, o seu caráter terreno, o seu humor e a renúncia a todas as espécies de misticismo, que imperam ainda, desde tempos remotos, no teatro vulgar.

1 Stummung.

2 Behandelbar.



# TEATRO DO ABSURDO

Qual seria a melhor maneira de definir o movimento chamado teatro do absurdo? Qual seria o critério para incluir autores dentro dessa classificação? Como reagir diante da possível inutilidade nihilista do teatro do absurdo? E o sentido político do teatro do absurdo?

Teatro do absurdo não é, como o realismo, o expressionismo ou o surrealismo, um movimento artístico com líderes, os chefões da escola, teorias, padrões convencionais. Foi um termo que surgiu para englobar autores de várias escolas, que, através dos anos, partindo talvez dos fins do século passado, vão chegar até os dias de hoje, dias de absurdo, com algumas características, às vezes imprecisas, difíceis de limitar.

*Teatro do absurdo em termos banais*, e talvez sejam esses os verdadeiros termos para encontrar uma definição e não nos enroscarmos em explicações ultra-intelectuais que não levam a nada, é o teatro de autores que colocam o homem em situações absurdas, ou pelo menos aparentemente absurdas, e conseguem através dessa colocação — o homem num extremo limite entre o real e o imponderável, o homem ridiculamente preso a uma situação inusitada — apreciá-lo melhor na sua verdadeira e real condição humana: mesquinho, pequeno, ser apavorado diante da imensidão do absurdo que não compreende. Absurdo maior: a morte.

Essa classificação é das mais perigosas e “teatro do absurdo” ainda é definição muito discutida. Os críticos variam na colocação desse ou daquele autor dentro desse rótulo. Críticos existem que colocam apenas *Beckett*, *Ionesco*, *Arrabal* e talvez *Genet* como autores do absurdo. Alguns críticos desprezam esse rótulo. E mais ainda: há autores que negam sua inclusão no teatro do absurdo. Foi o caso de Ionesco a propósito de sua última peça “Jeu de massacre”.

Uma tentativa de encontrar as origens do absurdo nos levam longe. E naturalmente a nossa pesquisa pode não ser aceita.

O caso de AUGUST STRINDBERG, autor que pesquisou sempre e na sua obra teatral passou por várias fases: foi momento culminante do Naturalismo, depois foi precursor do Expressionismo e mais tarde um dos criadores do teatro de câmara intimista. Alguns críticos vêm em suas obras da última fase, como “O Pelicano” e “Sonata fantasma”, características do que hoje chamamos teatro do absurdo.

Já PIRANDELLO é menos aceito como possível precursor do absurdo. É um caso de *racionalismo* e não de absurdo.

Voltando à nossa pesquisa, vamos resumí-la em pequenos ítems:

## ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS

Seu autor, Lewis Carrol é talvez um predecessor dos autores do absurdo, embora tenha dado à sua obra um tom benigno, colocando seus personagens fantásticos num mero pesadelo de Alice.

## FRANZ KAFKA

Sua literatura é marcada pelo sentimento de culpa e de horror, de crime e castigo (“O Processo”), pela busca de uma redenção espiritual do homem expulso do paraíso pelo pecado.

No cosmo kafkiano tudo é possível, o medonho, o absurdo, a loucura, a crueldade, a injustiça.

## JARRY

A trilogia do rei Ubu representa no teatro francês um dos maiores momentos a que chegou a mordacidade sócio-política no palco. Inventando uma situação fantástica, de golpes e guerras, Jarry atinge a sociedade e o governo de seu país. “Ubu Rei”, “Ubu Pai” e “Ubu Cocu”, as três peças que formam a trilogia, mantiveram o impacto e o interesse de sua estréia, dando ensejo a um espetáculo recente de Jean Vilar, no Teatro Nacional Popular, em que a obra era parcialmente aproveitada.

## APOLLINAIRE

Apresenta-se como um dos maiores poetas franceses, que revolucionou a estrutura do verso neste século. Sua contribuição para o teatro, "As Maminhas de Tirésias", abriu as portas do surrealismo e do dadaísmo no palco, onde símbolos eróticos, um agudo senso de crítica e um forte espírito lúdico se mesclavam.

## JEAN COCTEAU

Foi dos artistas mais produtivos na França, da primeira década do século até os anos 50. No cinema ("Orfeu", "O Eterno retorno", "A Bela e a Fera", etc.), na poesia ("Apogiatures", "Plaintchant", etc), no romance ("As crianças terríveis", "Tomás, o impostor"), no pensamento estético ("Cartas aos americanos", "Discurso de Oxford", "Discurso da Academia Francesa"), Cocteau impôs sua presença mágica e inteligente e sua preocupação permanente com o senso do espetáculo. Sua contribuição para o ballet, a ópera e o teatro foi constante, conseguindo grande sucesso entre vanguardistas e uma platéia mais ampla. Suas peças mais conhecidas, muitas delas encenadas no Brasil, são: "Os Pais terríveis", "A Águia de duas cabeças", "A Voz humana", "O Belo indiferente", etc.

## QORPO SANTO

Autor brasileiro dos fins do século passado, descoberto em 1961 e cuja obra possui características de teatro do absurdo.

## ANTONIN ARTAUD

Instaurou uma nova perspectiva no espírito do teatro francês. Pretendeu, através de ensaios e montagens, revigorar as raízes do espetáculo de impacto e verdade. Seu livro "O Teatro e o seu duplo" é considerado por muitos estudiosos o mais importante documento teatral do século. Ora com textos clássicos e românticos, ora com autores seus contemporâneos, Artaud pregava o "teatro da crueldade", que inflamasse o espectador como a peste.

## MAIAKOVSKI

Pertence à geração de literatos, poetas cineastas e homens de teatro que acreditaram na liberdade de criação na

Rússia recém-egressa da Revolução de 1917. Sua animação durou pouco. As peças de vanguarda e crítica social, como "Os Banhos", "O Piolho", não tiveram apoio oficial, sendo mais tarde toda a sua produção proibida. Maiakovski foi preso e morreu na cadeia, desgostoso com a deturpação de seus ideais. Era a revolução tirando aos artistas revolucionários o direito de ser revolucionário.

## MEYERHOLD

Representa a vanguarda russa, com as pesquisas do construtivismo e da bio-mecânica. Em oposição ao realismo de Stanislavski, Meyerhold tentou adaptar o ator e a montagem à nova sociedade de máquinas e automatismos. O seu teatro era baseado em construções; a cenografia convencional foi transformada em construções cênicas (construtivismo). Seu trabalho foi violentamente censurado pelo stalinismo e este genial diretor desapareceu em total obscuridade.

## OSWALD DE ANDRADE

Uma das figuras de proa da Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922, cada vez se torna mais atual e significativo. As edições de suas obras e a encenação tão ruidosa de "O Rei da Vela" denotam a validade de seu antropofagismo. O movimento tropicalista, por exemplo, tem suas bases nas posições de vanguarda de Oswald, cuja inteligência e ironia estão presentes em seu teatro

## GHELDERODE

Transformação do real, base realista do melhor absurdo. Sua obra inspira-se nos pintores Jeronimus Bosch e Bruegel.

## HAROLD PINTER

É o grande representante inglês da corrente do absurdo, sendo toda sua obra de muita coragem e originalidade. Além de temas de crítica de sua época, Pinter transcende seu meio ambiente e revela a nudez metafísica do homem, seu medo essencial e sua solidão irreversível. Com grande sutileza e habilidade, peças como "A Volta ao lar" "Festa de aniversário", "Uma ligeira dor", "O Inoportuno", "A Coleção", revelam dramaticamente problemas subjetivos, utilizando símbolos concretizados e de eficácia teatral.



## BORIS VIAN

É dos poetas e teatrólogos franceses o de maior força e originalidade. “Os Construtores do Império” evidenciava a decomposição dos valores da sociedade atual, mostrando uma família de classe média na França de hoje, sendo progressivamente acuada para o sótão do prédio movidos por sons estranhos. Na tranqüilidade hipócrita dos que não ousam encarar sua realidade, os membros da família possuem um monstro todo enfaixado e mutilado, Schmurtz, que acompanha todas as cenas de desagregação social e física dos personagens.

## MARIA CLARA MACHADO

Entre os autores brasileiros atuais, é a única que incorpora elementos do absurdo à sua dramaturgia. Em suas peças dedicadas ao público infantil, sentimos a conjugação de personagens fantásticos, de situações de poesia no cotidiano, que lembram o melhor Giraudoux, para citar o exemplo francês de fusão entre o real e o onírico. “A Menina e o vento”, “O Cavalinho Azul” são exemplos da habilidade de fusão do encantatório e o dia-a-dia da vida de uma cidadezinha e seus habitantes. Já em sua obra para adultos, “As Interferências” e “Os Embrulhos”, percebemos que a corrente do absurdo, o exagêro de uma situação que parte do real e atinge proporções fantásticas, melhor propiciará a Maria Clara seu meio de expressar o apelo a uma humanidade em que o indivíduo não seja massacrado por uma engrenagem fria e impessoal. Este tema, ainda que com a roupagem de comédia de costumes, é o que nos revela sua “Miss Brasil”.

## DÜRRENMATT

Em “Os Físicos”, “A Visita da Velha Senhora”, “O Casamento do Sr. Mississippi” e outras peças, mostra o desenvolvimento do expressionismo alemão, sua eclosão no fantástico, ao qual não faltam humor e crueldade. Natural da Suíça, Dürrenmatt é um dos maiores dramaturgos de língua alemã da atualidade. A encenação de Ziembinski de “Os Físicos” e a interpretação de Cacilda Becker em “A Visita da Velha Senhora”, foram os melhores momentos da obra de Dürrenmatt diante do público brasileiro.

## MAX FRISCH

Suíço, como Dürrenmatt, denuncia também a esterilidade espiritual de uma era de fantásticos avanços tecnológicos. Suas peças “Andorra” e “Bieterman e os incendiários” contêm elementos de teatro do absurdo.

## GEORG BÜCHNER

Viveu de 1813 a 1837. Morreu aos 23 anos. Um dos gênios mais precoces da história do teatro. Muito cedo envolveu-se em atividades revolucionárias. Aos 22 anos escreveu a peça histórica “A Morte de Danton”. Escreveu uma comédia “Leonce e Lena”, que é uma comédia do nihilismo. Büchner liga o tédio ao vazio e ao nada. Depois dele os representantes e analistas do tédio se multiplicarão, de Baudelaire a Checov, de Thomas Mann à náusea de Sartre e a “noia” de Moravia, que a define precisamente como perda de relação com as coisas, ao ponto de o mundo desorganizar-se e se tornar absurdo. Leonce diz: “Se eu soubesse de algo debaixo do sol que ainda pudesse fazer-me correr”. “Woyzeck” (fragmento), escrito em 1836, é o primeiro drama “proletário” de que temos notícia. Seu personagem central, Woyzeck, é a figura comovente de um pária humano, esmagado pela sociedade humana. Um proletário espezinhado pela Ciência e pelo Exército. “Woyzeck” é considerada uma das obras-primas da dramaturgia internacional. Büchner não viu nenhuma de suas peças encenadas. Depois de sua morte, foi completamente esquecido. Só a partir de 1880 começa a ser redescoberto.

Passemos agora às 4 grandes figuras do teatro do absurdo: IONESCO, GENET, ARRABAL e BECKETT. Veremos que cada um deles é um mundo diferente. E falar aqui em “princípios” do absurdo é impossível, pois cada um deles tem seus princípios, embora tenham como ponto de contato a posição absurda do homem. Talvez o tema comum seja a *incomunicabilidade*, mas assim mesmo só é reconhecível em Beckett e Ionesco.

## IONESCO

Desde a década de 50, sintetiza com sua obra os princípios, agora já mais definíveis, de um teatro do absurdo. Suas peças percorrem toda a gama de temas e recursos dos quais este tipo de teatro lança mão. Ora sua crítica atinge mais a sociedade burguesa, com seus tabus e preconceitos, ora sua apreciação amarga toca a própria con-

dição humana. A família (“Jacques ou a submissão”, “O Futuro está nos ovos”), a incomunicabilidade entre os seres e o desgaste da linguagem falada, que faz com que as coisas mais banais adquiram valores novos, a multiplicidade de objetos que se proliferam e destroem o homem, a bestialização e materialização do espírito com a respectiva morte da individualidade (“O Rinoceronte”), são alguns tópicos dramaticamente apresentados em sua obra.

Outras peças: “A Cantora careca”, “As Cadeiras”, “A Lição”, “Como se livrar da coisa”.

Com frequentes encenações no Brasil, traduzido por Luís de Lima, Ionesco venceu as dificuldades de aceitação de seu teatro, sendo hoje um autor de êxito.

## JEAN GENET

Considerado um dos maiores escritores franceses da atualidade, é figura controversa: poeta, assassino, ladrão e homossexual. Seus poemas e romances atingiram um nível raro de profundidade e carga poética. Suas peças transpõem toda a subjetividade de sua ficção para personagens alegóricos, arquétipos vivos que resumem nossa época. Martin Esslin afirma, em seu livro sobre o teatro do absurdo, que Genet conseguiu, através do teatro, objetivar seu mundo caótico e de difícil compreensão, ordenar seus monstros e, então, conviver com eles. Ainda assim, as peças de Genet são de uma profundidade e de um alcance de difícil percepção imediata. Seu diálogo é imenso, barroco às vezes, caótico, por vezes excessivo, mas suas peças “O Balcão”, “Os Negros” e “Os Biombos” são obras de grande força revolucionária.

“O Balcão”, a mais conhecida do público brasileiro (pois anteriormente só “As Criadas” fora apresentada) é um grande jogo ritual, em que homens comuns representam a “essência” de um bispo, um juiz, um general e os outros pilares da sociedade; quando ocorre uma revolução, aqueles que representavam são chamados para substituir os que na verdade ocupavam estes postos de sustentação da ordem pública. “O Balcão” é, nas palavras do personagem revolucionário Roger, um combate de alegorias. Na peça “Os Negros”, Genet também transcende de muito a problemática individual e psicológica, para expor a luta de raças, o declínio do Ocidente e a vigorosa força africana. Em “Os Biombos”, sua última obra teatral, Genet expõe o conflito da guerra colonialista francesa na Argélia.

Genet, como escritor, acabou. Atualmente passeia pelo mundo, ligado às suas convicções (nos Estados Unidos engajou-se no movimento dos Panteras Negras).

## ARRABAL

É o mais jovem dos autores enquadrados no teatro do absurdo e o que mais sucesso tem feito nos palcos brasileiros, principalmente com as encenações de “O Cemitério de Automóveis” e de “O Arquiteto e o Imperador da Assíria”.

Seu teatro é o teatro de pânico, ligado à fugaz e importantíssima obra de Artaud: o teatro da crueldade. Arrabal pretende chocar a platéia, provocar nela o vômito, o asco. No entanto, afirma: “Não tenho nenhuma teoria sobre o teatro; escrever é para mim uma aventura e não o fruto do saber e da experiência”. Sendo um autor preso às tradições da Espanha, no que ela tem de contraditório e rico, o catolicismo e a rebeldia anárquica. Arrabal, como Buñel, cria fora de sua terra natal. Quanto aos movimentos de vanguarda, diz: “Sonho com um teatro onde o humor e a poesia, o pânico e o amor fossem uma coisa só. O rito teatral se aproxima, então, de uma “opera mundi”, como os fantasmas de D. Quixote, os pesadelos de Alice, os delírios de uma máquina IBM”. No tocante aos espetáculos que acompanhariam a audácia de seus textos, o autor declara: “Mas para chegar a isso, o espetáculo deve ser dirigido por uma idéia teatral rigorosa, ou quando se trata de uma peça ela deve ser perfeita, refletindo sempre o caos e a confusão da vida, debaixo de uma aparente desordem, é indispensável que a direção seja um modelo de precisão” (ritual).

Obras de Arrabal:

*Romances* — “Baal Babylonid”, “O Enterro da Sardenha”, “Festas e ritos da confusão”, “A Pedra da loucura”.  
*Teatro* — “Oração”, “Os Dois carrascos”, “O Cemitério de Automóveis”, “Guernica”, “O Labirinto”, “O Triciclo”, “O Pic-nic no Front”, “O Arquiteto e o Imperador da Assíria”, “O Jardim das Delícias”, “Fando e Lis”, e outras.

## SAMUEL BECKETT

Romancista e teatrólogo irlandês, que escreve em francês e inglês, sendo, portanto, considerado um autor original dos dois idiomas. Seu período de convivência com James Joyce, o genial criador de “Ulysses”, marcou-lhe

profundamente o estilo e a temática. Beckett transpõe em tudo que escreve uma refinada sutileza, nem sempre captável num primeiro contato, e uma amargura, um questionar em profundidade da existência do homem que o tornam um autor de árduo acesso. O esforço para sua compreensão, porém, compensa sobejamente, pois a platéia e o leitor travarão contato com uma obra original e marcante, cheia de surpresas e impacto humano. Não pensemos que Beckett se perde numa metafísica vazia e distante do palco; ainda que não recorra a movimentações e peripécias — suas intrigas são nulas, as situações parecem imóveis e inapeláveis — o autor de “Esperando Godot” sabe transformar no verbo cênico, sabe captar a dramaticidade de suas idéias abstratas.

Em janeiro de 1953 no Teatro Babilonie, em Paris, sob a direção de Roger Blin (intérprete também de Pozzo), estréia “Esperando Godot”. Dois vagabundos, Vladimir e Estragon esperam num lugar descampado (uma estrada? uma praça? apenas um lugar) por Godot. Quem é Godot? Beckett diz que não sabe quem é. Um homem rico, Pozzo, passa por ali e dialoga com eles. Com Pozzo vem seu criado Lucky, preso a uma corrente como um cachorro. Eles dialogam, dialogam e nada mais. A solidão, a espera inútil em Godot (estranhamente próximo de Deus — God em inglês), seja ele Deus, seja a esperança, seja a solução da mísera condição humana — é o tema desta peça nada convencional de Beckett. Foi sucesso absoluto — 500 representações. Críticos os mais difíceis, os mais reacionários o aceitam. A importância da estréia foi tão grande que foi comparada à estréia do primeiro Pirandello montado pelos Pitoeff em 1923.

Na sua primeira peça, Beckett ataca seu tema e mostra a sua visão da existência humana — tema e visão que serão constantes em toda sua obra. Autor de um tema único, de um assunto único, Beckett consegue, no entanto, nos interessar em todas as suas peças, pois em cada uma delas se repetem as mesmas coisas, mas sempre através da riqueza imaginativa de um grande poeta que ele sabe ser, o grande poeta patético risível que sempre ele é.

Beckett, autor do teatro do absurdo? Absurdo quer dizer irreal? Não no caso de Beckett, certamente. Suas peças são realistas. A situação é absurda, mas absolutamente real. Nessas pequenas situações, nessas tramas em que nada aparentemente acontece, onde o olhar e o ouvido menos avisados não perceberão nenhum crescendo (o texto de Beckett parece uma nota só tocando durante

um tempo que parece interminável) a condição humana surge nua, completamente nua. O homem não tem nada mais que esconda a sua miséria, a sua solidão, a sua incapacidade (ou impossibilidade) de ser feliz. Como o personagem de Pirandello em “Vestir os nus”, Ersilia Drei, aqui ninguém mais tem um vestido bonito para esconder sua miséria.

Os personagens de Beckett são maltrapilhos, esfarrapados e para criar melhor o contraste patético-cômico ele apela para os palhaços. Palhaços jogados numa arena de luta — a vida — palhaços passivos que esperam (Vladimir e Estragon) e enquanto esperam, falam para dar a impressão de viver. A espera de Godot é um sonho? Temos certeza de que Beckett escreveu um pesadelo. Como pesadelo é o drama de Winnie (em “Oh, que belos dias!”) morrendo na areia que sufoca. Winnie é o personagem talvez menos absurdo e ao mesmo tempo o mais absurdo. A mulher medíocre, o ser humano aceitando tudo, contentando-se com pouco. Winnie é uma Pollyana velha.

Em “Fim de jogo”, Hamm e Clov não se falam nem se explicam nada sobre a necessidade de falar, mas os 100 minutos desse espetáculo é só o esforço de Hamm em manter um diálogo com Clov. Clov não o quer ouvir. Ele é o criado, o que obedece e ele sabe que o fim chegou. Hamm sabe, mas não quer aceitar; tenta dialogar, porque sabe que o fim do diálogo é o fim mesmo, a morte, o nada, o fim. Então inventa histórias, inventa ordens, faz perguntas absurdas sobre o tempo, faz perguntas velhas sobre assuntos antigos e esgotados.

Beckett nos interessa? Interessa na medida em que podemos até repeli-lo, mas interessa sempre porque é diálogo sobre o absurdo de nossa existência dentro dessa era de tecnologia, século da comunicação, onde os homens não conseguem se comunicar. Interessa porque é um homem que pensa, e mais ainda, um poeta que pensa.

Quando deparamos com a obra de um dramaturgo que atinge no palco tamanho grau de introspecção e profundidade de análise da alma humana, passamos a acreditar que o teatro, apesar da aparente superficialidade dos meios de que dispõe para expressar suas idéias, consegue mobilizar na sua integridade o ser humano, em suas contradições, seus maravilhosos e conflitos.

(Apostila dada por Sérgio Britto no Curso do Teatro Senac — 1971-RJ)

# EXERCÍCIOS PARA O ATOR:

## DESENVOLVENDO TÉCNICAS ESPECÍFICAS

Uma vez “dono” de um papel em uma peça, ou em uma cena escolhida você provavelmente começará por examinar o seu papel, a fim de descobrir o que precisa fazer (você poderá inclusive vir a contar as linhas que lhe couberam a fim de satisfazer o seu ego). Poderá descobrir que entre os seus deveres estão, por exemplo, o de chorar, rir ou bater em alguém no palco. Talvez você fique excitado com relação às possibilidades dramáticas inerentes a tais situações, mas também é possível que você fique assustado antevendo um possível fracasso.

Há poucas regras minuciosas para se comunicar a emoção num palco. Mas há alguns métodos eficientes, que serão discutidos em seguida. Descubra qual deles funciona para você e bom proveito. Seu diretor dificilmente terá tempo para chamá-lo num canto e explicar-lhe como expressar uma determinada emoção. Lembre-se de que você estará no palco com outro ser humano. Seria terrível ter de contracenar com um ator auto-indulgente, cujo riso ou choro o deixasse com o fracasso estampado no rosto. Tarefas físicas ou emocionais no palco não constituem objetivos ou resultados finais em si; elas devem ser vistas como resultados naturais, que se desenvolvem a partir de determinados objetivos e do partilhar de momentos dramáticos entre colegas atores.

### CHORAR

procedimento Sente-se em posição relaxada. Tente se lembrar de um acontecimento triste do passado recente. Neste processo de lembrança, procure se concentrar nos *aspectos sensoriais* do mesmo, recriando os momentos mais intensos de sua dor em associação com os cheiros, gostos, sons e percep-

ções visuais que o afetaram naquele momento. Tente centrar a sensação na área pélvica e “dirija” a respiração para esta área de maneira lenta e ritmada, à medida que vai se lembrando das imagens sensoriais.

Boceje e procure manter a sensação do bocejo em sua garganta durante a inalação e a exalação. Faça isso durante um minuto. Em seguida, comece a vocalizar a inalação suavemente. Pense na exalação como a maneira de se relaxar, a fim de propiciar o processo de vocalização. Deixe sua inalação passar pelas cordas vocais produzindo assim um gemido suave. Faça isto durante um minuto, lembrando-se de manter a sensação de bocejo na garganta. Chegue ao clímax do exercício acelerando o ritmo e arfando a cada inalação até chegar ao ponto máximo, sem muito esforço. Tente encontrar um ritmo *staccato* próprio para a inalação. E, finalmente, enquanto estiver exalando, faça a devida vocalização, em forma de queixume. Alcançado o choro, vá diminuindo o ritmo gradativamente.

discussão

A “memória sensorial” foi necessária? O ato de bocejar foi suficiente para umedecer os seus olhos? Você descobriu que manter o bocejo lhe dá uma sensação de ter um “nó na garganta”? Conscientemente procure produzir o mesmo som que conseguiu durante o exercício, mas use a exalação, ao invés da inalação. Qual dos métodos requer *mais tensão*? Usando a exalação para recriar o som faz você repuxar as cordas vocais? O som teatral do choro deveria ser conseguido “exatamente aí”, durante a inalação. Entretanto, a inalação poderá lhe dar a sensação de ter a garganta ressecada. Tente relaxar durante este processo, de inalação, usando a exalação para aliviar a garganta. Engula e produza salivação, se sentir secura. E não tente com desespero.

Quanto maior for a intensidade do exercício, maior a intensidade dramática. Qual

a diferença entre um som contínuo e um som *staccato*? Procure fungar pelo nariz em intervalos entrecortados. Isto faz o choro parecer mais real? Contagia a platéia?

É imprescindível produzir lágrimas verdadeiras? Você poderia conseguir isto fazendo uso de truques requintados? Um ator não deve ter a obsessão de querer “chorar lágrimas de verdade”. Lágrimas podem ser o produto de um objetivo frustrado que você está tentando alcançar, mas concentrar-se exclusivamente nelas faz você negar a existência de outros atores que possam estar no palco com você. Há outras técnicas de chorar — olhar para dentro do “Leeko” (instrumento luminoso) fará, com certeza com que as lágrimas apareçam, mas também vai prejudicar a retina do seu olho. O ator nunca deve pôr em risco seu físico ou seu bem-estar em prol do “sucesso de um espetáculo”.

Chorar também oferece alguns perigos. Você tem que saber quando termina o choro e quando começa a auto-piedade. A platéia não vai querer entrar em contato com ela. Chorar no palco pode ser muito bonito, dependendo da sua atitude. Se você usa o choro para chamar a atenção da platéia sobre você, então não mais estará contracenando com seus colegas. Um crítico experiente vai chamar isto de “golpe baixo”.

## RIR

procedimento

Tente lembrar-se de um acontecimento engraçado pelo qual você passou, ou de uma boa piada que ouviu recentemente. Novamente, reconstrua o momento de quando a sua apreciação deste fato ou desta piada chegou ao máximo. Tente se lembrar de um visual específico, cores, sons, perfumes, estruturas — qualquer imagem sensorial que possa ajudá-lo a recriar estes momentos ou piada. Agora, dirija o sentimento para a parte inferior do seu abdomen e tente mantê-lo aí, onde

pode ser controlado; não deixe que se instale no alto do tórax ou no peito. Sinta o humor subindo suavemente em pequenos espasmos, na direção da garganta e da sua boca. Encontre um ritmo calmo e moderado de respiração que se ajuste ao riso. Repasse na sua mente as melhores impressões sensoriais deste acontecimento e sinta a emoção lançar sua respiração para cima e para fora, a partir da região pélvica, mas não perca este controle! O riso pode ser mantido se não for explosivo, isto é, se vier crescendo gradativamente, sob controle. Ele se diluirá lentamente com uma série de exalações.

Mantenha os lábios cerrados e ria pelo nariz na primeira exalação. “Engula” o riso pressionando para dentro. Controle-o com seus músculos intercostais e com o diafragma e não se deixe dominar por ele. Agora, deixe seus lábios ligeiramente entreabertos e gentilmente exale pela segunda vez. Evite perder o fôlego antes de vocalizar o riso. Torne a se lembrar das imagens, abra um pouco mais a boca e ria mais alto à terceira exalação. Agora, abra mais a boca e deixe o som crescer a uma determinada altura. Visualize o som saindo de você e lance-o através do espaço na sua quarta exalação. Abra a boca uns dois centímetros e pegue o ritmo da respiração, dominando o som vocalizado desde o início da quinta exalação. Comprima o riso para baixo; não deixe que ele se instale nos seus ombros ou no pescoço. Agora, abra a boca uns três ou quatro centímetros. Respire e diminua a intensidade e o volume. Faça isto durante uns 30 segundos, mantendo todo o som. Lentamente deixe-o decrescer e comprima-o. Diga a você mesmo que não era, afinal de contas, assim tão engraçado. Deixe dissipar. Olhe em frente. Deixe o riso ir parando. Lentamente torne a olhar para o seu parceiro (ou deixe as imagens voltarem à sua mente). Desvie o olhar rapidamente. Torne a encará-lo e comece a rir pelo nariz. Veja como é fácil parar rapidamente o

riso, compartilhando com seu parceiro à medida que você permite que ele aumente a intensidade (não necessariamente de altura ou de volume).

discussão

Qual o valor de se jogar contra as emoções? Você pode aplicar esta mesma técnica no choro? É melhor rir sozinho ou acompanhado? Você e seu parceiro podem praticar o riso de cada um e ainda encontrar ânimo para sustentá-lo? Acha necessário trabalhar a memória sensorial?

Chorar pode estar mais ligado à inalação, talvez pelo fato de ser o choro uma emoção interiorizada, uma vez que o riso está mais efetivamente ligado à exalação, por ser uma emoção mais estereotipada. Você pode chorar com mais facilidade do que rir? Tanto o riso quanto o choro são meios de extravasamento (de alívio). Tente repetir o exercício; agora ria de alguma coisa triste! A tragédia existe também sem lágrimas. Será que a comédia funciona sem o riso? Pode o riso ser trágico? Ser feio ou bonito? Quais as situações às quais os comediantes mais se integram?

variação

Procure rir de maneira que pareça indicar um tipo específico de personalidade ou de emoção. Peça a seu companheiro para fazer isto com você e descubra quantos risos diferentes você pode criar, sem que seja repetido o mesmo tipo de riso. Tentem encontrar, um no outro, estímulos para a descoberta dos novos risos.

discussão

Qual o tipo de riso que surte maior efeito? A interação com seu parceiro ajuda este trabalho? Quais os tipos de riso que parecem forçados ou mecânicos? Como pode ser bem usado um riso mecânico? Estariam algumas personalidades famosas associadas com certos tipos de riso?

## CORRER

procedimento

Esvazie o local onde vai trabalhar. Seu parceiro se senta no centro desta área e

você se coloca num dos cantos da coxia (se estiver trabalhando num palco). Enquanto ele faz algumas mímicas para se ocupar, você escolhe um tema que possa também envolvê-lo; por exemplo: “Dois homens estão tentando arrombar o nosso carro! Venha, vamos chamar a polícia para impedi-los!” Corra para ele e o convença a sair com você — no caso — para chamar a polícia.

discussão

Sua atuação foi convincente? Quanto? Seu corpo mostrou o esforço causado pela corrida? Pergunte a qualquer espectador por quanto tempo lhes pareceu que você estava correndo? Você manteve controle sobre seu corpo, ou foi a situação em si que o controlou? Você se desequilibrou? Quando entrou correndo foi ralentando o passo até chegar ao seu parceiro, ou você praticamente o atropelou? Se foi assim, faça tudo novamente, mantendo a velocidade necessária para demonstrar a sua urgência, sem ir de encontro a ele. Termine sua aproximação com passos mais curtos e melhor controlados.

variação

Mude as circunstâncias, como por exemplo: “Depressa! Seu cachorro acabou de ser mordido por uma cobra!” Seu parceiro pode variar sua reação para uma de menor intensidade. Mude o tempo da sua corrida, a fim de ver se pode dar a impressão de ter corrido um quarteirão a toda velocidade, ou então todo um quilômetro. Preste atenção às diferenças de postura, assim como às de respiração. Verifique sua precisão, correndo por todo o espaço que tem para trabalhar e, mesmo que este espaço seja pequeno, ainda assim você deverá dar à audiência a impressão de ter corrido todo um quilômetro. Note os requisitos físicos que Georges Feydeau exige de seus atores, no segundo ato de “Com a Pulga Atrás da Orelha”.

# EXERCÍCIOS PARA O ATOR II

## FAZENDO O PAPEL DE “LOUCO”

**NECESSIDADES:** Colocar um máximo de 8 a 9 cadeiras em semicírculo para acomodar os alunos que farão o exercício. Qualquer membro do grupo que tenha antecedentes com relação a problemas mentais deve se sentir livre para realizar o exercício ou não. Os demais alunos, que vão apenas observar a ação, devem atentar para a teatralidade e a veracidade dos desempenhos. Ocasionalmente, tanto neste como no exercício onde o aluno se faz de bêbado, a veracidade da situação e o efeito teatral não são necessariamente *iguais*, isto é, um bêbado verdadeiro, carregado de álcool, pode não ter nenhum “efeito teatral”, e, por outro lado, igualmente, “um louco de palco” não tem — nem precisa ter — similaridade com o paciente internado ou o paciente em surto. Assim, por exemplo, o filme *Um Estranho no Ninho*, dramatizado por Dale Wasserman a partir do livro de Ken Kesey, contém uma série de liberdades dramáticas — ou licenças poéticas, como queiram —, que conferem um “tom teatral” que parece “verdadeiro”, e que não são encontráveis em pacientes verdadeiramente neuróticos e/ou psicóticos. Drama é conflito, não é fato científico. Lembrem-se daquela anedota do concurso para ver quem imitava melhor o grunhido do porco, onde um esperto candidato escondeu um porquinho sob a capa no afã de ser vitorioso e... perdeu.

**PROCEDIMENTO:** Após os participantes terem escolhido seus assentos, um outro ator é escolhido para fazer o papel do “analista”. Sua tarefa será a de manter a reciprocidade entre os problemáticos pacientes, encorajando-os a se relacionar entre si em termos reais. O “analista” deve denunciar todos os comentários “ilógicos” proferidos, procurar fazer os pacientes explicarem

seus problemas, sempre questionando as incoerências. Mas cuidado: nada de sucumbir à tentação de dar ordens ou julgar os pacientes! Sua função no exercício é basicamente catalisadora. Os participantes, por sua vez, devem escolher uma das seguintes motivações para servir de base às suas improvisações. Estas “motivações” devem funcionar como uma espécie de “roteiro” ou “fio condutor”. Assim, os atores devem escolher um dos seguintes objetivos:

- 1) Eu preciso mostrar aos outros o humor que nos cerca e que está em tudo que é dito.
- 2) Eu preciso encontrar uma palavra que rime com tudo que me disserem.
- 3) Eu quero impressionar a todos mostrando como sou inteligente e normal, e como eu vejo tão bem, de modo tão claro, os problemas dos outros.
- 4) Eu tenho de evitar infecções por germes e o suor das outras pessoas, e para isso me abstenho de qualquer contato físico.
- 5) As faces das pessoas que me olham parecem se distorcer. Por quê?
- 6) Todas as pessoas estão mentindo. Por quê?
- 7) Eu quero ficar aqui sentado, sem qualquer responsabilidade e sem me aborrecer com nada deste mundo.
- 8) Eu tenho de provar aos outros que a reza é a única resposta para todos os males.
- 9) Eu estou inventando um sistema numérico que aplicado às palavras dos outros, vai me permitir saber se eles estão falando a verdade ou não.
- 10) Eu quero saber por que fico sempre tão nervoso, e por que esta úlcera que eu tenho não acaba nunca.
- 11) Eu vivo triste, tudo me deixa deprimido.

**DISCUSSÃO:** Algum membro do grupo forçou a situação para parecer “louco”? Quem estava de fato abordando seus objetivos honesta e economicamente? O envolvimento de cada participante em seu problema afastou-o ou aproximou-o dos outros? Se houve momentos excitantes, a que eles se deveram? Puderam os observadores de alguma forma se identificar com os atores? Tentaram os participantes se controlar e se relacionar com os demais o mais normalmente possível? Ou as comunicações foram vagas e difusas? Quem esteve con-

fuso e embaraçado? Conseguiu o analista fazer com que as pessoas trabalhassem juntas? Houve muita dispersão ou o grupo conseguiu se manter em torno de certos tópicos?

**COMENTÁRIOS:** A loucura raramente é a inabilidade em escolher entre várias possibilidades alternativas; muito mais frequentemente, loucura significa ver as coisas somente ou predominantemente por um prisma ou um ponto de vista muito particular. Quando você for analisar os objetivos de um personagem que tenha problemas psicológicos, tente não vê-lo “de fora”, esquematizando-o simplisticamente ao redor de alguns sintomas. Ao contrário, confie na lógica “ilógica” do personagem, e simplesmente desempenhe seu papel como você o faria, caso o mesmo fosse “normal”. Fique alerta para o que se passa à sua volta. E atenção: resista ao impulso de criar um “grande drama” e — pelo amor de Deus — evite a tentação de desempenhar o seu papel como se fosse um débil mental! Procedendo assim — tentando apenas confirmar preconceitos e visões estereotipadas vigentes — o que você vai conseguir é ofender a sensibilidade da audiência. Procure, ao contrário, a força e a beleza existentes no papel, imbuindo o personagem de um sopro humano. Devido a uma certa unicidade de demandas, desempenhar um papel deste tipo é uma das tarefas mais difíceis em teatro. Mas não se desespere. A primeira coisa a fazer é descobrir um modo de desempenhar os “sintomas” do personagem, as condições sob as quais ele age, bem como suas necessidades e aspirações. O maior perigo — a ser evitado — é o de deixar os sintomas crescerem a tal ponto em importância que suplantem todo o resto e façam-no “esquecer” qual seria o conflito real do personagem, e o seu relacionamento com os demais personagens. Isto é muito importante: os sintomas não devem substituir o conflito; ao contrário, eles devem ajudá-lo a acentuar os obstáculos a serem removidos na relação com os outros personagens e com os objetivos da peça. É claro que os sintomas vão modificar o modo pelo qual o personagem vai observar, pensar e agir.

(OBS: Além de ver o mundo de apenas uma maneira singular, pessoas sob forte pressão mental, em geral, evidenciam certos problemas “físicos” ou somatizações: problemas motores, constipação, descuido pela aparência, aceleração ou lentidão de movimentos, etc... Aborde este problema do mesmo modo que o outro).

**CONCLUSÃO:** Observe por exemplo, como os principais personagens de “*Os Rapazes da Banda*” de M. Crowley reagem às circunstâncias e eventos que os rodeiam. Nesta peça cada personagem é dono de uma certa unicidade, de um modo de ser particular, embora sejam todos homossexuais. Lembre-se que a sua tarefa é dar à audiência a impressão de que você quer o que o seu personagem quer, da maneira que o seu personagem quer! Escolha por exemplo tarefas reais que você possa executar simplesmente. Se você fez mais do que o suficiente para satisfazer as necessidades do personagem, você está deturpando o seu papel. Você, no palco, não está representando um bêbado, um viciado, um homossexual, um neurótico. Você está representando *um ser humano X*, que é bêbado, ou um ser humano *Y* que é viciado, ou um ser humano *Z* que é neurótico, etc... Caso contrário, todos os bêbados, todos os neuróticos em todos os palcos e em todas as peças seriam representados da mesma forma! Veja seu personagem como um todo, e não como um estereótipo. É claro que todos estes tipos têm características comuns, que servem inclusive para diferenciá-los dos que não são viciados ou neuróticos. Mas, isto de modo algum justifica uma abordagem estereotipada e rígida. Em resumo, procure ver seu personagem como dotado de uma grande dignidade humana, da mesma maneira aliás, que você teria de fazer caso o personagem escolhido fosse você mesmo, como você se comporta e se relaciona na sua própria vida.

(Extraído de “The Student Actor’s Handbook”, de L. J. Dezseran, Mayfield, pub. Co. 1975 — tradução de Bernardo Jablonski)



## TEXTOS PARA ESTUDO

RUBEM FONSECA

Apresentamos como textos para estudo, quatro pequenos contos de Rubem Fonseca, extraídos entre outras, das obras *O Prisioneiro e Lúcia Mc Cartney* publicadas pela Editora Coedecri. Algumas adaptações foram feitas, principalmente no último conto: *Asteriscos* (Entrevista IV).

### ENTREVISTA I

ELA — (*entrando*): D. Gisa me mandou aqui. Posso entrar?

ELE — Entra e fecha a porta.

ELA — (*fechando a porta*) Está escuro aqui dentro. Onde é que acende a luz?

ELE — Deixa assim mesmo.

ELA — Como é seu nome mesmo?

ELE — Depois eu digo.

ELA — Essa é boa!

ELE — Senta aí.

ELA — Tem alguma coisa para beber? Eu estou com vontade de beber. Ai, estou tão cansada (*Tira os sapatos*).

ELE — Nesse armário aí tem bebida e copos. Sirva-se.

ELA — (*Preparando a bebida*) Você não bebe?

ELE — Não. Como foi que você veio para o Rio?

ELA — Eu? Peguei carona num fusca.

ELE — São mais de quatro mil quilômetros, você sabia?

ELA — Demorei muito, mas cheguei. Só tinha a roupa do corpo, mas não podia perder tempo.

ELE — Por que você veio?

ELA — Ha, ha, ha, ai Meus Deus! Que coisa... só rindo.

ELE — Por que?

ELA — Você quer saber mesmo?

ELE — Quero.

ELA — Meu marido. Vivemos quatro anos felizes, felizes até demais. Depois acabou.

ELE — Como que acabou?

ELA — Por causa de outra mulher. Uma garota que andava com ele. Eu

estava grávida. Ha, ha, só rindo, ou chorando, sei lá...

ELE — Você estava grávida...

ELA — No dia 13 de outubro a gente estava jantando no restaurante, quando apareceu essa garota, que ele andava namorando. Meu marido estava bêbado e olhava para ela de maneira debochada, e então ela não agüentou mais e se aproximou de nossa mesa, falou em segredo no ouvido dele e eles se beijaram na boca, como se estivessem sozinhos no mundo. Ah, eu fiquei louca; quando dei conta de mim, estava com um caco de garrafa na mão e tinha arrancado a blusa dela, uma dessas camisas de meia que deixa o busto bem destacado.

ELE — Sei. Continua.

ELA — Dei vários golpes com o caco de garrafa no peito dela, com tanta força que saiu um nervo para fora, de dentro do seio. Quando viu aquilo, meu marido me deu um soco na cara, bem aqui em cima do olho; só por um milagre eu não fiquei cega. Fugí correndo para casa. Ele atrás de mim. Eu gritava por socorro para ver se os meus parentes ouviam, eles moravam perto de mim. Porque eu não sou cão sem dono não, ouviu? Ainda ontem eu dizia na casa de D. Gisa para uma moça, que eu não posso dizer que seja minha amiga, porque nessa vida ninguém tem amigo, nós apenas fazemos programas junto, eu dizia para ela, eu estou aqui mas eu não sou cão sem dono, quem encostar um dedo em mim vai ter que se ver com minha família.

ELE — Mas agora eles estão lá no norte, muito longe...

ELA — Parece que eu estou num teatro, ha, ha...

ELE — Você fugiu gritando por socorro. Continua.

ELA — Eu me tranquei dentro do quarto, enquanto meu marido quebrava todos os móveis da casa. Depois ele arrombou a porta do quarto e me jogou no chão e foi me arrastando pelo chão enquanto me dava pontapés na barriga. Ficou uma mancha de sangue no chão, de sangue que saiu da minha barriga. Perdi nosso filho.

ELE — Era um menino?

ELA — Era.

ELE — Continua.

ELA — Meu pai e meus irmãos apareceram na hora em que ele estava chutando a minha barriga e deram tanto nele, mas tanto, que eu pensei que ele ia ser morto de pancada; só deixaram de bater depois que ele desmaiou e todos cuspiram e urinaram na cara dele.

ELE — Depois disso você não o viu mais?

ELA — Uma vez, de longe, no dia em que eu vim embora. Ele veio me ver de muletas, com as pernas engasadas, parecia um fantasma. Mas eu não falei com ele, saí pela porta dos fundos, eu sabia o que ele ia dizer.

ELE — O que é que ele ia dizer?

ELA — Ele ia pedir perdão, pedir para voltar, ia dizer que os homens eram diferentes.

ELE — Diferentes?

ELA — É, que podiam ter amantes, que é assim a natureza deles. Eu já tinha ouvido aquela conversa antes, não queria ouvir novamente. Eu queria conhecer outros homens e ser feliz.

ELE — E você conheceu outros homens?

ELA — Muitos e muitos.

ELE — E é feliz?

ELA — Sou, você pode não acreditar, levando a vida que eu levo, mas sou feliz.

ELE — E não se lembra mais do seu marido?

ELA — Lembro dele apoiado nas muletas. Me disseram que ele anda atrás de mim e carrega um punhal para me matar. Posso acender as luzes?

ELE — *(Levantando-se)* Pode. E você não tem medo de ser achada por ele?

ELA — Já tive, agora não tenho mais. É aqui que acende a luz?

*(Grito)*

FIM

ENTREVISTA II (O Agente)

*(Na sala um homem sentado de frente a uma mesa. Batem à porta)*

HOMEM — Pode entrar.

AGENTE — Boa tarde, sou do Instituto de Estatística e venho fazer o seu questionário.

HOMEM — Que questionário?

AGENTE — Nome, nacionalidade, estado civil. Esses dados todos.

HOMEM — Para quê?

AGENTE — Para o recenseamento, para sabermos quantos somos, o que somos.

HOMEM — O que somos? Isso não.

AGENTE — O recenseamento nos dará a resposta de tudo.

HOMEM — Mas eu não quero saber de mais nada. O senhor não está vendo que eu estou ocupado?

AGENTE — O senhor me desculpe, mas sou obrigado a preencher a sua ficha. O senhor também é, de certa forma, obrigado a colaborar. O senhor não leu a proclamação do Presidente da República?

HOMEM — Não.

AGENTE — Foi publicada em todos os jornais. O Presidente disse...

HOMEM — Isso não interessa *(Levantando-se)*. Por favor...

AGENTE — *(Começando a tomar notas)* Seu nome?

HOMEM — *(Sentando-se novamente)* José Figueiredo. Mas isso não vai lhe adiantar de coisa alguma.

AGENTE — Por quê? O senhor não está me dando um nome falso, está?

HOMEM — Não, oh! Não. Meu nome é José Figueiredo. Sempre foi. Mas se eu morrer amanhã, isso não falsificará o resultado?

AGENTE — Esse risco nós temos que correr.

HOMEM — Morrer?

AGENTE — Sempre morre alguém durante o processo de recenseamento, porém está tudo previsto. Outros nascem, porém está tudo previsto. Está tudo previsto.

HOMEM — Quer dizer que eu posso morrer amanhã sem atrapalhar a vida de ninguém?

AGENTE — Pode... Ora, o senhor não está com cara de quem vai morrer amanhã; está meio pálido e abatido, de fato, mas o senhor toma umas injeções, que isso passa. Estado civil?

HOMEM — O senhor pode guardar um segredo?

AGENTE — Viúvo?

HOMEM — Um segredo que vai durar pouco?

AGENTE — Eu só quero saber o seu estado civil, a sua...

HOMEM — Eu vou me matar amanhã.

AGENTE — Hein? Como?... Mas... Mas isso é um absurdo! O senhor está brincando comigo?

HOMEM — Olhe bem para mim. Estou com cara de quem está brincando com o senhor?

AGENTE — Não...

HOMEM — Não escrevi nenhuma carta de despedida; ou melhor, escrevi, escrevi várias, mas nenhuma me agradou. Além do mais, não sabia a quem endereçá-las: ao delegado de polícia? — impossível; a quem interessar possa? — muito vago.

AGENTE — Que coisa!... O senhor vai se matar mesmo?

HOMEM — Vou. Mas o senhor não precisa ficar tão chocada.

AGENTE — Mas isso é um absurdo. O senhor não gosta de viver?

HOMEM — Bem, há certas coisas que eu ainda gostaria de fazer, como beijar uma menina loura que passou por mim na rua ontem, tomar com ela um banho de mar e depois deitar na areia e deixar o sol secar o meu corpo. Mas isso deve ser influência do céu (*olha a janela*) que está hoje muito azul.

AGENTE — Concito-o a abandonar esse propósito! Prometa-me que não irá cometer esse gesto... Eu estou com pressa.

HOMEM — Já decidi. Não posso mais voltar atrás.

AGENTE — Isso é uma loucura. Eu não posso ficar aqui até amanhã, a vida inteira, procurando convencê-lo da sua insensatez. Não posso perder meu tempo. Também preciso viver: cada dez minutos do meu tempo correspondem a um questionário; cada questionário corresponde a cento e setenta e cinco cruzeiros e cinquenta centavos!

HOMEM — Eu aprecio muito o seu interesse.

AGENTE — De nada, de nada. Ainda não fiz nada hoje.

*(O Homem se levanta e estende a mão. Apertam-se as mãos. O agente se retira lentamente. Enquanto sai, amassa a folha onde estivera anotando os dados).*

FIM

ENTREVISTA III (Os Prisioneiros)

*(Numa sala, um sofá, um homem deitado no sofá, sem paletó, com a gravata afrouxada. Ao lado uma mulher de preto, sentada numa cadeira)*

ANALISTA — O senhor não gosta de roupa esporte. É essa a razão?

CLIENTE — É muito chato vir de roupa esporte para a cidade, num dia útil. Parece que não trabalho, que sou um aposentado, um vadio, uma coisa dessas.

ANALISTA — Mas por que se incomodar com isso? O senhor está de licença para tratamento de saúde, recebendo regularmente pelo Instituto. Esse é o seu trabalho: tratar de sua saúde.

CLIENTE — Mas e os outros que me vêem na rua, flanando de roupa esporte! Que digo para eles? Ou não digo nada e carrego, como os cegos, uma tabuleta, ou bordo nas costas da camisa a frase: em tratamento de saúde. Gostaria que a senhora me dissesse qual a maneira de identificar o louco de bom comportamento. Os cegos carregam uma bengalinha branca, os surdos uma corneta acústica ou um transistor inconspícuo na haste dos óculos; os mancos uma bota ortopédica, os paralíticos uma cadeira de rodas ou um par de muletas. E os malucos de bom comportamento, como parece ser o meu caso? Hein? A senhora não tem uma boa idéia? (*mudando de tom*) Aliás a senhora não tem uma boa idéia desde que a conheci.

ANALISTA — Já começa o senhor com a sua agressividade. Eu lhe disse em nossa última sessão que isso não passa de uma fraca defesa. Desde o primeiro dia o senhor se entrincheirou e não quer abandonar essa posi-

ção de antagonismo (*pausa*). O senhor está com medo que eu o seduza.

CLIENTE — Ha, ha, ha, ha, ha.

ANALISTA — O senhor está com medo que eu o seduza.

CLIENTE — (*pensativo*) Por que será que a senhora me disse isso? Engraçado, as coisas que a senhora me diz me deixam na maioria das vezes indiferente; as vezes, raramente, me irritam. Essa, me deu pena da senhora.

ANALISTA — Pena de mim? Por que?

CLIENTE — Eu sei porque a senhora me disse isso.

ANALISTA — Então diga.

CLIENTE — A senhora é casada?

ANALISTA — (*pequena hesitação*) Não.

CLIENTE — Já foi psicanalisada, não foi?

ANALISTA — Claro.

CLIENTE — A senhora é virgem?

ANALISTA — (*hesitação*) Isso não ajuda nada ao senhor.

CLIENTE (*sentado no sofá*): É ou não é?

ANALISTA — (*Recuando e apoiando as costas no encosto da cadeira*) Sou.

(*O cliente deita com um suspiro de satisfação e fica de olhos fechados como se estivesse dormindo. A psicanalista por momentos permanece encostada na cadeira.*)

ANALISTA — (*Empertigando-se, sentada*) O senhor quer encerrar a nossa sessão de hoje?

CLIENTE — Não, não. Ainda não acabei com a senhora. O seu psicanalista foi um homem, não foi?

ANALISTA — Foi.

CLIENTE — E, um dia, numa das sessões, ele lhe disse (*imitando*): “A senhora está com medo de ser seduzida por mim” — não disse? Sendo virgem, a senhora devia viver, ou talvez viva, ainda, com esse medo, ou essa vontade, de ser seduzida, as duas coisas se confundindo, deixando-a perplexa. Agora a senhora vem e repete a mesma coisa para mim, como se tudo fosse uma lição de piano.

ANALISTA — O senhor já pensou em outra hipótese? Por exemplo: pode ser que eu esteja com medo de ser seduzida pelo senhor, e esteja transferindo esse sentimento.

CLIENTE — Eu não tinha pensado nisso.

ANALISTA — (*Sorrindo*) Vê, o senhor não sabe todas as respostas.

CLIENTE — E a senhora sabe?

ANALISTA — Eu não. Nem mesmo sei porque o senhor tem pena de mim.

CLIENTE — Por que tenho pena da senhora? (*Levanta-se*) Epa! Espere aí. A senhora não vai agora dizer que estou com pena é de mim, e tortuosamente, digo que tenho pena da senhora. Daqui a pouco vai perguntar sobre a minha mãe, eu sei.

ANALISTA — Se o senhor que falar sobre a sua mãe, pode falar. O senhor não quer se deitar? Fica mais confortável.

CLIENTE — Meu Deus! Será que a senhora não se livra das fórmulas?

ANALISTA — Que fórmulas?

CLIENTE — (*Irritado*) Isso tudo é muito ridículo. Acho que eu estou perdendo o meu tempo.

ANALISTA — Sendo assim, o senhor não devia fazer análise. Pelo menos comigo.

CLIENTE — Faço porque o Instituto está pagando. Dizem que o Instituto arranja os médicos mais ordinários para os seus doentes.

ANALISTA — O senhor está pagando. Não descontou sempre para o Instituto?

CLIENTE — Está certo. Eu estou pagando. Então é pior ainda: estou jogando o meu dinheiro fora.

ANALISTA — O senhor não é obrigado a fazer psicanálise.

CLIENTE — (*Impaciente*) Eu já lhe disse uma porção de vezes: sou de umas síncope, perco o ar, desmaio. Quando isso aconteceu, pela primeira vez, os clínicos disseram que eu devia ter um foco infeccioso. Tiraram-me as amígdalas. Piorei. Fiz operação de sinusite. Eles foram ficando desesperados e arrancaram todos os dentes da minha boca. Passei a ter dois ataques por semana. A senhora sabia que todos os meus dentes são postigos? Eu tinha ótimos dentes.

ANALISTA — Não tinha notado.

CLIENTE — (*Passando o polegar e o indicador da mão nos dentes superiores*) Imbecil! Fiz cardiograma, nada. Encefalograma, nada. A não ser uma pequena disritmia, oriunda de pancada na cabeça quando era criança. Vesícula, bexiga, próstata, intestinos, baço, fígado, tudo perfeito. Eles só tinham uma saída: dizer que eu era nerótico. Mandaram-me para um médico psiquiatra, que parecia o Carlitos (*pensativo*). A única diferença é que ele usava roupa cinza o tempo todo.

ANALISTA — E depois?

CLIENTE — (*Bocejando*) Depois fizeram sonoterapia. Um mês na base do Amplicitil e outras pílulas coloridas. Dormi p’ra burro, engordei, mas

não deixei de ter os mesmos colapsos; às vezes o meu pulso subia a 200.

ANALISTA — 200?

CLIENTE — 200. Como não desse resultado, passaram à convulsoterapia.

ANALISTA — Insulina?

CLIENTE — Kilowatt. Também não adiantou. E assim, dos clínicos aos psiquiatras, o abacaxi foi passando adiante aos psicanalistas, ou seja (*aponta com o dedo*) a senhora. A senhora é a minha última chance.

ANALISTA — Pode confiar em mim.

CLIENTE — (*Aflito*) Eu tenho que confiar na senhora. Hoje, quando vinha para cá, no meio da rua, as minhas pernas pareciam de chumbo, o coração disparando, uma sensação horrível. (*Leva a mão ao peito*) Eu estou sentindo a mesma coisa agora, veio de repente.

ANALISTA — É melhor o senhor se deitar.

CLIENTE — Não posso andar (*Faz cara de dor*).

ANALISTA — Tente. Você pode sim, tente, por favor, você pode.

CLIENTE — Não posso. Não posso. Meu pulso! (*Os dentes cerrados, respira ofegante*).

ANALISTA — Você pode!

CLIENTE — Não! (*Com voz autoritária*) Puxe esse sofá para cá!

ANALISTA — Pronto.

(*O cliente cai pesadamente no sofá com as pernas para fora. A psicanalista curva-se e levanta as pernas do homem do chão, com esforço enorme, como se elas fossem mesmo de chumbo. Estendido no sofá o cliente respira pesadamente*).

CLIENTE — Meu pulso! Veja!

ANALISTA — (*Segurando o pulso do cliente, desesperada*) Eu não tenho relógio. Meus Deus! (*larga o pulso do cliente*) Ele não pode morrer aqui. (*Grita*) Maria, Maria! (*A sala de ilumina. Uma porta, a única da sala, se abre e surge uma mulher jovem de uniforme branco*) Um médico, chame, depressa, o clínico do 808. (*Maria sai da sala. A psicanalista anda nervosamente. Entra o clínico, de avental branco, carregando uma maleta preta*).

CLÍNICO — O que foi que aconteceu? Sua secretária me chamou aqui dizendo que um homem...

ANALISTA — Aqui doutor (*Aparenta para o homem no sofá*). É um cliente meu, um neurótico, teve um colapso.

CLÍNICO — Neurótico?

ANALISTA — (*Nervosa*) Psicótico, não sei. Um estranho quadro patológico. Ele costuma ter colapsos, os clínicos não descobriram a causa. Foi submetido a tratamento psiquiátrico e não melhorou. Agora está fazendo psicanálise.

CLÍNICO — Melhorou?

ANALISTA — Não. O senhor está vendo que não. Mas a psicanálise é um processo demorado e ele está comigo há pouco tempo.

CLÍNICO — Hum... (*Toma o pulso do cliente. Abre a maleta preta, tira uma seringa, uma ampola, prepara uma injeção que aplica no braço do cliente*)

ANALISTA — Como está ele, doutor?

CLÍNICO — A senhora devia saber; ele é seu cliente.

ANALISTA — Mas eu não sei. O senhor fica satisfeito de ouvir isso! (*grita*) Eu não sei!

CLÍNICO — Vai voltar a si (*afirmativo*). Mas a psicanálise não vai melhorá-lo. Já tive um cliente assim. O homem deve ter um foco infeccioso seríssimo.

ANALISTA — (*Falando e rindo nervosamente*) Mas ele arrancou os dentes, as amígdalas, o apêndice, a próstata, tudo atrás de um foco que não existia. Fez operação de sinusite, tubagem (*explode numa gargalhada*).

CLÍNICO — A senhora está histérica. (*A psicanalista pára subitamente; o cliente no sofá mexe-se e murmura palavras incompreensíveis. O clínico fecha a maleta, secamente*) Creio que já posso ir-me embora.

ANALISTA — Um momento, um momento, por favor. O senhor vai deixá-lo assim?

CLÍNICO — Ele é seu cliente, não é meu. Este ataque já não oferece perigo... creio (*Curva-se e examina o cliente no sofá*) É estranho...

ANALISTA — O quê (*Aproxima-se*).

CLÍNICO — Ele está suando só do lado direito do rosto.

ANALISTA — (*Agitadamente*) E do corpo. Veja, só o lado direito do corpo está suando. Ele me disse que costumava suar só de um lado do corpo, às vezes do esquerdo, às vezes do direito (*Mudando de tom, agora desconsoladamente*) e eu não acreditei nele.

CLÍNICO — Que coisa estranha. Antigamente isso teria sido considerado um milagre. Ele sofre de alucinações?

ANALISTA — Não.

CLÍNICO — Ele é casado?

ANALISTA — Solteiro. As pessoas solteiras enlouquecem mais do que as casadas.

CLÍNICO — Isto está provado estatisticamente?

ANALISTA — Estatisticamente.

CLÍNICO — É, mas o fato de ele suar só de um lado não prova que ele seja louco (*balançando a cabeça*). Não prova.

ANALISTA — Há casos em que ninguém pode provar que uma pessoa esteja louca, a não ser ela própria. Ele se recusa a isso.

CLÍNICO — Então ele está bom: é o seu raciocínio.

ANALISTA — Não sei. Confesso que estou confusa. Ele acha que está bom, e, para falar a verdade eu também acho que ele está bom (*Exclama:*) Mas e os colapsos? E o suor? As pernas de chumbo?

CLÍNICO — Também não sei o que dizer.

ANALISTA — Ele não tem família, ninguém, só o Instituto.

CLÍNICO — (*Confortadoramente*) Essas síncopes acabam matando-o. (*Longo silêncio*) Eu tenho mesmo que ir embora. Meus clientes me esperam.

ANALISTA — Estou tão cansada!

FIM

#### ENTREVISTA IV (Asteriscos)

ENTREVISTADORA — “Minha biografia não interessa a ninguém”, costuma dizer o jovem diretor de Endereços. José Henrique surgiu de repente no teatro brasileiro dirigindo “Dias Felizes”. Colocou os dois personagens da peça inteiramente nus, a mulher salpicada de fezes e o homem de sangue. “Hoje eu não perderia tempo com Beckett” diz José Henrique. Sua consagração, porém, foi com a adaptação de “Juliette”, de Sade. “A platéia de teatro é normalmente composta de estupradores latentes, homossexuais reprimidos e incestuosos sublimados, todos com complexo de culpa. É claro que a peça do divino Marquês teria que ter sobre eles um grande efeito catártico”. José Henrique não pensa mais em dirigir Sade. “Sade me interessou como uma experiência de consubstanciação do sexo da violência com a violência do sexo. Mas isso está superado. O Orgasmo é um prato de batatas fritas”. E agora, queridos telespectadores, vou chamar aqui, à frente de nossas câmaras e microfones, o grande diretor José Henrique. Uma salva de palmas para ele, que ele merece (*Palmas*). Você já começou a ensaiar a sua nova peça, José Henrique? Senhoras e senhores, José Henrique está dirigindo a Trilogia GT, o maior acontecimento teatral da temporada. Tudo bem, José Henrique?

JOSÉ HENRIQUE — Por enquanto é cedo para dizer. Quer dizer, os ensaios vão bem. Quer dizer, nem começaram ainda. Mas isso não é problema. Problemas nós vamos ter com o público, que é cretino, e com a censura que é sempre composta de sujeitos que têm horror à vida e à arte. Todo censor é um assassino em po-

tencial, todo espectador teatral um débil mental.

ENTREVISTADORA — Como foi que você decidiu enfrentar o grande desafio de encenar o Guia dos Telefones?

JOSÉ H. — Não sei. Acho que cansei dos velhos textos do teatro do absurdo, da crueldade, da incomunicabilidade, etc. Sentia-me enclausurado num microssegmento do multiculturalismo do conhecimento humano. No ano passado encontrei-me com Tynan em Londres e ele me disse “O grande diretor de teatro ainda não nasceu”. No avião vim pensando: Welles, Barrault, Vilar, todos apenas hubris e nada mais. Ocorre também que eu havia acabado de ler “Psicolinguística: um levantamento dos problemas de teoria e pesquisa”, de Osgood e Sebeck, e estava com isso na cabeça: as relações entre o observador e o observado, uma velha história que Parmênides conhecia muito bem. O homem sofre limitações na sua capacidade de perceber e conceitualizar. Mas o mundo é colocado dentro do molde das nossas percepções. Eu arrebento o molde, entenderam? E chego no âmago do significado das coisas, livre dos parâmetros de tempo e espaço e das perplexidades neurofisiológicas. Eu arrebento o molde, entendem?

ENTREVISTADORA — E Stanislavsky?

JOSÉ H. — Stanislavsky. Você leu o livro dele?

ENTREVISTADORA — Que livro?

JOSÉ H. — Minha vida de artista, ou coisa assim. O sujeito era uma besta. Talvez tivesse sido um bom ator representando pecinhas de Gorki e Checov, mas diretor, diretor mesmo, o cara não era. Quando esta

múmia morreu, nem eu nem você éramos nascidos.

ENTREVISTADORA — Quando foi?

JOSÉ H. — Trinta e muitos. Antes da Segunda Guerra. Vê como o sujeito é antigo?

ENTREVISTADORA — Você resolveu dirigir o Guia dos Telefones para mostrar que é um grande diretor?

JOSÉ H. — Eu não preciso mostrar a (. . . . .) nenhum que sou um grande diretor. Escolhi o Guia dos Telefones por ser ele uma peça — conjunto de informações sobre o mundo — da maior importância, constantemente renovado, postatual, onde o contexto predomina sobre o texto e a analogia sobre as relações de quantidade. (*Levanta-se*) Olha, se tiver alguém da imprensa aí, quando imprimir isso, manda colocar a frase — conjunto de informações sobre o mundo — entre parênteses, assim oh! (*faz o gesto*) Estes caras da imprensa são umas bestas mesmo! Se não explicar tudo direitinho, eles erram tudo. Débeis mentais!

ENTREVISTADORA — Parece que você não está ensaiando todas as três peças que integram o Guia dos Telefones. Podem elas ser representadas isoladamente, sem deformações no seu significado, como acontece com a edipiana de Édipo, digo, de Sófocles, por exemplo?

JOSÉ H. — Sófocles escrevia peças compactas. O que há de comum entre Édipo Rei, Édipo em Colonus e Antígona é a presença de Antígona e Ismênia em todas elas, dizendo porém coisas diferentes. Aliás em Édipo Rei nem isso acontece, pois elas ficam mais mudas. No Guia dos Telefones há uma profunda e inseparável ligação e dependência entre *Endereços* e *Assinantes* e destas com *Páginas Amarelas*. Mas infelizmente

não poderei ensaiar a trilogia, demoraria seis horas e os oligofrênicos que freqüentam o teatro não agüentariam tanto tempo com o estômago vazio. E os empresários querem apenas ganhar dinheiro, como os editores, os marchands de tableaux, os exibidores e demais exploradores dos artistas e intelectuais. Como só podia levar uma, optei por *Endereços*, onde a temática da estética como ciência da sensualidade é confrontada com a dessublimação represiva da sociedade tecnológica.

ENTREVISTADORA — Dizem que a encenação do Guia dos Telefones é um marco tão importante para o teatro quanto o transplante de cérebros para a medicina.

JOSÉ H. — Acho a comparação muito infeliz. A arte sempre foi mais importante do que a ciência, do qual a medicina é um dos ramos menos relevantes. Você falou em Sófocles. Você se lembra do nome de algum médico do tempo dele?

ENTREVISTADORA — Eh. . . Bem. . . No momento não me recordo. . .

JOSÉ H. — Mas conhece Ésquilo, Eurípedes, Aristófanos, Tucídides, Sócrates, Platão, Xenofonte, Fídias, Praxíteles, centenas de nomes célebres, contrapostos apenas ao de Hipócrates, que era mais uma espécie de “public relations” da medicina do que propriamente um médico. O médico mais famoso de hoje é quando muito duas linhas do Guia. Depois de morto nem isso. Os técnicos só valem enquanto vivos.

ENTREVISTADORA — Segundo consta, os censores ficaram um pouco confusos com o texto. Disseram que em vinte anos de censura, este foi o texto mais estranho que eles encontraram. Não há falas na sua peça?

JOSÉ H. — A peça não é minha. Nem a cidade é minha.

ENTREVISTADORA — Sei.

JOSÉ H. — Imagine um edifício na Avenida Nossa Senhora de Copacabana. Ele fala?

ENTREVISTADORA — Ha, ha, ha. . . claro que não!

JOSÉ H. — Então é porque a senhora não está imaginando. Está apenas vendo. Vendo por fora. Mas a imaginação vê por dentro. Entendeu?

ENTREVISTADORA — Sim.

JOSÉ H. — Um amigo meu, criminoso, tatuou um coração no braço e dentro escreveu “Amor de Mãe”. A polícia matou-o a tiros e ele nunca soube que foi vítima do amor de mãe. Entendeu?

ENTREVISTADORA — Continue.

JOSÉ H. — Um burocrata senta-se numa mesa e escreve uma norma que vai virar decreto. Alguém chegando com o ouvido bem perto de sua boca conseguirá ouvir o ranger dos seus dentes. Entendeu?

ENTREVISTADORA — Qual o seu próximo projeto?

JOSÉ H. — A Psychopathia Sexualis, de Krafft-Ebing, no qual as mulheres farão os papéis dos homens e os homens os papéis das mulheres. Pretendo desmitificar o sexo e a sua psicopatologia. Por trás das taras dos pacientes de Ebing estão insolúveis problemas de adequação dependencial, que pretendo expor, pela primeira vez num palco.

ENTREVISTADORA — Mais alguma coisa a declarar aos nossos telespectadores?

JOSÉ H. — Sim. Dedico o espetáculo *Endereços* a John Gurrisi, um americano de Boston, um precursor que em 1956 tentou levantar recursos para encenar “Yellow Pages”. Infelizmente, ele sumiu. Boa noite, imbecis!

# O TÚNEL

de Paer Lagerkvist

Os meios intelectuais suecos, noruegueses e dinamarqueses ficaram transformados pelos horrores da 1ª Guerra Mundial, da qual haviam sido testemunhas. Lagerkvist, como grande escritor e poeta, não cansou de desenvolver uma meditação angustiada sobre o mal inerente à natureza humana, que denunciavam os sofrimentos da guerra e a escalada do fascismo. Utilizando primeiro uma técnica expressionista, a fim de apreender os fatores essenciais do drama (*"O Homem Que Pode Reviver Sua Vida"*, 1928), evoluiu até o realismo para mobilizar, mediante o simbolismo de seus argumentos, as forças do espírito contra os males do nazismo (*"O Rei"*, 1932). Sua carreira culmina com *"Barrabás"* (1953), ávido de uma fé que a razão não pode admitir.

(*História del teatro contemporâneo* — Paul Louis Mignon)

*O Túnel* — No mesmo ano em que Lagerkvist fazia publicamente, em *Teatro Moderno: Pontos de Vista e Ataques* (1918), a sua profissão de fé anti-naturalista e proclamava a sua incondicional admiração por Strindberg, o Strindberg da *Estrada de Damasco e do Sonho*, reunia em volume, sob o título genérico de *O Instante Difícil* (Den Svåra Stunden), três peças em um ato de tendência acentuadamente expressionista.

*O Túnel* é a primeira dessas peças; e se bem que a revelação final sobre a verdadeira situação dos personagens tenha perdido grande parte do seu efeito de surpresa, depois da *Viagem Infinita*, de Sutton Vane; de *A Excursão Misteriosa*, de Leck Fischer, ou do *Huis Clos*, de Sartre, ainda hoje o clima de mistério e angústia em que a ação progride até a revelação final nos prende e empolga.

## PERSONAGENS:

UM HOMEM DE CASACA

UM CORCUNDA

Sobre um fundo escuro destaca-se, à extrema direita, uma parede azul, que desce num declive acentuado até à ribalta; ao alto, à esquerda, um parapeito térreo que corta obliquamente a cena. Ao fundo, ruínas de uma abóboda de túnel iluminadas, do lado de baixo, por grandes rolos de um fumo branco que penetra, em turbilhões na abóboda e desaparece. Por cima das ruínas, na obscuridade, o vulto de um cão de pêlo avermelhado a arremessar-se, ferozmente, contra alguém ou alguma coisa; à direita do cão, duas mãos enormes, crispadas de terror; à esquerda, uma cabeça, em grande escala, calva e esquelética; e, também à esquerda mais alto ainda, uma tabuleta com grandes letras: S. 8007. Estas imagens estão todas dispostas em planos diferentes que se intersectam. Cores variadas mas esbatidas. A cena está iluminada por uma meia-luz azul-violeta.

UM HOMEM — (*extremamente elegante, entra pela direita. Caminha como um sonâmbulo, cambaleia. Parece falar com alguém*) — Pois calcula — repara bem — que foi precisamente no momento em que entrá-

vamos no túnel. A toda velocidade, ainda por cima. Um estrondo, de repente, como se o céu e a terra desmoronassem. Ah, meu Deus! Fiquei lívido de medo.

UM CORCUNDA — (*magro, minado pela doença, surge do fundo, apoiado a uma bengala. Aproxima-se do outro e começa a segui-lo como uma sombra, inclinando a cabeça para melhor o ouvir. Ao caminhar, bate no chão com a bengala*) — Claro, claro...

HOMEM — (*não o fita e continua como antes*) — Eu ia sentado num dos bancos da frente, junto à janela, e estava olhando para o parapeito do fosso, para a rua, lá em cima... reparei num cão, num maldito cão que começou a ladrar... mas isso, afinal, não tem importância nenhuma... O sol brilhava, estava um dia lindo... elegantíssimo, verdadeiramente luxuoso... 8007... S. 8007 — Ora! Estou a baralhar tudo... o automóvel é que era verdadeiramente deslumbrante, luxuoso... e dum momento para o outro pareceu que a carruagem em que seguíamos se partiu ao meio, que todo o metrô se desintegrava em mil pedaços!... Fui projetado para a frente, como uma bala, pelo túnel adentro. Negro como breu... E depois senti um vapor escaldante na cara... e um outro tipo ao meu pé gritava como um possesso! Ah! (*geme, cambaleia, consegue dominar-se*) Aliás, pelo menos no que me diz respeito, os estragos não foram grandes, escapei com pouca coisa... Apanhei uma pancada aqui atrás, na nuca, mas sem gravidade. Foi verdadeiramente extraordinário ter escapado com tão pouco... Dir-se-ia que houve uma intervenção da Providência... "O Anjo da Guarda estava de vela"... (*ri-se*). Apenas



me dói um bocado a nuca, mais nada. Os outros, ah! só Deus sabe o que será feito deles. Mas eu, levantei-me num instante ... sentia tonturas, é certo, sobretudo a princípio ... Pus-me a andar pelo túnel ... até chegar aqui. Porque do outro lado, na outra porta, já não havia saída possível ... tudo tapado, completamente obstruído, percebes?

O CORCUNDA — Hum. Claro.

O HOMEM — Nem sequer uma simples abertura, nem nada ... Fechado como um muro. Por isso tive de sair por aqui ...

O CORCUNDA — *(dando risinhos)* Eh, eh, eh!

O HOMEM — Mas ouve, Jorge, nunca pensei que este maldito túnel fosse tão comprido. Que tamanho terá?

O CORCUNDA — É muito difícil dizer ao certo.

O HOMEM — Seja como for, tive imensa sorte em te encontrar! Sinto-me tão esquisito ... Tenho a sensação de que tudo gira à minha volta ... Nesta obscuridade, vejo tantas coisas misturadas ...

O CORCUNDA — É curioso!

O HOMEM — O que, tu não vês?

O CORCUNDA — Não. Não vejo nada.

O HOMEM — Nada?

O CORCUNDA — Nada.

O HOMEM — Isso é que é estranho ... Mas, evidentemente, eu sofri um traumatismo na nuca, e será por isso que tenho estas vertigens ...

O CORCUNDA — Pois claro.

O HOMEM — E depois, dir-se-ia que no meu cérebro há ainda tantos restos deste pavoroso desastre. Foi uma verdadeira sorte ter te encontra-

do, Jorge ... E a propósito, porque feliz acaso te encontras aqui?

O CORCUNDA — Isso, só Deus o sabe.

O HOMEM — De qualquer maneira, foi muito amável da tua parte ... Dá-me a tua mão, sinto-me tão ... Oh, que horror, como estás frio!

O CORCUNDA — Eh, eh, eh ...

O HOMEM — Sim, foste muito gentil ... tinha tanta vontade de te ver ... Nem sei bem porque, mas estava justamente a pensar em ti e sentia o desejo de tornar a ver-te ... Espero que não tenhas ficado zangado comigo. Ficaste?

O CORCUNDA — Que idéia!

O HOMEM — Porque não tenho culpa, nenhuma, acredita, absolutamente nenhuma ... Ela é que se apaixonou por mim, sem que eu fizesse nada para isso. E eu era jovem ... isso explica muita coisa, não é? Ao passo que tu ... tu ... enfim, por causa da corcunda, deves compreender ...

O CORCUNDA — Pois claro, compreendo perfeitamente.

O HOMEM — E nota, ela amava-te também, sem dúvida nenhuma ... duma certa maneira. Mas depois viu-me e pronto, tinha por força de se apaixonar por mim ... Meu Deus, bem sabes como elas são: todas a mesma coisa.

O CORCUNDA — Ouve lá: disseste que ela se apaixonou por ti?

O HOMEM — Exatamente. Estava louca por mim.

O CORCUNDA — *(que continua a segui-lo de um lado para o outro)* É realmente curioso, muito curioso. Eu julgava que tu é que tinhas te apaixonado ...

O HOMEM — Bom, evidentemente que eu também ...

O CORCUNDA — Então é como me parecia. Porque me tinha constado que a tua paixão lhe era completamente indiferente.

O HOMEM — Quem te disse semelhante coisa?

O CORCUNDA — Então, acalma-te, vamos! Foi ela própria que um dia me disse, de passagem ...

O HOMEM — Ela!

O CORCUNDA — Sim, ela.

O HOMEM — Isso é mentira!

O CORCUNDA — É possível, mas foi ela quem me disse.

O HOMEM — Estás mentindo!

O CORCUNDA — Mas, meu caro, se eu bem a ouvi ... Porque foi diretamente a mim que ela o contou ... Deus meu, já lá vão tantos anos ...

O HOMEM — Bem, só se foi nessa época ... sim, nesse tempo pode ter sido ... Mas fica sabendo que, de então para cá, tudo mudou.

O CORCUNDA — É curioso. Mudou, dizes tu?

O HOMEM — Sim, senhor. Mas não podes exigir-me que te explique com todos os pormenores ... Há muitas coisas que não me encontro em estado de explicar ... E além disso, com tamanha confusão que me vai pela cabeça ... *(agarra-o subitamente por um braço)* Cuidado! Está a ruir tudo! Socorro! Socorro! Socorro! Sufoco! Não consigo respirar! Solta-me! Solta-me! Meus Deus! Sufoco! *(Acalma-se. Ri-se do próprio susto)* Vamos, vamos ... afinal de contas, estou praticamente ileso ... escapei até muito bem. Só esta pancada na cabeça ... mas não é nada. Escuta! Não os ouves gritar, lá ao longe? A saída está completamente obstruída ...

como se tivessem fechado a porta dum ratoeira ... é impossível sair por aquele lado ... têm de sair pela outra porta, é claro. É longe, Jorge? Sabes se é longe? Não, não deve ser muito longe ... Bom, tenho de descansar aqui um pouco, estou morto de cansaço. Isto já passa. Uf! Escapei de boa, não há dúvida. E ainda bem, porque esta noite tinha que fazer. Não reparaste como venho janota? Ora vê lá se não rasguei o terno ... Não rasguei? Ótimo. Um jantarzinho discreto, sobre a tarde, percebes ... no "Fenix"... gabinete reservado... com ela!

O CORCUNDA — Com ela? É curioso ...

O HOMEM — Sim, meu velho, com ela. Que tal, hein? (*Executa alguns passos de dança pouco seguros, assoberbando*) És capaz de guardar um segredo? Então, vou confiar-te.

O CORCUNDA — Dize lá

O HOMEM — (*inclinando-me para ele, em voz baixa*) Esta noite ... estou certo de que conseguirei ...

O CORCUNDA — Hum. Conseguirás o que?

O HOMEM — Ora, bem me entendes ... de que conseguirei obter dela ...

O CORCUNDA — Mas tu sempre estiveste certo disso.

O HOMEM — Bom, lá isso, sempre estive! Mas, é que há obter e obter ...

O CORCUNDA — (*ri*) Eh, eh!

O HOMEM — De que te ris? Ora, uma senhora não aceita um convite destes, a não ser que ... E depois, aquele sorrisito quase imperceptível quando nos despedíamos, quando me estendeu a mão ... um tudo nada trocista, meio provocante ... São

coisas que um homem percebe sempre.

O CORCUNDA — Eh, eh ...

O HOMEM — Homem, mas onde foste tu arranjar este riso cavo? Pelo som até parece que tens uma caverna no peito ... E tens mesmo, pobre desgraçado! É com certeza por isso que não podes ver um homem feliz. Os tipos como tu não admitem a felicidade dos outros.

O CORCUNDA — Ouve lá, queres que nos zanguemos? Queres talvez que eu me vá embora?

O HOMEM — (*segura-o por um braço*) Não, não, não me abandones, não te vás embora, Jorge! Sinto-me tão esquisito ... tão fraco ... Uma pancada no crâneo, aqui atrás, na nuca ... Não, não me deixes sozinho, Jorge! Tenho tanto medo!

O CORCUNDA — Medo?

O HOMEM — Sim, tanto medo ... nem te posso dizer quanto ... ah, Deus do Céu!

O CORCUNDA — Mas que tens tu?

O HOMEM — Não sei ... sinto-me tão cansado ... Já não consigo ... quase que não consigo erguer o braço ... Repara como ele treme! Ah, meu Deus! Ora, examina bem a minha nuca, Jorge: garante-mes que não tenho um buraco na cabeça?

O CORCUNDA — Estás parvo! Nem uma simples arranhadura.

O HOMEM — Pronto, pronto ... Sou eu que estou outra vez a imaginar coisas ... É que fiquei abalado com tudo isto, compreendes ... Meu Deus! Escapei de boa! Mas os outros, ouve, os outros ... raios me partam se sei o que lhes terá acontecido! (*Solta uma gargalhada nervosa*) Ah! Aquele gorducho ... como estava ridículo! ... apanhou uma tal pancada na barriga que os olhos quase lhe saíram das

órbitas! Ah, ah, ah, a cena era tão cômica! Sobretudo porque esse tipo tinha um ar tão confiante em si próprio, ia com as mãos nas algibeiras, despreocupado ... deve ter apanhado a sua conta! Eu safei-me bem ... É certo que estou um tanto o quanto enfraquecido. Mas não é nada. O mais estúpido é isto ter me acontecido na noite em que tenho um encontro com *ela*. Não havia realmente razão especial para ter tomado o metropolitano; podia ter ido de táxi, como tinha intenção ... Mas depois lembrei-me de que o metropolitano era um pouco mais barato ...

O CORCUNDA — Eh, eh, eh! Pois claro, pois claro.

O HOMEM — Mas por que diabo te ris assim? Estás roído de inveja por não te encontrares no meu lugar, é claro. Pobre corcunda, como nunca comeu a sua parte do bolo, tem inveja dos outros! Mesquinha criatura! Já alguma vez se viu tamanha baixeza?

O CORCUNDA — Vamos, vamos, não te exaltes.

O HOMEM — De resto, nem outra coisa era de esperar de ti! Bem me lembro com que covardia desapareceste no dia em que eu entrei em cena! Encostado à parede, como um rato com medo do gato; mas o teu olhar chispava, e terias mordido se para tanto tivesses coragem. Verde de inveja! Raras vezes vi expressão tão rancorosa como a tua nesse dia!

O CORCUNDA — Então, então, acalma-te, senão vou-me embora.

O HOMEM — (*assustado*) Não! Não te vás embora! Não quero que me deixes, Jorge! Não ousou ficar sozinho!

O CORCUNDA — Tens medo?

O HOMEM — Tenho ... Tanto medo! (*pega-lhe no braço*) Não os

ouve a berrar, lá adiante? Oh! É horrível! Não os ouves?

O CORCUNDA — Não, não ouço nada.

O HOMEM — Que dizes tu? Não ouves nada?

O CORCUNDA — Absolutamente nada. Está tudo silencioso como num túmulo.

O HOMEM — Santo Deus!

O CORCUNDA — Eh, eh, eh ...

O HOMEM — Acaba de vez com esse riso, Jorge. Faz-me estremecer, fico com calafrios ... Não sejas assim implacável comigo, suplico-te ... Já não me sinto com forças para nada ...

O CORCUNDA — Mas, meu caro, eu quase que não tenho dito palavra. Tu é que tens estado a falar sem descanso.

O HOMEM — A sério? Em todo caso, tenho a impressão de que és tu que me excitas ... E depois estou tão fatigado ... mal posso ter-me de pé ... Ouve, Jorge, não debes guardar-me rancor. Ela era um ideal, precisamente a que se aspira, que se deseja obsecantemente ... Nesse tempo eu era jovem, forte ... queria viver a vida ... Meu Deus! é o que todos nós queremos ... E tu ... tu eras tão débil, tão ...

O CORCUNDA — Sim, meu velho, compreendo tudo isso perfeitamente.

O HOMEM — Mas, de qualquer maneira, fui ignóbil, fui horrendo ... Se tu soubesses quanto sofri, quantos remorsos! Sinto uma verdadeira punhalada no coração, cada vez que penso em ti ... E não posso deixar de me lembrar de ti ... É tudo tão estranho ... tudo se passa como se fosses tu a forçar-me a proceder assim, exatamente como se me obrigasses ... Sim, sim, agora percebo! És

tu que me forças! Contra a minha vontade! Não me dás tréguas, implacavelmente, incessantemente ... até eu sucumbir ... é isso o que pretendes, claro!

O CORCUNDA — Então, então, calma ...

O HOMEM — Tens razão, Jorge: devo acalmar-te ... tu és tão bom ... Não penso o que digo, acredito ... Deves compreender ... Oh, é tão amargo tornar a encontrar-te, reviver tudo isso ... tu a amavas muito, não é verdade?

O CORCUNDA — Sim, muito. Se bem que duma maneira diferente da tua. Porque eu tinha tão poucas esperanças — praticamente nada esperava.

O HOMEM — Não ...

O CORCUNDA — E por isso o meu amor por ela era muito mais humilde, mais submisso ... Mas para que recordar o passado?

O HOMEM — Conta, conta, Jorge! É como se ...

O CORCUNDA — Hum ...

O HOMEM — Continua, peço-te ... Ah, como isto é doloroso! Há quanto tempo a amavas já?

O CORCUNDA — Seis anos, creio.

O HOMEM — Seis anos!

O CORCUNDA — Mais ou menos. Bem vêes, esperava pacientemente que ela compreendesse. Seguia-a ... Não para a importunar, é claro. Nunca lhe disse sequer uma palavra. Contentava-me com amá-la em segredo ... humildemente ... Por causa desta corcunda ...

O HOMEM — Sim, sim, com certeza ...

O CORCUNDA — Mas ela parecia não notar os meus sentimentos ... dir-se-ia que nem dava por isso ... Limitava-se a cantar e a sorrir — bem

sabes, naquela sua estranha maneira de sorrir, que nos perturba e simultaneamente nos faz sentir como ela está distante ... Deves conhecer o seu sorriso, sem dúvida.

O HOMEM — Conheço, pois.

O CORCUNDA — Tinhas fatalmente de conhecer. E ela gracejava e brincava, porque me achava um ar cómico ... Então eu sorria também e humilhava-me ainda mais ... Esperava que ela acabasse por notar com que ardor eu a amava. E continuava a segui-la ... como um cão ... humildemente ...

O HOMEM — Mas, meu caro, procedendo dessa maneira, nunca poderias tê-la conquistado! Santo Deus, isso era agir contra o mais elementar bom senso! Era preciso conquistá-la do alto, com sobrançeria, hein, como um homem, que diabo!

O CORCUNDA — Sim, tens razão ... mas bem vêes, havia a corcunda ...

O HOMEM — Lá isso é verdade ... Em todo o caso, nunca se deve agir assim com as mulheres. Não dá resultado. Eu, logo da primeira vez que a vi, fui desdenhoso, percebes ... mostrei-me indiferente. E ela ficou imediatamente apaixonada — logo, desde o primeiro instante: o autêntico amor à primeira vista ... Doida por mim. Numa palavra: inteiramente à minha mercê.

O CORCUNDA — A sério? Não me digas ...

O HOMEM — Pois claro. É a única maneira, fixa bem, a única.

O CORCUNDA — Talvez, mas não para mim. Eu a nada podia aspirar, quando muito podia imaginar que um dia, eventualmente, ela se dispusesse a dar-me qualquer coisa, por pura bondade ... Foi por isso que fiquei à espera, humilde e calado. E, por

fim, julguei perceber que ela sentia, talvez e apesar de tudo, um pouco de afeição por mim. Não que me amasse, que idéia ... Mas tinha deixado de zombar da minha enfermidade. Pareceu-me que ela se tornava afetuosamente para comigo. E então, um dia ... um dia, ao despedirmo-nos, deu-me um beijo na testa ... Oh, que sensação extraordinária ... Foi nesse momento que tu apareceste. E imediatamente percebi ...

O HOMEM — Ah, é terrível! É horrível pensar que te fiz sofrer tanto!

O CORCUNDA — Mas, meu caro, tu não tiveste a mínima culpa, ainda há pouco o disseste.

O HOMEM — Não troces de mim, por favor! Não é verdade, bem o sabes! Roubei-te a tua única razão de existires, a única, aquela com que sonharas toda a vida! Que horror ... Como pude proceder desse modo ... Sucumbiste, aniquilado ... Já não tinhas motivo para viver ... nenhum ... E depois apanhaste essa doença nos pulmões ... Sim, recordo-me: erravas como uma sombra ... minúsculo, encovado ... o olhar febril ...

O CORCUNDA — Hum ...

O HOMEM — Lembro-me do teu olhar que me fixava, o teu olhar doente, amargurado, cheio de angústia, um abismo de angústia! Oh, esse olhar, jamais o esquecerei!

O CORCUNDA — É curioso ...

O HOMEM — Nunca consegui esquecer-lo, nunca!

O CORCUNDA — Hum ...

O HOMEM — Oh! É monstruoso! E dizer que sou eu, *eu*, a causa de tudo isto! Fui eu quem te levou ao desespero! ... Oh, Jorge, Jorge! Fui eu quem te levou à morte! (*pára de repente, sobressaltado; recua aterrado, lívido, os olhos cravados no outro*)

Deus do Céu! Mas, tu morreste, Jorge! Tu estás morto! Socorro! Socorro!

O CORCUNDA — (*segue-o*) Então, então, acalma-te, vamos ...

O HOMEM — Socorro, socorro! Tu estás morto!

O CORCUNDA — (*segue-o sempre, toca-lhe com a bengala*) Eh, eh, eh ... E tu também.

O HOMEM — Que dizes tu? Eu? ... Eu também estou morto?!

O CORCUNDA — (*acena afirmativamente com a cabeça. O homem de casaca cambaleia, abate-se no chão soltando um grito*) — (*debruçado sobre ele*) Vamos... vamos... agora acalma-te ... Ao começo excitamo-nos tanto ... têm-se tantas coisas na cabeça ... baralham-se todas ... (*as imagens desvanecem-se lentamente no fundo do palco, que começa a escurecer*) Vá, vá ... agora sentes-te melhor, já estás mais calmo, não é verdade? Ah, sim, estamos tão excitados a princípio, tão confusos ... Mas já não vês coisas tão estranhas, pois não? (*o palco mergulha em escuridão total*) Agora, já nem a mim vês, não é? Bem te dizia eu ... Sentes-te melhor, está tudo mais tranqüilo ... Bom, então já posso ir-me embora ...

(*Ouvem-se os passos do corcunda, lentos, marcados, e o ruído da bengala percutindo o chão. O som dos passos morre ao longe*).

FIM



## «NOITE»

De HAROLD PINTER

Trad. R. NÓVOA e F. BOHRER

HOMEM — Você se lembra daquela vez no rio?

MULHER — Que vez?

HOMEM — A primeira vez. Na ponte. O começo, na ponte (PAUSA).

MULHER — Não consigo me lembrar.

HOMEM — Na ponte. Nós paramos e olhamos pro rio. Era noite. Tinha luzes na margem. A gente estava sozinho. Eu pus minha mão na tua cintura. Você se lembra? Pus minha mão por baixo do teu casaco.

(PAUSA)

MULHER — Era inverno?

HOMEM — Claro que era inverno. Foi quando a gente se encontrou. Foi nosso primeiro passeio. Deste passeio você se lembra?

MULHER — Eu me lembro do passeio. Eu me lembro do passeio com você.

HOMEM — A primeira vez? Nosso primeiro passeio?

MULHER — Sim, é claro. Eu me lembro dele. (PAUSA) Nós caminhamos pelo campo, nós atravessamos algumas cercas, nós chegamos num canto e ficamos junto de uma cerca.

HOMEM — Não. Foi na ponte que nós paramos.

(PAUSA)

MULHER — Então foi outra pessoa.

HOMEM — Que besteira.

MULHER — Foi outra mulher.

HOMEM — Faz muito tempo. Você se esqueceu. (PAUSA) Eu me lembro da luz sobre a água.

MULHER — Você estava junto da cerca e segurou meu rosto com suas mãos. Você foi muito gentil. Muito atencioso. Você me acariciou. Seus olhos procuravam meu rosto. Eu estava querendo saber quem era você. Eu estava querendo saber o que você ia fazer.

HOMEM — A gente se encontrou numa festa. Você não concorda com isto?

MULHER — Que é que foi isso?

HOMEM — Isso o que?

MULHER — Eu pensei ter ouvido uma criança chorando.

HOMEM — Não tem barulho nenhum.

MULHER — Eu pensei ter ouvido uma criança chorando, acordando.

HOMEM — A casa está em silêncio. (PAUSA) É muito tarde. Ainda estamos sentados aqui. Nós já devíamos estar na cama. Tenho que acordar cedo amanhã. Tenho muitas coisas pra fazer. Por que você quer discutir?

MULHER — Eu não quero discutir. Eu não estou discutindo. Eu quero é ir para a cama. Também tenho coisas para fazer. Tenho que acordar cedo amanhã.

(PAUSA)

HOMEM — A festa foi na casa do John. Você conhecia ele. Eu só conhecia ele de vista. Eu conhecia mesmo é a mulher dele. Foi lá que eu encontrei você. Você estava em pé junto da janela. Eu sorri pra você e,

para minha surpresa, você também sorriu pra mim. Você gostou de mim. Eu fiquei admirado. Você me achou atraente. Mais tarde você me disse isto. Você gostou de meus olhos.

MULHER — E você gostou dos meus. (PAUSA) Você pegou minha mão. Me perguntou quem eu era e o que fazia. E se eu estava percebendo que você estava segurando a minha mão, que seus dedos estavam apertando os meus e que seus dedos estavam entre os meus.

HOMEM — Não. Nós paramos na ponte. Eu estava atrás de você. E eu pus minha mão por baixo do teu casaco. Na tua cintura. Você sentiu minha mão em você.

(PAUSA)

MULHER — Nós tínhamos estado numa festa. Na casa de John. Você já conhecia a mulher dele. Ela te olhou com muito interesse. Dando a entender que te queria. Ela parecia gostar muito de você. Eu não te conhecia. Nunca tinha te visto. A casa deles era maravilhosa. Na margem do rio. Eu fui apanhar meu casaco e você ficou me esperando. Você se ofereceu pra me acompanhar. Eu achei você muito simpático, muito gentil, muito educado, muito atencioso. Eu pus meu casaco e olhei pra janela, eu sabia que você estava me esperando. Eu olhei pro jardim até o rio e vi as luzes sobre a água. Então eu fui até você e nós passeamos pelo campo, atravessamos algumas cercas. Devia ser uma espécie de parque. Depois pegamos o teu carro. E demos algumas voltas.

(PAUSA)

HOMEM — Eu toquei teus seios.

MULHER — Onde?

HOMEM — Na ponte. Eu segurei teus seios.

MULHER — Tem certeza?

HOMEM — Eu estava atrás de você.

MULHER — Eu fiquei me perguntando se você ia fazer, se você queria mesmo, se você ia fazer.

HOMEM — Sim.

MULHER — Eu fiquei me perguntando se você ia fazer isto, se você tinha vontade suficiente.

HOMEM — Eu pus minha mão por debaixo da tua blusa. Soltei teu sutiã. E apertei teus seios.

MULHER — Talvez uma outra noite. Ou uma outra mulher.

HOMEM — Você não se lembra de meus dedos no teu corpo?

MULHER — Eles estavam nas tuas mãos? Meus seios? Nas tuas mãos?

HOMEM — Você não se lembra das minhas mãos no teu corpo?

(PAUSA)

MULHER — Você estava atrás de mim?

HOMEM — Sim.

MULHER — Mas eu estava encostada na cerca. Eu senti a cerca nas minhas costas. Você estava de frente pra mim. Eu estava olhando os teus olhos. Minha blusa estava fechada. Estava frio.

HOMEM — Eu desabotei tua blusa.

MULHER — Era muito tarde. Estava meio frio.

HOMEM — E depois nós deixamos a ponte e fomos andando pela margem e chegamos num monte de lixo.

MULHER — E você me possuiu. E você disse que estava apaixonado por mim, e você disse que ia tomar conta de mim para sempre, e você disse que minha voz, meus olhos,

minhas coxas, meus seios, eram maravilhosos e que você ia me adorar sempre.

HOMEM — Sim. Eu disse.

MULHER — E você vai me adorar sempre?

HOMEM — Sim eu vou.

MULHER — E então nós tivemos filhos e estamos sentados aqui, conversando, e você se lembrou de mulheres nas pontes e nas margens e nos montes de lixo.

HOMEM — E você se lembrou de sua bunda na cerca e homens segurando suas mãos e homens olhando nos seus olhos.

MULHER — E falando pra mim suavemente.

HOMEM — E tua voz suave. Falando para eles suavemente. Na noite.

MULHER — E eles diziam: eu vou te adorar sempre.

HOMEM — Dizendo: eu vou te adorar sempre.

FIM



## FALA COMIGO DOCE COMO A CHUVA

Peça em 1 ato

de TENNESSEE WILLIAMS

(Tradução de Maria Vorhees)

### PERSONAGENS

HOMEM

MULHER

VOZ DE CRIANÇA (nos bastidores)

CENA: Um quarto mobiliado a oeste da Oitava Avenida no Centro de Manhattan. Numa cama de abrir e fechar está deitado um homem de cuecas amarrotadas tentando despertar e seus suspiros são os de um homem que foi deitar muito bêbado. A Mulher está sentada numa cadeira de espaldar reto junto à única janela do quarto, lá fora o céu está cinzento carregado de uma chuva que ainda não começou a cair. A Mulher está segurando um copo de água do qual ela toma pequenos goles com gestos nervosos como um passarinho bebendo água. Ambos têm rostos jovens e desolados como os rostos de crianças em países devastados pela fome. Na maneira de falar existe uma certa delicadeza, uma espécie de formalidade meiga como de duas crianças solitárias que desejam ser amigas, e no entanto têm-se a impressão que eles vivem nesta situação íntima há muito tempo e a cena que está se passando entre eles neste momento é uma repetição de cenas anterior-

res, tão freqüentes que se tornaram patéticas pois nada mais resta do que a aceitação de uma situação inalterável entre eles, sem nenhuma esperança de mudança.

HOMEM: (com voz rouca) Que horas são? (A mulher murmura algo incompreensível). O que, bem?

MULHER: Domingo.

HOMEM: Eu sei que é domingo. Você nunca dá corda no relógio.

(A mulher estica um braço magro para fora da manga do quimono de rayon rosa e velho e pega um copo de água e o peso deste parece puxá-la um pouco para a frente. O homem observa da cama, de modo ao mesmo tempo solene e carinhoso, enquanto ela bebe água. Uma música começa a tocar ao longe, hesitante, repetindo uma frase musical várias vezes, como se alguém num quarto ao lado estivesse procurando lembrar uma canção num bandolim. As vezes uma frase é cantada em espanhol. A canção poderia ser Estrellita.)

(Começa a chover: chove e para de chover durante toda a peça. Há o barulho forte do esvoaçar de pombos passando pela janela e a voz de uma criança cantarola do lado de fora —)

A VOZ DE UMA CRIANÇA: Chuva, chuva, vai embora!

Volta novamente num outro dia!

(O canto é repetido por outra criança mais ao longe em tom de zombaria)

HOMEM: (Em conclusão) Será que eu descontei o meu cheque de desemprego?

(A mulher se inclina para a frente como se o peso do copo a puxasse; coloca-o no parapeito da janela com um pequeno barulho que parece assustá-la. Ela começa a rir sem fôlego

por um momento. O Homem continua falando desanimado.) Eu espero não ter descontado o meu cheque. Onde está minha roupa? Procura nos meus bolsos e vê se o cheque está comigo.

MULHER: Você voltou quando eu tinha saído para te procurar, pegou o cheque na cama e deixou um bilhete que eu não pude entender.

HOMEM: Você não entendeu o bilhete?

MULHER: Somente um número de telefone, eu telefonei mas o barulho era tanto que não pude escutar coisa alguma.

HOMEM: Barulho? Aqui?

MULHER: Não, barulho lá.

HOMEM: Aonde lá?

MULHER: Eu não sei. Alguém disse “vem para cá” e desligou e tudo que eu consegui depois foi um sinal de ocupado.

HOMEM: Quando eu acordei eu estava numa banheira cheia de cubos de gelo derretendo e cerveja Miller's High Life. Minha pele estava azul. Eu estava respirando com dificuldade numa banheira cheia de cubos de gelo. Era perto de um rio, mas não sei se era o East ou o Hudson. As pessoas fazem coisas horríveis quando alguém está inconsciente nesta cidade. Eu estou todo dolorido, como se tivessem me dado pontapés escada abaixo, não como se eu tivesse caído mas como tivesse sido chutado. Eu me lembro de uma vez que raspavam todo o meu cabelo. Outra vez me enfiaram numa lata de lixo, em um beco e eu acordei com cortes e queimaduras no meu corpo. Gente má abusa de você quando você está inconsciente. Quando eu acordei estava despido numa banheira cheia de cubos de gelo que derretiam. Eu me

arrastei para fora da banheira, fui para a sala e alguém estava saindo pela outra porta quando eu entrei e, eu abri a porta e ouvi a porta de um elevador fechando e vi as portas de um corredor de hotel. A TV estava ligada e havia um disco tocando ao mesmo tempo; a sala estava cheia de carrinhos de chá carregados de coisas da Copa, presuntos inteiros, perus inteiros, sanduíches de três andares já velhos e ficando duros, e garrafas, garrafas e mais garrafas de todos os tipos de bebidas que ainda nem tinham sido abertas, e baldes de gelo derretendo... Alguém fechou uma porta quando eu entrei... (A Mulher bebe água.) Quando eu entrei alguém estava saindo. Eu ouvi a porta de um elevador fechar... (A Mulher pausa o copo.) — Tudo espalhado pelo chão daquele quarto perto do rio — coisas — roupas por todo lado... (A mulher se assusta quando pombos passam voando pela janela aberta.) — Soutiens! — Calcinhas! — Camisas, gravatas, meias — e outras coisas...

MULHER: (baixinho) Roupas?

HOMEM: Sim, todo tipo de coisas pessoais e vidro quebrado e móveis derrubados, como se estivesse acontecendo uma briga do tipo vale-tudo na rua e a polícia tivesse dado uma batida policial.

MULHER: Oh.

HOMEM: Deve ter havido violência naquele — lugar...

MULHER: Você estava — ?

HOMEM: Na banheira — gelado...

MULHER: Oh...

HOMEM: E eu me recordo de pegar o telefone para perguntar o nome do hotel, mas não me lembro se eles me disseram ou não...

Me dá um gole de água. (Os dois se levantam e se encontram no meio do quarto. O copo é passado de um para o outro com seriedade. Ele começa a bochechar olhando fixamente para ela, e cruza para cuspir a água pela janela. Depois ele volta ao centro do quarto e devolve o copo para ela. Ela toma um pouco de água. Ele coloca os dedos de modo carinhoso sobre o longo pescoço dela.) Agora recitei a ladainha de minhas tristezas (Pausa: o bandolim é ouvido.) O que você tem para me contar? Diga-me um pouco do que está se passando dentro do — (Os dedos dele passam sobre a testa e os olhos dela. Ela fecha os olhos e levanta a mão no ar como se fosse tocá-lo. Ele pega a mão e examina de cima para baixo, depois beija os dedos dela apertando-os contra seus lábios. Quando ele solta os dedos, ela toca seu peito magro e liso como de uma criança e depois toca seus lábios. Ele levanta a mão e deixa que seus dedos deslizem pelo pescoço dela e pela abertura do quimono enquanto o bandolim toca com mais força. Ela se volta para ele e se encosta nele curvando o pescoço sobre os ombros dele e ele corre os dedos pela curva do pescoço dela e diz — ) Faz tanto tempo que não estamos juntos a não ser como dois estranhos vivendo juntos. Vamos nos reencontrar e talvez não ficaremos mais perdidos. Fala comigo! Eu estive perdido! Eu pensei em você muitas vezes porém não podia lhe telefonar, meu bem. Pensei em você o tempo todo mas não podia telefonar. O que eu poderia dizer se telefonasse? Poderia dizer, estou perdido? Perdido nesta cidade? Jogado de um lado para outro entre o povo como um cartão postal sujo? — E depois desligar o telefone... Eu estou perdido nesta — cidade...

MULHER: A única coisa que botei na boca desde que você saiu foi água! (Ela diz isto quase alegre sorrindo. O Homem a abraça com desespero com um grito suave e chocado.) — Nada a não ser café instantâneo até que acabou, e água (Ela ri convulsivamente.)

HOMEM: Você pode falar comigo. bem? você pode falar comigo agora?

MULHER: Sim!

HOMEM: Então fala comigo como se fosse a chuva e me deixa ouvir, me deixa deitar aqui e — ouvir... (Ele cai para trás atravessado na cama, vira-se sobre o estômago com um braço caindo do lado da cama e as vezes batendo um ritmo no chão com os dedos da mão fechada. O bandolim continua.) Faz tanto tempo — que não nos entendemos. Agora me conta as coisas. O que você tem pensado em silêncio? — Enquanto eu era jogado de um lado para outro nesta cidade como se fosse um cartão postal sujo... Me conta, fala comigo! Fala comigo como se fosse a chuva e eu ficarei deitado aqui e ouvirei.

MULHER: Eu —

HOMEM: Você tem que falar, é necessário! Eu preciso saber, por isso fala comigo como a chuva e eu ficarei deitado aqui e ouvirei, eu ficarei deitado aqui e —

MULHER: Eu quero ir embora.

HOMEM: Você quer?

MULHER: Eu quero ir embora.

HOMEM: Como?

MULHER: Sozinha! (Ela volta para a janela.) — Eu me registrarei sob um nome falso num pequeno hotel na costa...

HOMEM: Que nome?

MULHER: Anna — Jones... A arumadeira será uma pequena velhi-

nha que tem um neto e ela fala sobre ele... Eu sentarei numa cadeira enquanto a velhinha faz a cama, meus braços cairão — dos lados da cadeira, e — a voz dela será — tranqüila... Ela me contará o que o neto comeu no almoço! — mingau de tapioca... (A Mulher senta-se perto da janela e toma pequenos goles de água.) — O quarto estará na penumbra, fresco, e cheio do murmúrio da —

HOMEM: Chuva?

MULHER: Sim. Chuva.

MULHER: A ansiedade desaparecerá.

HOMEM: Sim...

MULHER: Depois de algum tempo a velhinha dirá, sua cama está feita, Senhorita, e eu direi — Obrigada... Tire um dólar da minha carteira para você. A porta fechará. E eu ficarei sozinha novamente. As janelas serão altas com venezianas azuis e será a estação da chuva — chuva — chuva... Minha vida será como o quarto, fresco — cheia de sombra fresca e — do murmúrio da —

HOMEM: Chuva...

MULHER: Eu receberei um cheque pelo correio toda semana no qual eu possa confiar. A pequena velhinha irá ao banco descontar meu cheque e me trará livros da biblioteca e pegará — minha roupa lavada... Eu sempre terei coisas limpas! — Eu me vestirei de branco. Eu nunca serei muito forte nem terei muita energia, porém depois de algum tempo terei energia suficiente para andar na — calçada — para passear na praia sem esforço... À noite eu passearei na calçada junto a praia. Eu terei um certo lugar onde me sentarei, um pouco afastada do pavilhão onde a banda toca as músicas de Victor Her-



bert ao anoitecer... Eu terei um quarto grande com venezianas na janela. Haverá uma estação de chuva, chuva, chuva. E eu estarei tão cansada de uma vida passada na cidade que eu não me importarei de ficar apenas ouvindo a chuva. Eu ficarei tão quieta. As rugas desaparecerão do meu rosto. Meus olhos não ficarão mais inflamados. Eu não terei amigos. Eu nem sequer terei conhecidos. Quando eu ficar com sono, andarei devagarzinho de volta para o pequeno hotel. O empregado dirá, Boa Noite, Senhorita Jones, e eu apenas sorrirei e pegarei minhas chaves. Eu nunca olharei um jornal ou escutarei o rádio; eu não terei a menor idéia do que está acontecendo no mundo. Eu não terei consciência da passagem do tempo... Um dia eu me olharei no espelho e notarei que meus cabelos começam a embranquecer e pela primeira vez terei consciência de estar vivendo neste pequeno hotel sob um nome falso, sem amigos ou conhecidos de qualquer tipo por vinte e cinco anos. Isto vai me surpreender um pouco mas não me incomodará nem um pouco. Eu ficarei contente que o tempo tenha passado tão facilmente assim. De vez em quando eu talvez vá ao cinema. Sentarei nas filas de trás, com toda a escuridão ao meu redor e, ficarei sentada com as pessoas imóveis ao meu lado sem tomarem conhecimento da minha presença. Olhando a tela. Pessoas imaginárias. Pessoas das estórias. Lerei grandes livros e os diários de escritores mortos. Eu me sentirei mais próxima deles do que das pessoas que conheci antes de ter me retirado do mundo. Esta minha amizade com poetas mortos será doce e refrescante, porque não terei que tocá-los ou responder suas perguntas. Eles fala-

rão comigo sem esperar minhas respostas. E ficarei sonolenta ouvindo suas vozes explicando os mistérios para mim. Dormirei com o livro ainda entre os dedos, e choverá. Acordarei e ouvirei a chuva e tornarei a dormir. Uma estação de chuva, chuva, chuva... Então um dia, quando tiver fechado um livro ou voltado sozinha do cinema para casa às onze horas da noite — Olharei no espelho e verei que o meu cabelo ficou branco. Branco, completamente branco. Tão branco quanto a espuma das ondas. (Ela se levanta e anda pelo quarto enquanto continua a falar —) Passarei as mãos pelo meu corpo e sentirei o quanto fiquei leve e magra. Oh, como estarei magra. Quase transparente. Quase irreal. Então compreenderei, saberei, de modo vago, que estava morando neste pequeno hotel, sem nenhuma relação social, responsabilidade, ansiedades ou perturbações de qualquer tipo — por quase cinquenta anos. Meio século. Praticamente uma vida inteira. Nem sequer me lembrarei dos nomes das pessoas que conhecia antes de vir para cá nem da sensação de ser alguém esperando por alguém que — talvez não venha... Então saberei — olhando no espelho — que pela primeira vez chegou o momento de andar sozinha mais uma vez na calçada com o vento forte batendo em mim, o vento limpo e branco que vem do princípio do mundo, ainda mais além do que isto, vem do princípio do espaço, ainda mais além de qualquer coisa que haja além do princípio do espaço... (Ela senta novamente sem muita firmeza perto da janela.) — Então sairei e andarei pela calçada. Andarei sozinha e serei empurrada pelo vento e ficarei pequenina, pequenina.

HOMEM: Amorzinho. Vem para a cama.

MULHER: Pequena, pequena, pequena, e *mais* pequenina e pequenina! (Ele atravessa o quarto indo em sua direção e a levanta da cadeira à força) — Até que finalmente não teria mais corpo e o vento viesse me tomar em seus braços brancos e refrescantes para sempre, e me levasse embora!

HOMEM: (ele aperta a boca contra o pescoço dela.) Vem para a cama comigo!

MULHER: Quero ir embora, quero ir embora! (Ele a solta e ela volta ao centro do quarto soluçando descontroladamente. Ela senta na cama. Ele suspira e se debruça na janela, as luzes piscando além dele, a chuva caindo mais forte. A Mulher treme de frio e cruza os braços contra o peito. Seus soluços morrem mas ela respira com dificuldade. A luz pisca e ouve-se o vento frio. O Homem continua debruçado na janela. Finalmente ela fala com ele suavemente —) Volta para a cama. Volta para a cama, meu bem... (Ele vira o rosto para ela com uma expressão perdida e —).

## A CORTINA CAI

# "A DAMA DE BERGAMOTA"

(de Tennessee Williams)

(trad. Thais do Amaral Balloni)

## PEÇA EM 1 ATO

SRA. HARDWICKE-MOORE — (TOM ÁSPERO E AFETADO) Por favor, quem está aí?

SRA. WIRE — (DE FORA, TOM RUDE) Sou eu!

SRA. HARDWICKE-MOORE — (SEU ROSTO MOSTRANDO PÂNICO MOMENTÂNEO. AVANÇA COM FIRMEZA) Oh... Sra. Wire, entre. Eu ia mesmo até seu quarto para lhe falar uma coisa.

SRA. WIRE — (ENTRA. É UMA MULHER DE SEUS CINQUENTA ANOS, PESADONA E RELAXADA) Ah, sim? Sobre o quê?

SRA. HARDWICKE-MOORE — (TENTANDO SER ENGRAÇADA, MAS COM DIFICULDADE DE SORRIR) Sra. Wire, lamento dizer que não considero estas baratas o tipo mais desejável de companheiras de quarto, não está de acordo?

SRA. WIRE — Baratas, hein?

SRA. HARDWICKE-MOORE — Sim, exatamente. Não tive muita experiência com baratas, mas as poucas que vi eram do gênero "pedestre", daquelas que *andam*. Estas, Sra. Wire, me parecem ser baratas *voadoras*! Fiquei chocadíssima, aliás fiquei mesmo foi atônita, quando uma delas levantou vôo e começou a zumbir pelo ar, girando e girando em círculos e só não esbarrou no meu rosto por muito

poucos centímetros. Sra. Wire, sentei-me à beirada desta cama e me debilhei em lágrimas. Eu fiquei tão chocada e desgostosa! Imagine só! Baratas voadoras, que nunca imaginei existirem, zumbindo em voltas e mais voltas ali, na minha frente! Ora, Sra. Wire, queria que soubesse que...

SRA. WIRE — (INTERROMPENDO) Ora, não vejo razão pra tanta surpresa por causa de simples baratas voadoras. Elas estão por toda parte, até mesmo nos bairros mais elegantes. Mas não era bem isto o que eu queria...

SRA. HARDWICKE-MOORE — (INTERROMPENDO) Isto pode ser verdade, Sra. Wire, mas devo lhe dizer que tenho horror a baratas, até das mais comuns, do tipo pedestre, e sobre estas que voam...! Se vou continuar a morar aqui, estas baratas voadoras têm que desaparecer. E desaparecer *imediatamente*!

SRA. WIRE — Como é que vou fazer com que estas baratas voadoras deixem de entrar pelas janelas? Mas isto, de qualquer forma, não era o que eu...

SRA. HARDWICKE-MOORE — (INTERROMPENDO) Eu não sei *como*, Sra. Wire, mas certamente há de haver uma maneira. Tudo o que sei é que temos que nos livrar delas, antes que eu durma aqui mais uma noite, Sra. Wire. Porque se eu acordar de madrugada e encontrar umazinha que for sobre minha cama eu posso ter uma síncope. Juro por Deus, eu simplesmente morreria de convulsões!

SRA. WIRE — Vai me desculpar pelo que vou lhe dizer, Sra. Hardshell-Moore, mas a senhora é o tipo da pessoa que vai morrer mesmo é de bebedeira e não de convulsões de barata! (PEGA — ... UMA LATI-

NHA DE POMADA SOBRE O GAVETEIRO) Mas o quê é isto? Pomada de Bergamota! Ora, *vejam só!*

SRA. HARDWICKE-MOORE — (RUBORIZADA) Eu uso isto para amaciar minhas cutículas.

SRA. WIRE — É, a Senhora é muito exigente!

SRA. HARDWICKE-MOORE — O quê quer dizer com isto?

SRA. WIRE — É que em todo êste bairro não há uma só destas casas velhas que não tenha baratas.

SRA. HARDWICKE-MOORE — Mas não esta quantidade absurda, não é? Vou lhe dizer uma coisa: este lugar está realmente empestado!

SRA. WIRE — Não está tão mal assim. A propósito, a senhora ainda não me pagou o restante do aluguel desta semana. Não quero fugir do assunto das baratas, contudo gostaria de receber este dinheiro.

SRA. HARDWICKE-MOORE — Eu lhe pagarei o resto do aluguel, tão logo a senhora extermine estas baratas!

SRA. WIRE — Ou a senhora me paga imediatamente, ou vai pra rua!

SRA. HARDWICKE-MOORE — Eu pretendo sair, se estas *baratas* não saírem!

SRA. WIRE — Pois então saia e pare de ficar ameaçando!

SRA. HARDWICKE-MOORE — A senhora deve estar louca, eu não posso sair agora!

SRA. WIRE — Então, o quê quis dizer quando falou em *baratas*?

SRA. HARDWICKE-MOORE — Eu quis dizer exatamente o que disse: que as baratas não são, na minha opinião, companheiras de quarto muito desejáveis!

SRA. WIRE — Muito bem! Não fique com elas! Arrume suas coisas e mude-se para um lugar onde não haja baratas!

SRA. HARDWICKE-MOORE — Quer dizer que *insiste* em ficar com as baratas?

SRA. WIRE — Não. Quero dizer que insisto em receber meu aluguel.

SRA. HARDWICKE-MOORE — Neste exato momento isto está fora de cogitação.

SRA. WIRE — Está fora de cogitação?

SRA. HARDWICKE-MOORE — Está sim e vou lhe dizer porque! O pagamento trimestral que recebo do homem que toma conta da minha plantação de borracha, ainda não me foi enviado. Há semanas que espero por ele, mas hoje recebi uma carta pela manhã, dizendo que houve um problema qualquer com os impostos do ano passado e...

SRA. WIRE — Ora, pare com isso! Já ouvi demais sobre suas plantações de borracha! Plantação de borracha no Brasil! Então a senhora pensa que estou neste negócio há dezesete anos e que não aprendi nada sobre mulheres do seu tipo?

SRA. HARDWICKE-MOORE — (TENSA) O que há por trás desta sua observação?

SRA. WIRE — Vai me dizer que os homens que a vistam todas as noites vêm aqui somente para conversar sobre suas plantações de borracha no Brasil?

SRA. HARDWICKE-MOORE — A senhora deve estar maluca para afirmar tal tipo de coisa!

SRA. WIRE — Eu ouço o que ouço e sei muito bem o que vem acontecendo!

SRA. HARDWICKE-MOORE — Eu sei que a senhora fica espionando e escutando atrás das portas!

SRA. WIRE — Eu nunca espiono e nem escuto atrás das portas! A primeira coisa que uma senhoria do

bairro francês aprende é não *ver* e nem *ouvir*, somente receber o *aluguel*! Enquanto ele estiver sendo pago, tudo bem, sou cega, surda e muda! Mas a partir do momento em que o dinheiro não vem, recobro minha audição, minha visão e também minha voz. Se necessário for, vou ao telefone e chamo o chefe de polícia, que por coincidência é cunhado de minha irmã! Ontem à noite eu ouvi a discussão sobre aquele dinheiro!

SRA. HARDWICKE-MOORE — Quê discussão? Quê dinheiro?

SRA. WIRE — Ele falava tão alto, que tive de fechar a janela da frente pra que a rua inteira não tomasse conhecimento do que estava acontecendo aqui! Não ouvi mencionarem nenhuma plantação de borracha no Brasil! Mas ouvi muitas outras coisas serem ditas na conversinha que tiveram à meia-noite! Pomada de Bergamota... para as cutículas! Está pensando que sou boba, é? Plantação de borracha! Essa, também... não me pega. (A PORTA SE ABRE. O ESCRITOR ENTRA VESTIDO COM UM ROBE-DE-CHAMBRE DE COR PÚRPURA, JÁ VELHO)

ESCRITOR — Pare!

SRA. WIRE — Ah, é você?

ESCRITOR — Pare de atormentar esta mulher!

SRA. WIRE — Entrou em cena o segundo senhor Shakespeare!

ESCRITOR — A droga dos seus gritos atormentaram meu sono!

SRA. WIRE — *Sono?* Ha, *ha!* Você quer dizer, *entorpecimento causado pela bebida!*

ESCRITOR — Eu tenho necessidade de descansar, por causa da minha doença! Será que não tenho o direito de...

SRA. WIRE — (INTERROMPENDO) Doença... *Alcoolismo!* Não

queira me enganar. Estou contente por ter vindo. Vou repetir agora, prá seu governo, o que já disse a esta senhora. Estou *cheia de parasitas!* Ficou bem claro agora? Estou pelas tampas com todos vocês: ratos de pensão, mestiços, ébrios e degenerados que tentam enganar todo mundo com mentiras, promessas e delusões.

SRA. HARDWICKE-MOORE — (TAMPANDO OS OUIDOS) — *Oh, por favor, por favor, por favor,* parem de gritar! Não há necessidade!

SRA. WIRE — (PARA SRA. HARDWICKE) A senhora, com sua plantação de borracha no Brasil. Aquele braço na parede que comprou no ferro-velho... a vendedora me contou *tudo!* Uma das Hapsburgs! Sim! Uma verdadeira dama! *A Dama de Bergamota!* Este é o seu título!

(A SRA. HARDWICKE-MOORE CHORA DESCONTROLADAMENTE E SE JOGA DE BRUÇOS SOBRE A CAMA).

ESCRITOR — (COM PENA) Pare de importunar esta pobre mulher! Será que não existe mais compaixão no mundo? O quê aconteceu, não há mais compreensão? Acabou-se tudo? Onde está Deus? Onde está Jesus Cristo? (ELE SE APÓIA TRÊMULO NO ARMÁRIO) E se não existir nenhuma plantação de borracha no Brasil?

SRA. HARDWICKE-MOORE — (SENTA-SE ERECTA, MUITO EMOCIONADA) Eu digo que existe, existe sim! (SEU PESCOÇO ESTÁ RETESADO E SUA CABEÇA CAÍDA PARA TRÁS)

ESCRITOR — E daí, se não existir nenhum rei da borracha em sua vida? Mas *tem* que ter um rei da borracha em sua vida? Devemos culpá-la pelo simples fato dela ter necessidade de

compensar as deficiências da realidade exercitando um pouco... como devo dizer?... um pouco da sua bem dotada imaginação?

SRA. HARDWICKE-MOORE — (JOGANDO-SE NOVAMENTE DE BRUÇOS NA CAMA) Não, não, não, não é... imaginação!

SRA. WIRE — Vou lhe pedir, por favor, que pare de jogar na minha cara estas frases empoladas! O senhor, com sua obra-prima de 780 páginas... faz boa dupla com a Dama de Bergamota, levando-se em conta tão bem dotada imaginação.

ESCRITOR — (COM VOZ CAN-SADA) Ora, ora, muito bem, e se isto que disse for verdade? Suponhamos que não haja nenhuma obra-prima de 780 páginas. (FECHA OS OLHOS E PASSA A MÃO PELO ROSTO) Suponhamos que não haja mesmo nenhuma obra. E que tem isso, Sra. Wire? Somente poucos, muito poucos... rabiscos sem valor... no fundo da minha canastra... Suponha que eu tenha querido ser um grande artista, mas que me faltaram a força e o poder para tal! Suponhamos que meus livros não tenham alcançado seus objetivos no capítulo final e que meus versos sejam enfadonhos e incompletos! Suponha que as cortinas da minha fantasia mais sublime subam e mostrem dramas maravilhosos... mas que as luzes se apaguem antes do pano cair! Suponha que todas estas coisas lamentáveis sejam verdades! E suponha que eu... errando de bar em bar, bebendo um drinque após outro acabe me estatelando no colchão empestado de "chatos" deste bordel... suponha que eu tenha que tornar este pesadelo suportável, enquanto eu for seu herói miserável... Suponha que eu ornamente, ilumine... glori-

fique tudo! Com sonhos, ficções e fantasias! Assim como a existência de uma obra-prima de 780 páginas... pronta para ser produzida pela Broadway... e de maravilhosos volumes de poesias nas mãos dos editores, esperando apenas por uma assinatura para serem liberados! Suponha que eu viva neste lamentável mundo de ficção! Qual a sua satisfação, boa mulher, de dilacerar tudo... de aniquilar... de dizer que é mentira? Vou lhe dizer uma coisa, agora ouça! Não existem mentiras, a não ser aquelas que são atochadas em nossas bocas pelos punhos da miséria e da necessidade, Sra. Wire! Sim, então eu sou um mentiroso! Mas seu mundo foi feito de mentiras, seu mundo é uma hedionda fábrica de mentiras! Mentiras! Mentiras!... Agora estou cansado. Disse o que tinha de ser dito e não tenho dinheiro para lhe dar, logo suma-se e deixe esta mulher em paz! Deixe-a sozinha. Vamos, saia! Vá embora! (ELE A CONDUZ FIRMEMENTE PARA FORA)

SRA. WIRE — (GRITANDO DO LADO DE FORA) Amanhã pela manhã! Ou recebo meu dinheiro, ou rua! Vocês dois. Os dois juntos! Obra-prima de 780 páginas e plantação de borracha do Brasil! LOROTAS!! (DEVAGAR O ESCRITOR E A MULHER VIRAM-SE E SE ENTREOLHAM, A LUZ DO DIA SE ESMAECE NO CÉU. O ESCRITOR ESTENDE SEUS BRAÇOS NUM GESTO DE AJUDA, VAGAROSAMENTE E COM FIRMEZA)

SRA. HARDWICKE-MOORE — (DES-VIANDO O OLHAR) Baratas! Por toda parte! Nas paredes, no teto, no chão! O lugar está cheio delas.

E:CRITOR — (GENTILMENTE) Eu sei. Acredito que não haja baratas na sua plantação de borracha.

SRA. HARDWICKE-MOORE — (AFETUOSAMENTE) Não, claro que não. Tudo sempre esteve impecável... sempre. *Impecável!* O piso era tão claro e limpo, que brilhava como... espelho!

ESCRITOR — Eu sei. E as janelas... com certeza mostravam uma vista maravilhosa!

SRA. HARDWICKE-MOORE — Indescritivelmente maravilhosa!

ESCRITOR — A quê distância fica do Mediterrâneo?

SRA. HARDWICKE-MOORE — (CONFUSA) Do Mediterrâneo? Ora, somente uma ou duas milhas!

ESCRITOR — Eu ousaria dizer que, numa manhã clara e límpida, seria possível se ver os cumes brancos de Dover?... Do outro lado do canal?

SRA. HARDWICKE-MOORE — Sim... quando a atmosfera está bem limpa. (SILENCIOSAMENTE O ESCRITOR LHE DÁ UMA GARRAFA DE UÍSQUE) Obrigada... senhor... senhor... Qual seu nome?

ESCRITOR — Chekhov! Anton Pavlovitch Chekhov!

SRA. HARDWICKE-MOORE — (SORRINDO, COQUETE) Obrigada, Sr. Chekhov.

FIM

## DOS JORNAIS

### ENCONTRO DO TEATRO DAS AMÉRICAS: CONTRA O ISOLAMENTO, EM BUSCA DA INTEGRAÇÃO

#### I

NOVA IORQUE — Em tese, era uma esplêndida idéia. A partir da constatação em diversos festivais anteriores, da insuficiência — para não dizer quase inexistência — de um verdadeiro intercâmbio de informações e sobretudo de práticas teatrais entre as três Américas, a organização novaiorquina TOLA — Theatre of Latin America Inc. resolveu reunir um numeroso grupo de artistas de virtualmente todos os países do Continente para, através de uma ampla gama de laboratórios práticos realizados em conjunto, tomarem conhecimento de propostas e técnicas que estão sendo trabalhadas desde o Norte do Canadá até o Sul da Argentina. Paralelamente, espetáculos representativos vindos de alguns destes países forneceriam um pequeno mostruário dos resultados alcançados e alguns painéis teóricos tentariam analisar as semelhanças e as diferenças entre os problemas enfrentados nas diversas regiões das Américas. Tudo isto subordinado ao tema: o que podemos aprender uns com os outros?

Para cumprir este programa, o Encontro foi subdividido em três etapas. A primeira, em Washington, abrangia apenas as apresentações dos espetáculos participantes, no Kennedy Center. Durante a segunda, os mesmos espetáculos continuaram sendo apresentados, agora em Nova Iorque, ao mesmo tempo em que os delegados individuais vinham chegando dos seus países de origem, incorporando-se ao grupo do Encontro, que acabou abrangendo cerca de 200 pessoas, assistindo aos espetáculos, e participando de reuniões diárias nas quais vinha sendo discutida e delineada a programação da última e mais importante das três etapas. Esta, que acaba de encerrar-se, reuniu todos os participantes — elencos dos espetáculos e delegados individuais — uma semana de trabalho conjunto, tendo por cenário a paisagem campestre do Estado de Connecticut, mais precisamente o monumental campus do Connecticut College, perto de New London, e as instalações da Fundação O'Neill, perto de Waterford. Uma pequena frota de ônibus especialmente arrendados transportava entre os dois locais a pequena multidão dos participantes, entre os quais os brasileiros Amir Haddad, Cesar Vieira, Regina Casé, Hamilton Vaz Pereira, João Chaves, Maurício Sete, Ruth Escobar, Celso Frateschi, Tácito Borralho, Cecília Conde, Eric Nielsen, além deste redator e de parte do elenco de *Macunáima*.

Na prática, a excelente idéia revelou-se muito mais difícil de ser executada de uma maneira eficiente do que seria de se esperar. A pequena e bem intencionada equipe do TOLA investiu nela quase dois anos de trabalho, e não poupou esforços para que tudo corresse bem; mas o passo que ela pretendeu dar mostrou-se algo maior do que as suas pernas organizacionais. Mesmo com o reforço de alguns elementos cocontratados de fora para os dois meses decisivos — entre eles o jovem diretor brasileiro Chico Medeiros, sobre cujos ombros acabou recaindo um avas-

salador volume de tarefas logísticas — a infra-estrutura, o planejamento e o *know how* específico dos organizadores foram insuficientes para que se pudesse extrair do evento todos os benefícios pretendidos. Já durante a etapa de Nova Iorque ficou claro que a seleção dos espetáculos convidados, com brilhante exceção do nosso *Macunaima*, deixava muito a desejar. E as reuniões de programação resultaram muito dispersivas, em parte por causa do fascínio da cidade, que fez com que muitos latino-americanos não resistissem às tentações turísticas e ao apelo do consumo, em vez de se concentrarem na discussão do trabalho a ser realizado em Connecticut; e em parte porque as próprias propostas de laboratórios, tais como estavam formuladas por TOLA, pareciam abstratas demais para propiciar um fértil debate prévio, e deixavam excessivamente em aberto a própria filosofia do empreendimento.

Por outro lado, já nessa etapa preparatória ficaram patentes os inevitáveis conflitos que sempre se manifestam em reuniões deste tipo: até que ponto a pauta dos trabalhos deveria dar ênfase à análise das contradições políticas que marcam o continente e pressionam o seu teatro, e até que ponto deveria concentrar-se no treinamento prático de técnicas estritamente teatrais? Qual o espaço comum dentro do qual possam atuar e discutir, por um lado, os representantes das tendências definidas por rótulos tais como teatro popular, teatro *campesino* ou teatro de rua, que romperam as estruturas convencionais da produção teatral, e que em muitos países da América Latina desempenham um papel preponderante, e, por outro lado, os artistas profissionais do teatro empresarial, que tem uma dimensão indiscutível, por exemplo, no Brasil, na Argentina e no México? Até que ponto a cada vez mais radical luta que muitos homens de teatro travam nas Américas contra o colonialismo cultural e em busca de uma expressão autenticamente nacional pode encontrar um terreno de entendimento com as faixas de criação que assimilaram as influências colonizadoras a ponto de transformá-las numa tradição própria, e em alguns casos sem alternativas?

Quando chegamos a Connecticut, a perplexidade e a confusão aumentaram. Em primeiro lugar, ficou claro que a gama de opções oferecida aos participantes era numericamente excessiva: estavam programadas nada menos de 23 *workshops*, e mesmo se alguns deles deixaram de ser realizados, ainda assim o leque proposto foi excessivo, e frustrou muitas pessoas que gostariam de ter participado de mais de uma atividade, mas não puderam fazê-lo, por conflito de horários, ou então tentaram fazê-lo assim mesmo, e acabaram apenas *beliscando* um pouco de tudo. Ficou também logo patente que o tempo reservado a cada *workshop* só permitiria a aquisição de uma vaga informação sobre o método de trabalho proposto pelos respectivos orientadores: com a única exceção da oficina orientada pelo pessoal do Bread and Puppet, que ocupou seus alunos em regime de tempo integral durante toda a semana, os outros laboratórios previam um máximo de cinco sessões de duas ou três horas, e alguns não ultrapassavam o modesto total de duas sessões. À tarde, no mesmo horário de vários laboratórios, estavam marcados depoimentos de diversos homens de teatro latino-americanos sobre as condições de trabalho nos seus países, projeções de *slides* e filmes, etc.; incapazes de superar a concorrência das atividades práticas, essas sessões realizavam-se geralmente diante de platéias melancolicamente minguadas. E, a partir da metade

da semana, as frenéticas atividades que começavam logo após o café da manhã, servido rigorosamente das 7 às 8h, e entravam noite adentro, começaram a provocar em todos um crescente cansaço.

Ao mesmo tempo, um certo clima de regime de internato criava em alguns participantes uma mal contida irritação: tanto o Connecticut College como o Campo O'Neill são lugares isolados, sem nenhuma condução que os ligue às cidades vizinhas. Para o naturalmente boêmio pessoal de teatro, a impossibilidade de se locomover durante uma semana (a não ser nos caros e difíceis táxis que tinham de ser chamados de New London, a vários quilômetros de distância) para qualquer lugar onde se pudesse tomar um chope ou um uisquinho e ver caras diferentes das com as quais se convivia durante o dia constituía-se num sacrifício, na opinião de muitos insuficientemente compensado pela privilegiada paisagem da região.

Apesar de tudo, valeu a pena, e muito. Não tanto pelo resultado concreto dos *workshops* e dos grupos de trabalho, como pretendiam aparentemente os organizadores; nem tanto pelo pouco que se pôde extrair dos encontros formais e muito pouco informativos com algumas personalidades ilustres, como Arthur Miller, Edward Albee, Julian Beck e Judith Malina, Joe Chaikin; e muito menos pelo resultado concreto dos espetáculos convidados. Mas valeu a pena pelo encontro de tantas pessoas representativas de tantos países e tão variadas visões e tendências do teatro, que em conversas formais, com maior facilidade do que nas atividades oficialmente programadas, acabaram comunicando umas às outras o significado das suas angústias, dos seus problemas, dos seus ideais. O próprio clima tenso que reinou em boa parte do Encontro resultou finalmente fecundo, pois criou entre eles todos, apesar de posições às vezes radicalmente divergentes, um quente sentimento de solidariedade: era preciso superar as dificuldades para não perder esta oportunidade de fazer ver aos outros o que cada um pensa, faz e deseja. E, em última análise, cada um voltou ao seu país de origem (ou de adoção, no caso de vários artistas exilados) sabendo muito mais sobre a situação do continente, e das diversas respostas teatrais a essa situação, do que sabia antes de chegar a Nova Iorque.

A imagem que se pode extrair deste acréscimo de conhecimento é, no que diz respeito à América Latina, muito pouco alegre. A quantidade e diversidade de opressões que o teatro sofre na maioria dos seus países são verdadeiramente estarrecedoras, a começar pelas mais variadas formas de censura e hostilidade aberta por parte dos Governos, e culminando com a incipiente base de estrutura econômica que predomina na quase totalidade dos países. No contexto tal como foi exaustivamente descrito no Encontro, a dose de idealismo e de abnegação necessária para fazer teatro, por exemplo, no Paraguai, no Peru, no Equador ou na Bolívia afigura-se patética; e, por motivos algo diferentes, mesmo em países que já têm uma sólida tradição teatral, como a Argentina, o Uruguai e o Chile, parece hoje infinitamente difícil dizer algo de relevante através da prática do ofício teatral.

Diante deste quadro, a situação do teatro brasileiro aparece agora ironicamente privilegiada. Por menos satisfatório que sejam ainda os nossos índices de liberdade de criação e por maiores que sejam as dificuldades econômicas para os setores que

não almejam sucessos do tipo *Pato Com Laranja*, não há dúvida de que já alcançamos um nível de organização e de relativa independência, além de uma visão contemporânea da criação teatral, com que outros países do Continente não podem ainda sonhar. Excetuando o óbvio caso à parte que são os Estados Unidos, talvez apenas no Canadá e na Venezuela existam condições materiais e culturais comparáveis com as do Brasil para a existência de um bom teatro profissional.

Isto não quer dizer que em vários outros países, dos quais a Colômbia talvez seja o melhor exemplo, não se tenha organizado, em bases de produção alternativas, um teatro importante, que faz da resistência contra um meio-ambiente desfavorável a sua própria razão de ser. Neste sentido, nada comoveu mais os participantes do Encontro do que a preocupação dos dois jovens representantes da Nicarágua com a futura reorganização da vida teatral do seu país, e com a contribuição que o teatro poderá dar à construção de uma sociedade livre, depois da queda de Somoza.

## II

No ano passado, ao comentar a 4ª Sessão do Teatro das Nações em Caracas, disse que nada sintetizou melhor esse grande encontro mundial de teatro do que a apresentação ao ar livre do grupo norte-americano Bread and Puppet: no trabalho dos menestres orientados por Peter Schumann, eu senti reunidas as grandes essências do teatro de todos os tempos e as principais preocupações contemporâneas, o teatro-arte e o teatro-luta, o experimentalismo e a tradição, a poesia e a crítica social, o despojamento e a sofisticação estética. Tive de novo a mesma sensação agora, quando o Bread and Puppet encerrou o Encontro do Teatro das Américas com uma festa ao ar livre que encantou e comoveu não só os aproximadamente 200 participantes do Encontro, mas também a população da cidadezinha de New London. Depois de um cortejo que percorreu a cidade, tendo à frente Peter Schumann dançando em cima das suas enormes pernas de pau e seguido da sua infinitamente poética bandinha circense de sopro e percussão, o Bread and Puppet encenou na praça principal um espetáculo que foi o resultado do *workshop* dirigido por Peter Schumann no Connecticut College e, ao mesmo tempo, o ponto máximo de todo o Encontro. Em cerca de 30 minutos, os bonecos gigantes do grupo interpretaram, acompanhados de uma narração de uma cristalina singeleza, três pequenas fábulas. A primeira falava de uma mulher que viera do campo para a cidade grande e foi esmagada por esta cidade. A segunda falava de uma mulher que passava a vida a ver televisão e acabava igualmente esmagada pelos fantasmas saídos da pequena tela. E a terceira colocava em cena a história de uma lavadeira triste, cujo marido foi arrancado do lar por um brutal mensageiro da morte, mas que depois se uniu a outras mulheres que estavam na mesma situação, para uma dança ao mesmo tempo desesperada e esperançosa. Nenhum gesto, nenhuma palavra além do rigorosamente necessário para propor uma arpepiadora síntese de alguns dos grandes problemas que nos obcecaram a todos.

Bastaria este resultado, conseguido em apenas uma semana de trabalho — mas na verdade tornou possível por uma história de anos em que o Bread and Puppet foi cristalizando a

sua linguagem e a sua abordagem do mundo, únicas no teatro contemporâneo — para definir o *workshop* orientado por Peter Schumann como o mais importante e bem-sucedido dos quase 20 que se desenrolaram no Encontro. O mais exaustivo, também: os 20 alunos — entre os quais os brasileiros Hamilton Vaz Pereira e Maurício Sete — trabalharam sete dias em regime de tempo integral, e alguns deles tiveram de desistir no meio, por falta de condições atléticas necessárias para movimentar os pesados bonecos. Dado o pouco tempo disponível, não foi possível incluir no programa os processos de fabricação dos bonecos e das máscaras, mas os argumentos e a encenação foram inteiramente elaborados durante a semana de Connecticut.

Outro laboratório muito bem sucedido e apreciado pelos seus participantes foi orientado por três membros de um curioso grupo de jograis norte-americanos, o Talking Band, que se dedica a uma máxima valorização sonora de textos literários e dramáticos. A partir de uma variada gama de estímulos emocionais e técnicas corporais, foram estudadas maneiras originais e expressivas de *dar corpo* à palavra, de conduzi-la à fronteira entre fala e música e, quando necessário, a superar esta fronteira.

Lee Brewer, diretor de um dos mais interessantes grupos experimentais de Nova Iorque, o Mabou Mines, realizou em apenas duas sessões de trabalho aquele que parece ter sido o mais interessante laboratório diretamente ligado ao trabalho interpretativo do ator concebido através de técnicas não convencionais, e ligado a uma maneira *sui generis* de transformar o material narrativo com que se trabalha através da atuação do intérprete.

Nada menos de três *workshops* concentravam-se essencialmente nos problemas de criação coletiva, formação e consolidação de grupos e trabalho teatral à margem das formas institucionalizadas de produção. Um deles, orientado pela atriz argentina Maria Escudero, atualmente radicada no Equador, preocupava-se essencialmente com processos de direção de atores dentro de um trabalho grupal. O segundo, liderado pelo chileno Raul Osório, pelo canadense Paul Thompson e pelo costarriquenho Luís Carlos Vasquez, consistia numa troca de experiências entre grupos que já dispõem de longa trajetória no campo da criação coletiva. E no terceiro o brasileiro Celso Frateschi aplicou a um tema escolhido de comum acordo com o grupo as técnicas que elaborou ao longo de quase 10 anos de trabalho com grupos de periferia de São Paulo.

Os dramaturgos presentes a Connecticut, liderados pelo argentino Osvaldo Dragún, pelo guatemalteco Hugo Carillo e pelo dominicano Jaime Lucero Vasquez, reuniam-se diariamente para leitura e discussão de trechos de obras que estão escrevendo no momento. As duas sessões a que tive a oportunidade de assistir, dedicadas a fragmentos de novas peças de Dragún e do chileno Sérgio Vodanovic, deram-me a impressão de que pelo menos estes dois autores estão engajados em projetos que, uma vez terminados, merecerão receber ampla divulgação na América Latina, e principalmente no Brasil, onde a dramaturgia dos países vizinhos é tão mal conhecida.

O cenógrafo argentino Francisco Javier orientou um *workshop* sobre espaços cênicos convencionais e não convencionais, que por falta de tempo teve de ficar no terreno das concei-

tuações teóricas, mas parece ter realizado um trabalho bastante profícuo.

Um pouco à margem das outras atividades do Encontro funcionou um laboratório de técnicas teatrais para surdos-mudos, orientados por Andy Vasnick, que dirige na Fundação O'Neill uma famosa escola profissional para docentes desta modalidade, além de um Teatro Nacional dos Surdos. Uma demonstração que Andy Vasnick, ele próprio um surdo-mudo, realizou para os participantes do Encontro transformou-se numa experiência muito curiosa; e dentro desta demonstração constituiu-se num ponto alto, de grande densidade poética, a comparação entre a descrição de um levantamento do sol realizada, no código gestual dos surdos-mudos, pelo próprio orientador americano e um jovem estagiário japonês: cada um deles traduzia através do seu desenho gestual toda uma enorme carga de tradições culturais próprias da sua respectiva civilização.

Tivemos, ainda, entre outros, um curso da folclorista peruana Victoria Santa Cruz sobre o descobrimento e desenvolvimento do sentido rítmico; um trabalho de improvisação para mulheres orientado pela autora cubano-americana Maria Irene Fornes; métodos de interpretação dos americanos Dee Henoch, Elizabeth Swados e Dan Fauci e do mexicano Juan José Gurrola; tentativas de leitura dramatizada, em espanhol e em inglês, das duas obras latino-americanas especialmente selecionadas, *Patética*, de João Chaves, e *Lo Crudo, lo Cocido, lo Podrido*, do chileno Marco Antônio de la Parra; e mesas-redondas sobre História do Teatro nas Américas e a sua situação atual. Sem esquecer a interessantíssima demonstração realizada por Augusto Boal com exercícios preparatórios do seu método.

Isto apenas quanto à programação oficial, decididamente abundante demais para apenas uma semana de reunião. Além dela houve, como era se de esperar, toda uma série de atividades paralelas, surgidas mais ou menos espontaneamente no dia-a-dia do Encontro. Entre estas, merece destaque um grupo de trabalho que elaborou um projeto objetivo de criação de um esquema de intercâmbio sistemático de textos, ensaios e informações entre os teatros dos diversos países do continente, com pequenos centros regionais a serem criados no Canadá, nos Estados Unidos e na América Latina. Se este projeto se concretizar, poderá transformar-se num dos resultados concretos mais significativos do Encontro. Pois, se alguma conclusão pode ser tirada destas caóticas mas fecundas duas semanas de convívio, é a de que a gente se conhece muito mal uns aos outros, mas que tem muita vontade de conhecer-se melhor. Um esquema de intercâmbio como este proposto em Connecticut e uma eventual repetição de iniciativas como este pioneiro Encontro do TOLA poderão contribuir para que este impulso de conhecimento mútuo saia do terreno da utopia.

(YAN MICHALSKI — extraído de *O Jornal do Brasil* — 11 e 12/7/79).

#### ROBERT WITKIN: QUAL É O LUGAR DA ARTE NUMA ESCOLA POBRE?

O professor Robert Witkin, é autor de *A Inteligência da Sensibilidade*. Sociólogo e psicólogo, professor da Universidade de Exeter (Inglaterra) desde 1972, Witkin, foi diretor, de 1969 a 1972, da pesquisa *As Artes e o Adolescente*, promovida pelo

Governo inglês, que resultou numa nova perspectiva sobre a relação entre arte e educação. Na entrevista seguinte, ele fala das suas descobertas.

#### *Poderia falar um pouco sobre o seu trabalho?*

— O meu trabalho tem sido, de uma maneira geral, uma tentativa de responder à pergunta: por que toda sociedade deveria preocupar-se com a utilização das artes criativas na educação? Há uma visão generalizada de que as artes não são essenciais à educação; de que são muito agradáveis, muito enriquecedoras, mas representam um luxo que a sociedade tecnológica não pode pagar e muito menos as sociedades em desenvolvimento. Já na minha opinião, as artes criativas são uma parte muito importante no processo de conhecer o mundo. São uma forma de conhecimento, e se não investirmos nelas em termos de educação, estamos abandonando uma parte importante do processo educativo.

— *Mas na Europa já não existe há bastante tempo essa inter-relação entre a arte e o processo educativo?*

— É verdade; mas a arte, mesmo na Europa, ainda é a Cinderela do currículo, a parte do currículo que recebe menos recursos, menos atenção. Não é considerada importante porque o currículo acadêmico está sobrecarregado de ciência, tecnologia, geografia, história, humanidades. As pessoas ainda não consideram a arte como forma de conhecimento. Até que isso aconteça, até que se perceba que a arte tem alguma coisa a ver com a inteligência e com a percepção, não se acreditará que a arte tem de fato uma função educativa, e que alguns dos nossos conceitos sobre a inteligência têm de ser revistos; pois as necessidades das pessoas, em todo o mundo, não são exclusivamente tecnológicas. Numa escola sem as artes, é uma parte da inteligência que se atrofia; e eu acho que não se pode permitir isso, seja numa sociedade desenvolvida ou subdesenvolvida. Acho importante sublinhar que não se trata de insistir em apelos específicos relacionados com a arte; o que é preciso fazer é mostrar a inteligência e o conhecimento que se obtém não através da arte, mas usando os *media* expressivos que conduzem à arte — a arte sendo apenas um exemplo, uma forma mais alta. O que é preciso fazer é desenvolver as linguagens expressivas: a linguagem dos gestos, do movimento, da dança, do som em música, da ilustração, etc.

— *Quer dizer, não usar a arte em si mesma?*

— Arte não é importante. Arte com A maiúsculo não é o que me interessa, e nem mesmo a rica experiência que se pode extrair de um quadro pendurado na parede, de uma escultura, etc. A Arte é apenas o produto de uma forma de vida mental. Essa vida é que é importante: dar às crianças a possibilidade de desenvolver uma capacidade de expressão, de dar ordem e sentido à sua vida interior, isto é importante, e não os objetos artísticos em si mesmos. Em países como o Brasil, me perguntam às vezes: por que deveríamos ensinar arte nos lugares mais pobres? Há pessoas que não têm, às vezes, nem roupa e nem comida? É uma pergunta que talvez não se possa responder positivamente, mas sim negativamente: 'Se vocês vão



dar a essas pessoas seja que tipo for de educação, vocês vão lhes dar um poder de organizar suas experiências; e então, é importante que elas possam organizar também o seu mundo interior'. Você dirá: arte não é importante para essas pessoas. E eu respondo: arte com A maiúsculo não é importante; mas elas cantam, elas dançam, elas arrumam o cabelo, comunicam-se entre si e usam todo o campo do sentimento humano, o que significa uma vida interior. E é importante que a escola não seja estranha a isso, pois também o pobre tem o direito de expressar-se, de encontrar a sua maneira de expressão. Não tem nada a ver com dar-lhe Arte com A maiúsculo, sentimentos e experiências refinadas, Beethoven ou mesmo Villa-Lobos.

— O que você está dizendo não chega a ser inteiramente novo, não é?

— Não. O que eu tentei fazer foi colocar esses argumentos de uma forma mais psicológica. Há filósofos e estetas que sempre ressaltaram a importância da arte para o desenvolvimento da vida interior. O que eu fiz foi um estudo do trabalho dos professores nas escolas; uma crítica do processo de educação artística nas escolas, de maneira a fazer com que as teorias funcionassem na prática. Apresentei algumas idéias sobre a maneira pela qual os professores poderiam começar a mudar o seu *approach* pedagógico. O que eu descobri foi que os professores de arte têm uma idéia pobre da função educativa das artes da expressão. O que eu tentei fazer foi examinar a consciência dos professores para tentar descobrir de que maneira o modo pelo qual a arte é concebida numa sociedade determina exatamente a maneira pela qual é ensinada nas escolas. O que me interessa é uma forma prática de teoria, uma teoria que não resulte num livro, mas que desperte a percepção de alguns pontos ainda não suficientemente desenvolvidos do processo educativo — como a função das artes da expressão. O trabalho que se faz hoje ainda é muito teórico.

— Seu trabalho, portanto, é voltado sobretudo para os professores?

— Sempre; porque não estou interessado em teorizar para os filósofos, O que gostaria é de colocar um tipo de trabalho à disposição dos que trabalham com crianças.

— O seu ponto de partida estaria, então, no campo da psicologia?

— De fato; meu ponto de partida foi um conflito verificado no meu íntimo relacionado com o desenvolvimento da psicologia de Jean Piaget. Por esse desenvolvimento, muito difundido hoje, o conhecimento é sempre o conhecimento das coisas; e todo o processo de desenvolvimento mental é o desenvolvimento de uma percepção objetiva do mundo como fato, separado de nós. O modelo humano, nessa perspectiva, é o cientista capaz de complexas operações lógicas. Meu conflito começou quando descobri que na volumosa obra de Piaget não havia lugar para o artista; não se fala na inteligência do ar-

tista; e não há traço do que se pode chamar de sensibilidade artística na organização do mundo interior. A partir desse ponto é que comecei a organizar as minhas próprias idéias psicológicas. Por aquela visão, é como se houvesse separação total entre duas linguagens da vida mental — a que serve para a lógica, para o pensamento discursivo, e a que torna possível as artes expressivas — a dança, a música, o próprio movimento. Como se em algum momento nós pudéssemos ser inteiramente lógicos, para logo em seguida nos tornarmos inteiramente *sensíveis* ou emotivos...

— Essa divisão anda aí pelo ar... Agora, nesses termos, o problema deve ser muito sério mesmo na Europa...

— Talvez até mais sério do que num país como o Brasil. O desenvolvimento não pode e não deve ser unilateral; pois assim não se resolvem os problemas a longo prazo; cria-se, apenas, outros tipos de problemas, que rebotarão adiante. Ninguém pode criar uma sociedade inteiramente tecnológica, voltada para o objetivo; porque ela então não seria feita para o homem. Nos países desenvolvidos o problema é mais grave: deixamos que a tecnologia absorvesse o que havia de *expressivo* em nossas culturas. Aqui ainda há um contato vital entre as pessoas. Eu não gostaria de que isso fosse destruído, sobretudo pelo argumento de que não há dinheiro para fazer outro tipo de coisa. Não é questão de dinheiro. Tanto mais quanto se paga um preço muito alto por raciocinar apenas na base do econômico: um custo altíssimo que deriva da atitude em relação ao trabalho de pessoas em que se bloqueou toda criatividade, toda vida interior. O barbarismo tecnológico termina atacando a própria economia. Infelizmente, os políticos devem atender sempre a interesses imediatos, Mas não podemos perder de vista a necessidade de adaptação inteligente ao nosso ambiente. Sob esse aspecto, o fato de que países como o Brasil estão-se industrializando numa etapa histórica mais avançada deveria servir para que algumas lições fossem aprendidas.

— O que você sugeriria do ponto-de-vista prático?

— Prestar atenção na importância do uso dos meios *expressivos* da comunicação: som, movimento. Trazer esse tipo de inteligência para a escola. Inteligência que pertence ao artista, mas não só a ele. A educação artística poderia começar esquecendo a arte e preocupando-se com a função educativa dos meios expressivos. Essa idéia poderia, então, espalhar-se para o resto do currículo. Pois matérias científicas também podem ou não ser ensinadas de maneira criativa, usando-se recursos de expressão que não são propriedade do território artístico. E essa mensagem faz parte da missão dos professores de arte, que poderiam, repito, começar por esquecer a arte. A inteligência é uma coisa só. Não há nada pior do que parti-la em pedaços. O *expressivo* é a parte vital — mesmo do ponto-de-vista tecnológico ou científico. Se isto for entendido, não haverá tão poucos cientistas criadores.

(Entrevista a Luiz Paulo Horta, extraída de *O Jornal do Brasil*, 20/7/79).

Clóvis Garcia

A tão esperada e desejada regulamentação das profissões de artista e técnico em espetáculos de diversões (sic), objetivo de longa e árdua luta da classe, finalmente se concretizou, com a promulgação da Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, e o respectivo regulamento pelo Decreto nº 82.385, de 5 de outubro de 1978. Com tantos debates, tanto interesses, os diplomas legais saíram evitados de erros, contradições, omissões e ambigüidades. De qualquer forma temos normas legais e desde sua publicação, somente com o registro prévio na Delegacia Regional do Trabalho, para o qual é exigido diploma em curso reconhecido, ou atestado de capacitação profissional (abertura ainda não suficientemente examinada pelos interessados), poderá o artista exercer sua profissão.

Para as atividades teatrais, as respectivas profissões já estavam definidas pela lei nº 4.641, de 27 de maio de 1965, que estabeleceu dois grupos: diretor de Teatro, cenógrafo, professor de Arte Dramática, formados em cursos de nível superior, e ator, cenotécnico, contra-regra e sonoplasta, formados em curso de nível médio. Já a separação do curso de ator, de características semelhantes às profissões do primeiro grupo, desconheceu a unidade e integração do espetáculo teatral, determinando uma primeira dificuldade para os cursos.

A nova legislação repetiu o erro da lei anterior, ao exigir o diploma de curso superior para o registro de diretor de Teatro, coreógrafo (deve ser cenógrafo, pois não há curso superior de coreógrafo, mas o engano se repete nas publicações) e diploma de curso de 2º grau, para ator, contra-regra, cenotécnico e sonoplasta. Continuam, pois, os cursos sem integração, separados de nível, no campo artístico. Além disso, a atual lei se refere a professor de Arte Dramática, quando esse curso foi substituído pelo de Educação Artística, habilitação em Artes Cênicas, desde a Resolução nº 23, de 23 de novembro de 1973 do Conselho Federal de Educação.

Mas o problema principal é que a exigência legal de diploma não se apóia na realidade escolar do País; haverá, quando muito, cinco cursos reconhecidos, de nível superior, que preparam profissionais de Teatro. E em nível médio, nenhum Estado brasileiro, já que a competência legal para esse nível é estadual, fixou, até hoje os respectivos currículos, o que impede o reconhecimento dos cursos. O Conselho Federal de Educação estabeleceu os currículos mínimos para as escolas de 2º grau federais, mas apenas o T.U. da Universidade Federal de Minas Gerais, pelo que conhecemos, se enquadrou nas normas legais. Quanto ao curso de Interpretação em nível superior, adotado, por exemplo, pela FEFIERJ, do Rio, não é profissionalizante, não só pela exigência legal do curso de 2º grau para profissão de ator, como pela fundamentação do parecer que deu origem à Resolução nº 32, do CFE, que estabeleceu os currículos mínimos para o bacharelado em Teatro; é um curso de aperfeiçoamento e de preparação de professores universitários.

Se a classe teatral e as autoridades do Ensino, federais e estaduais, não se preocuparam com a prévia organização e ins-

talação de cursos, prevenindo a regulamentação das profissões teatrais, os docentes e diretores das escolas de Teatro procuraram, nos últimos anos, alertar e estudar o problema. Em janeiro de 1971, a então FEFIERG realizou no Rio o 1º Simpósio sobre o Ensino e Profissões Teatrais, com a participação de diretores, professores e ex-alunos (muitos dos quais profissionais de Teatro), que estudou e apresentou propostas de reforma da lei 4641/65, e projetos de currículos mínimos. Essas conclusões, resultado do trabalho de especialistas do Brasil inteiro, nunca foram sequer consideradas pelo Conselho Federal de Educação ou outro órgãos do Ministério da Educação e Cultura, que ao baixar a Resolução nº 32, mal assessorado, estabeleceu currículos mínimos repletos de defeitos. Em 1974, no quadro do VIII Festival de Inverno, realizou-se, em São João Del Rey, o 2º Seminário Nacional de Teatro, com diretores, professores e alunos de escolas de Teatro de vários estados. O relatório final desse encontro ainda é o melhor documento sobre cursos de Teatro, tanto que o Encontro de Diretores de Escolas de Arte Dramática do Brasil, realizado no quadro do 10º Festival de Inverno, em Belo Horizonte, em 1976, limitou-se a reiterar suas conclusões. Mas, também esses documentos não foram considerados pelas autoridades do Ensino.

A situação dos cursos de 2º grau é mais grave, impedindo o registro dos alunos formados pelas poucas escolas existentes. A Escola de Arte Dramática de São Paulo, tão justamente famosa e hoje incorporada à USP, ainda não está reconhecida e seus ex-alunos somente estão podendo registrar-se pela compreensão do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de São Paulo. Quando assumimos a direção da EAD, em 1969, procuramos regularizar sua situação legal, adotando o currículo mínimo federal e encaminhando o processo ao Conselho Estadual de Educação, órgão competente para o seu reconhecimento. O CEE, alertado pela documentação, decidiu estabelecer o currículo mínimo dos cursos de Teatro de 2º grau, o que foi feito pela Resolução CEE nº 8/71, criando em nosso Estado o Colégio Técnico de Teatro. Infelizmente, no mesmo ano, a nova Lei de Diretrizes e Bases do Ensino de 1º e 2º Graus, extinguiu os colégios técnicos, fundindo-os com os acadêmicos. O Ensino de 2º grau passou a ser um só, com um núcleo comum, de cultura geral, e uma parte profissionalizante. A Secretaria da Educação constituiu uma comissão para Estudo do problema, presidida por Eugenio Kusnet e da qual fizemos parte. O trabalho entregue, entretanto, dorme nas gavetas da Secretaria da Educação até hoje.

(Extraído de *O Estado de São Paulo*, 25/3/79).

# NOTÍCIAS DO SNT

## PATROCÍNIO DE EXCURSÃO PARA ESPETÁCULOS TEATRAIS

O SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO DA SECRETARIA DE ASSUNTOS CULTURAIS DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, faz publicar para conhecimento dos interessados o presente EDITAL, que regulamenta, a concessão de PATROCÍNIO DE EXCURSÃO às empresas teatrais para apresentação de espetáculos de teatro, no período de 30 de julho a 31 de dezembro de 1979.

O Patrocínio para Excursão objetiva divulgar os espetáculos de teatro em todo o País, no sentido de atingir o número de espectadores e contribuir para:

- a) a criação efetiva de um mercado nacional na área do teatro;
- b) a descentralização dos espetáculos, bem como o fortalecimento das respectivas empresas;
- c) a valorização do aspecto artístico da atividade na área de teatro.

Para melhor rendimento econômico, as empresas deverão planejar, racionalmente, suas excursões.

Será concedido amparo especial às empresas que se dispuserem a alcançar as regiões mais distantes do interior do País.

### 1. DO PATROCÍNIO

1.1 — O presente EDITAL visa conceder recursos financeiros para custear parte da estada, alimentação e transporte dos atores e pessoal técnico das empresas beneficiadas com o Patrocínio, durante o período em que excursionarem, assim fixados:

1.1.1 — 80% (oitenta por cento) do total relativo ao orçamento aprovado para o transporte dos atores e pessoal técnico.

1.1.2 — 60% (sessenta por cento) do total relativo ao orçamento aprovado para a estada e alimentação da companhia.

1.2 — As empresas concorrentes ao Patrocínio de que trata este EDITAL só poderão iniciar as excursões após a aprovação do pedido, bem como, da assinatura do Contrato para a concessão do Patrocínio.

1.2.1 — No exame das propostas visando a concessão do Patrocínio, só serão considerados para os fins de aprovação do orçamento, até o máximo de três técnicos.

1.3 — Toda e qualquer despesa decorrente da excursão e da realização dos espetáculos, será de responsabilidade exclusiva do patrocínio, a quem é vedado o uso do nome do SNT ou de outros Órgãos do Ministério da Educação e Cultura para a contratação de serviços ou compra de materiais.

1.4 — Atendendo aos objetivos do presente EDITAL que, além do estímulo à dramaturgia, à produção do espetáculo e a popularização do teatro, visa também o incentivo ao aumento do mercado de trabalho teatral, propiciando que um espetáculo bem sucedido numa praça possa ser visto por outras, o Patrocínio de

que trata este EDITAL será concedido analisando-se o nível artístico do espetáculo, bem como o aspecto de preferência do público

1.4.1 — A fim de que os aspectos acima mencionados possam ser avaliados, far-se-á necessário que o espetáculo concorrente ao Patrocínio tenha realizado um mínimo de 30 (trinta) apresentações, em temporada regular, na cidade de origem.

1.5 — O Patrocínio será concedido analisando-se os critérios já mencionados, a ficha técnica do espetáculo e o currículo da empresa.

1.6 — É permitido às empresas beneficiadas com o Patrocínio de que trata este EDITAL pleitear auxílio, inclusive financeiro, relativo a parte do orçamento não patrocinado pelo SNT, nas localidades por onde excursionarem.

### 2. DOS ROTEIROS

Para a habilitação de que trata este EDITAL, os roteiros de viagem serão classificados como:

- a) Projeto SUL;
- b) Projeto NORTE-NORDESTE;
- c) Projeto LESTE-NORDESTE;
- d) Projeto CENTRO-OESTE;
- e) Projeto CENTRO;
- f) Projeto BRASÍLIA.

2.1 — O Projeto SUL compreenderá os roteiros que incluam, além das capitais dos Estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná, mais 4 (quatro) municípios dentre os Estados mencionados.

2.2 — O Projeto NORTE-NORDESTE compreenderá os roteiros que incluam capitais dos Estados do Amazonas, Pará, Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba, e mais 2 (dois) municípios dentre os Estados mencionados.

2.3 — O Projeto LESTE-NORDESTE compreenderá os roteiros que incluam as capitais dos Estados do Espírito Santo, Bahia, Alagoas, Sergipe, Pernambuco e mais 2 (dois) municípios dentre os Estados mencionados.

2.4 — O Projeto CENTRO-OESTE compreenderá os roteiros que incluam Brasília e as capitais dos Estados de Goiás, Mato Grosso do Norte, Mato Grosso do Sul, Acre e Território de Rondônia.

2.5 — O Projeto CENTRO compreenderá os roteiros que incluam, além de Brasília, as capitais dos Estados de Minas Gerais e Goiás, mais 2 (dois) municípios dentre essas unidades federativas. Serão consideradas, para efeito de contagem acima, as cidades satélites do Distrito Federal.

2.6 — O Projeto BRASÍLIA compreenderá a realização de espetáculos em Brasília e, no mínimo, numa das cidades satélites, desde que haja condições técnicas favoráveis.

2.6.1 — Visando incentivar uma maior atividade artística e cultural na Capital da República, as companhias que optarem pelo Projeto Brasília receberão Patrocínio integral, referente a estada, hospedagem e transporte dos atores e pessoal técnico.

2.7 — Durante os dias em que permanecerem em Brasília para a realização dos espetáculos pelos Projetos Centro-Oeste

e/ou Centro, as companhias receberão Patrocínio integral para custear as diárias com estada e alimentação da companhia desde que realize o espetáculo numa das cidades satélites.

2.8 — A empresa poderá propor roteiro abrangendo mais de um Projeto.

2.9 — A empresa se obriga a apresentar os espetáculos nos locais programados de modo a cumprir sempre o número de apresentações correspondentes ao Projeto elaborado.

2.10 — No caso de impossibilidade comprovada de apresentar o espetáculo em uma ou mais das capitais programadas, a empresa deverá incluir no roteiro mais 1 (um) município situado em uma das unidades federativas incluídas no Projeto.

2.11 — Para o Projeto CENTRO-OESTE, de acordo com a análise de custo do orçamento apresentado, o SNT poderá conceder Patrocínio cujo valor cubra também as despesas com o transporte de material.

2.12 — As companhias sediadas em São Paulo que desejarem obter Patrocínio para apresentar seus espetáculos na Cidade do Rio de Janeiro e vice-versa, somente terão auxílio para transporte rodoviário dos cenários e passagens por via terrestre para a companhia.

### 3. DA INSCRIÇÃO

3.1 — Ao se inscreverem os interessados deverão apresentar:

- a) requerimento contendo, obrigatoriamente: nome do representante legal e o endereço da sede da empresa;
- b) 3 (três) cópias do texto da peça;
- c) atestado fornecido pela SBAT ou pelo próprio autor, credenciando o requerente a encenar o texto;
- d) ficha técnica do espetáculo;
- e) currículo atualizado da empresa ou de seus membros;
- f) atestado de liberação da peça;
- g) orçamento da excursão, consideradas as despesas de transporte de pessoal (terrestre ou aéreo a critério do SNT), hospedagem e alimentação (especificando o número de pessoas e de diárias). No orçamento não serão consideradas as despesas relativas ao transporte de material, com exceção do caso do Projeto CENTRO-OESTE, item 2.11 dos Roteiros;
- h) registro da firma e respectiva certidão;
- i) atestado de quitação do Imposto Sindical da empresa;
- j) comprovação de inscrição no ISS e CGC;
- l) certificado de regularidade de situação CRS/INAMPS;
- m) relação de teatros e respectivas datas de ocupação;
- n) cópia em xerox dos documentos de Identidade e do CIC dos representantes pela empresa.

3.2 — Qualquer dos documentos referidos no item anterior, quando apresentados em cópia, deverá estar competentemente autenticado.

3.3 — As empresas já cadastradas no SNT ficam condicionadas a apresentar apenas os documentos que necessitem atualização.

3.4 — O pedido de Patrocínio de que trata o presente EDITAL, deverá ser apresentado ao Serviço Nacional de Teatro, Av. Rio Branco nº 179 — 3º andar, no Rio de Janeiro e em São Paulo na sede do escritório do SNT, à Rua Teodoro Baima nº 94 — Vila Buarque.

3.5 — As inscrições para concorrer ao Patrocínio estarão abertas a partir da data de assinatura do presente EDITAL, até o dia 31 de outubro de 1979.

### 4. DISPOSIÇÕES GERAIS

4.1 — Uma vez aprovado o plano de excursão e estabelecido o seu valor, o Patrocínio será concedido em 2 (duas) parcelas a saber:

- a) 75% após a atestação pela Coordenadoria Técnica do SNT do cumprimento do item 3 deste EDITAL, e da assinatura do Contrato a ser assinado entre as partes para a concessão do patrocínio;
- b) 25% após o cumprimento integral do plano de excursão apresentado, comprovado através de "bordereaux" ou certidão da SBAT ou de outra qualquer entidade assemelhada; a realização dos espetáculos exigidos pelo Projeto; comprovação do atendimento à Cláusula referente à Divulgação e da apresentação de outros documentos, segundo normas exigidas pelo SNT para a Prestação do Serviço.

4.2 — O pagamento das parcelas acima discriminadas só será feito mediante a apresentação pela empresa patrocinada da respectiva Nota Fiscal de Serviços.

4.3 — As empresas em débito contratual com o SNT não poderão obter o Patrocínio previsto neste EDITAL.

4.4 — O SNT, se notificado pelo Sindicato de Classe, suspenderá o pagamento do Patrocínio à empresa que estiver em débito de salário com profissional participante do espetáculo patrocinado.

4.5 — As empresas beneficiadas com o Patrocínio deverão fazer constar de todo o material de divulgação utilizado, interno ou externo (publicidade, cartazes, fachadas, programas etc.), relacionado com o espetáculo beneficiado com o auxílio e durante a realização da excursão, os seguintes dizeres: "PATROCÍNIO — SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO — SEAC — órgãos do MEC".

4.6 — A empresa comprometer-se-á a apresentar espetáculos com venda de ingressos com abatimento para estudantes em todas as localidades por onde excursionar.

4.7 — O não cumprimento das exigências deste EDITAL e de qualquer das cláusulas do Contrato a ser celebrado, implicará na inabilitação da empresa para firmar novos compromissos com o SNT, além de ficar a mesma obrigada a devolver a importância já recebida, sob pena das sanções civis e penais.

4.8 — Os casos omissos serão resolvidos pelo Diretor do Serviço Nacional de Teatro.

## PATROCÍNIO DE EXCURSÃO PARA ESPETÁCULOS DE DANÇA

O SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO DA SECRETARIA DE ASSUNTOS CULTURAIS DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, faz publicar para conhecimento dos interessados o presente EDITAL, que regulamenta, a concessão de PATROCÍNIO DE EXCURSÃO às empresas para apresentação de espetáculos de DANÇA no período de 1º de agosto a 31 de dezembro.

O Patrocínio para Excursão objetiva divulgar os espetáculos de Dança em todo o País, no sentido de atingir o maior número de espectadores e contribuir para:

- a) a criação efetiva de um mercado nacional na área da Dança;
- b) a descentralização dos espetáculos, bem como o fortalecimento das respectivas empresas;
- c) a valorização do aspecto artístico da atividade na área da Dança.

Para melhor rendimento econômico, as empresas deverão planejar, racionalmente, suas excursões.

Será concedido amparo especial às empresas que se dispuserem a alcançar as regiões mais distantes do interior do País.

### 1. DO PATROCÍNIO

1.1 — O presente EDITAL visa conceder recursos financeiros para custear parte da estada, alimentação e transporte dos bailarinos e pessoal técnico das empresas beneficiadas com o Patrocínio, durante o período em que excursionarem, assim fixados:

1.1.1 — 80% (oitenta por cento) do total do orçamento aprovado para o transporte dos bailarinos e pessoal técnico.

1.1.2 — 60% (sessenta por cento) do total do orçamento aprovado para a estada e alimentação da companhia.

1.2 — As empresas concorrentes ao Patrocínio de que trata este EDITAL só poderão iniciar as excursões após a aprovação do pedido, bem como assinatura do Contrato para a concessão do Patrocínio.

1.2.1 — No exame das propostas visando a concessão do Patrocínio, só serão considerados para os fins de aprovação do orçamento, até o máximo de três técnicos.

1.3 — Toda e qualquer despesa decorrente da excursão e da realização dos espetáculos, será de responsabilidade exclusiva do patrocinado, a quem é vedado o uso do nome do SNT ou de outros Órgãos do Ministério da Educação e Cultura para a contratação de serviços ou compra de materiais.

1.4 — Atendendo aos objetivos do presente EDITAL que, além do estímulo à criação coreográfica, à produção de espetáculos e à popularização da Dança, visa também o incentivo ao aumento do mercado de trabalho, propiciando que um espetáculo bem sucedido numa praça possa ser visto por outras, o Patrocínio de que trata este EDITAL será concedido analisando-se o nível artístico do espetáculo, bem como o aspecto de preferência do público.

1.4.1 — A fim de que os aspectos acima mencionados possam ser avaliados, far-se-á necessário que o espetáculo con-

corrente ao Patrocínio tenha realizado apresentações regulares na cidade de origem.

1.5 — O Patrocínio será concedido analisando-se os critérios já mencionados, a ficha técnica do espetáculo e o currículo da empresa.

1.6 — É permitido às empresas beneficiadas com o Patrocínio de que trata este EDITAL pleitear auxílio, inclusive financeiro, relativo a parte do orçamento não patrocinado pelo SNT, nas localidades por onde excursionarem.

### 2. DOS ROTEIROS

Para a habilitação de que trata este EDITAL, os roteiros de viagem serão classificados como:

- a) Projeto SUL;
- b) Projeto NORTE-NORDESTE;
- c) Projeto LESTE-NORDESTE;
- d) Projeto CENTRO-OESTE;
- e) Projeto CENTRO;
- f) Projeto BRASÍLIA.

2.1 — O Projeto SUL compreenderá os roteiros que incluam, além das capitais dos Estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná e municípios dentre os Estados mencionados, desde que haja condições técnicas para a realização dos espetáculos.

2.2 — O Projeto NORTE-NORDESTE compreenderá os roteiros que incluam capitais dos Estados do Amazonas, Pará, Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba e municípios dentre os Estados mencionados, desde que haja condições técnicas para a realização dos espetáculos.

2.3 — O Projeto LESTE-NORDESTE compreenderá os roteiros que incluam as capitais dos Estados do Espírito Santo, Bahia, Alagoas, Sergipe, Pernambuco e municípios dentre os Estados mencionados, desde que haja condições técnicas para a realização dos espetáculos.

2.4 — O Projeto CENTRO-OESTE compreenderá os roteiros que incluam Brasília e as capitais de Goiás, Mato Grosso do Norte, Mato Grosso do Sul, Acre e Território de Rondônia.

2.5 — O Projeto CENTRO compreenderá os roteiros que incluam, além de Brasília, as capitais dos Estados de Minas Gerais, Goiás e municípios dentre essas unidades federativas. Serão consideradas, para efeito de contagem acima, as cidades caté-lites do Distrito Federal.

2.6 — O Projeto BRASÍLIA compreenderá a realização de espetáculos em Brasília e, no mínimo, numa das cidades satélites, desde que haja condições técnicas favoráveis.

2.6.1 — Visando incentivar uma maior atividade artística e cultural na Capital da República, as companhias que optarem pelo Projeto BRASÍLIA receberão Patrocínio integral, referente à estada, hospedagem e transporte dos atores e pessoal técnico.

2.7 — Durante os dias em que permanecerem em Brasília para a realização dos espetáculos pelos Projetos CENTRO-OESTE e/ou CENTRO, as companhias receberão Patrocínio integral para custear as diárias com estada e alimentação da

companhia desde que realize o espetáculo numa das cidades satélites.

2.8 — A empresa poderá propor roteiro abrangendo mais de um Projeto.

2.9 — A empresa se obriga a apresentar os espetáculos nos locais programados de modo a cumprir sempre o número de apresentações correspondentes ao Projeto elaborado.

2.10 — No caso de impossibilidade comprovada de apresentar o espetáculo em uma ou mais das capitais programadas, a empresa deverá incluir no roteiro mais 1 (um) município situado em uma das unidades federativas incluídas no Projeto.

2.11 — Para o Projeto CENTRO-OESTE, de acordo com a análise de custo do orçamento apresentado, o SNT poderá conceder Patrocínio cujo valor cubra também as despesas com o transporte de material.

2.12 — As empresas sediadas nos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e Distrito Federal, que desejarem obter Patrocínio para apresentar seus espetáculos na cidade do Rio de Janeiro e/ou São Paulo, somente terão auxílio para transporte rodoviário dos cenários e passagens por via terrestre para a companhia. Tratando-se de temporada em teatro de grande capacidade, com duração máxima de 3 (três) semanas com ingressos a preços populares, poderão ser beneficiadas com auxílio que abrangerá também as diárias de hotel, de acordo com o que estabelece o item 1.1.2.

### 3. DA INSCRIÇÃO

3.1 — Ao se inscreverem os interessados deverão apresentar:

- a) requerimento contendo, obrigatoriamente: nome do representante legal e o endereço da sede da empresa;
- b) 3 (três) cópias do programa apresentado na excursão;
- c) atestado fornecido pela SBAT ou pelos Coreógrafos, credenciando o requerente a encenar os balés;
- d) ficha técnica do espetáculo;
- e) currículo atualizado da empresa ou de seus membros;
- f) orçamento da excursão, consideradas as despesas de transporte de pessoal (terrestre ou aéreo a critério do SNT), hospedagem e alimentação (especificando o número de pessoas e de diárias).  
No orçamento não serão consideradas as despesas relativas ao transporte de material, com exceção do caso do Projeto CENTRO-OESTE (item 2.11 dos Roteiros);
- g) registro da firma e respectiva certidão;
- h) atestado de quitação do Imposto Sindical da empresa;
- i) comprovação de inscrição no ISS e CGC;
- j) certificado de regularidade de situação CRS/INAMPS;
- l) relação de teatros e respectivas datas de ocupação;
- m) cópia em xerox dos documentos de Identidade e do CIC dos representantes pela empresa.

3.2 — Qualquer dos documentos referidos no item anterior, quando apresentados em cópia, deverá estar competentemente autenticado.

3.3 — As empresas já cadastradas no SNT ficam condicionadas a apresentar apenas os documentos que necessitem atualização.

3.4 — O pedido de Patrocínio de que trata o presente EDITAL, deverá ser apresentado ao Serviço Nacional de Teatro, Av. Rio Branco nº 179 — 3º andar, no Rio de Janeiro e em São Paulo na sede do escritório do SNT, à Rua Teodoro Baima nº 94 — Vila Buarque.

3.5 — As inscrições para concorrer ao Patrocínio estarão abertas a partir da data de assinatura do presente EDITAL, até o dia 31 de outubro de 1979.

3.6 — O ato de inscrever-se tão somente não garante à empresa a concessão do Patrocínio, dependendo esta do exame e aprovação geral por parte do SNT.

### 4. DISPOSIÇÕES GERAIS

4.1 — Uma vez aprovado o plano de excursão e estabelecido o seu valor, o Patrocínio será concedido em 2 (duas) parcelas, a saber:

- a) 75% (setenta e cinco por cento) do valor concedido, mediante a apresentação de toda a documentação exigida no item 3.1 deste EDITAL, e da assinatura do Contrato a ser assinado entre as partes para a concessão do Patrocínio;
- b) 25% (vinte e cinco por cento) após o cumprimento integral do plano de excursão apresentado, comprovado através de "bordereaux" ou certidão da SBAT ou de outra qualquer entidade assemelhada; a realização dos espetáculos exigidos pelo Projeto; comprovação do atendimento à cláusula referente à Divulgação e da apresentação de outros documentos, segundo as normas exigidas pelo SNT para a Prestação de Serviço.

4.2 — O pagamento das parcelas acima discriminadas só será feito mediante a apresentação pela empresa patrocinada da respectiva Nota Fiscal de Serviços.

4.3 — As empresas em débito contratual com o SNT não poderão obter o Patrocínio previsto neste EDITAL.

4.4 — O SNT, se notificado pelo Sindicato de Classe, suspenderá o pagamento do Patrocínio à empresa que estiver em débito de salário com profissional participante do espetáculo patrocinado.

4.5 — As empresas beneficiadas com o Patrocínio deverão fazer constar de todo o material de divulgação utilizado, interno ou externo (publicidade, cartazes, fachadas, programas etc.), relacionado com o espetáculo beneficiado com o auxílio e durante a realização da excursão, os seguintes dizeres: 'PATROCÍNIO DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO — SEAC — Órgãos do MEC'.

4.6 — A empresa comprometer-se-á a apresentar espetáculos com vendas de ingressos com abatimento para estudantes em todas as localidades por onde excursionar.

4.7 — O não cumprimento das exigências deste EDITAL e de qualquer das cláusulas do Contrato a ser celebrado, implicará na inabilitação da empresa para firmar novos compromissos com o SNT, além de ficar a mesma obrigada a devolver a importância já recebida, sob pena das sanções civis e penais.

4.8 — Os casos omissos serão resolvidos pelo Diretor do Serviço Nacional de Teatro.

# MOVIMENTO TEATRAL

Julho/Agosto/Setembro - 1979

## TEATRO CACILDA BECKER

*Mãe do Mato*, de Hector Grillo. Direção de Mauro Cesar e Ari de Oliveira, com Celso Baquil, Grace Alves, Mauro Cesar e outros. Ingressos: Cr\$ 50,00

*Fando e Lis* de Fernando Arrabal. Direção de Rubens Correa, com Betina Viany, Marcus Alvisi, Alby Ramos e outros. Ingressos: Cr\$ 50,00.

## TEATRO DA CEU

*Meu Companheiro Querido*, de Alex Polari. Direção de Amir Haddad, com Stepan Nercessian e Roberto Nascimento. Ingressos: Cr\$ 60,00.

## TEATRO COPACABANA

*Tem Um Psicanalista na Nossa Cama*, de João Bethencourt. Direção do autor, com Suely Franco, Felipe Wagner e Nelson Casuso. Ingressos: Cr\$ 150,00.

## TEATRO DULCINA

*Murro Em Ponta de Faca*, de Augusto Boal. Direção de Paulo José, com Othon Bastos, Yara Amaral, Ada Chaseliov, Renato Borghi e outros. Ingressos: Cr\$ 100,00.

## TEATRO DA GÁVEA

*As Hienas*, de Bráulio Pedroso. Direção de Sebastião Lemos, com Marcelo Picchi, Margot Baird, João Elias e outros. Ingressos: Cr\$ 100,00.

*Se Eu Não Me Chamasse Raimundo*, de Fernando Melo. Direção de Marco Antonio Palmeira, com Maurício Lessa, Ana Porto e Charles Miara. Ingressos: ..... Cr\$ 100,00.

## TEATRO GINÁSTICO

*Lola Moreno*, de Bráulio Pedroso. Direção de Antonio Pedro, com Lucélia Santos, Nei Latorraca, Grande Otelo e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

## TEATRO GLÁUCIO GIL

*O Fado e A Sina de Mateus e Catirina*, de Benjamim Santos. Direção de Cecil Thiré, com Tete Medina, Tania Alves, Tonico Pereira e outros. Ingressos: ..... Cr\$ 120,00.

*A Resistência*, de Maria Adelaide Amaral. Direção de Cecil Thiré, com Edwin Luisi, Osmar Prado, Stela Freitas e outros. Ingressos: Cr\$ 120,00.

## TEATRO GLAUCE ROCHA

*Mistério Bufo*, de Buza Ferraz e do Grupo Jaz-O-Coração. Direção de Buza Ferraz, com Analu Prestes, Ariel Coelho, Gil da Guilhon, Saraka Barreto e outros. Ingressos: Cr\$ 80,00.

## TEATRO GLÓRIA

*Aqui e Agora*, de Mário Brasini. Direção de Cecil Thiré, com Mario Brasini, Andre Villon e Tereza Amayo. Ingressos: Cr\$ 50,00

*Sinal de Vida*, de Lauro Cesar Muniz. Direção de Marcos Paulo, com Gracindo Júnior, Marieta Severo, Cidinha Milan e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

## TEATRO JOÃO CAETANO

*O Rei de Ramos*, de Dias Gomes. Direção de Flávio Rangel, com Paulo Gracino, Felipe Carone e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

## TEATRO IPANEMA

*Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. Direção de Ivan de Albuquerque, com Rubens Correa, Xuxa Lopes, Leila Ribeiro e outros. Ingressos: Cr\$ 80,00.

## TEATRO DA LAGOA

*Mas Quem Não é?*, de Chico Anísio. Direção de Paulo Afonso Grisolli, com Nestor de Montemar, Julio Braga e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

## TEATRO MAISON DE FRANCE

*Quem Tem Medo de Virginia Wolf?*, de Edward Albee. Direção de Antunes Filho, com Raul Cortez, Lilian Lemmertz e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

*Teu Nome É Mulher*, de Marcel Mithois. Direção de Adolfo Celi, com Tonia Carreiro, Luis de Lima, Celia Biar e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

## TEATRO MESBLA

*Investigação Na Classe Dominante*, de Priestley. Direção de Flavio Rangel, com Leonardo Vilar, Nathalia Timberg, Jonas Bloch e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

*Festival de Ladrões*, de João Bethencourt. Direção do autor, com Milton Moraes, Tania Scher, Andre Villon e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

## TEATRO OPINIÃO

*Mural Mulher*, de João das Neves. Direção do autor, com Ilva Nino, Ana Cristina, Fátima Maciel e outros. Ingressos: Cr\$ 120,00.

## TEATRO PRINCESA ISABEL

*A Calça*, de Carl Steinheim. Direção de Maurice Vaneau, com Oswaldo Loureiro, Ítalo Rossi, Jacqueline Laurence e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

## TEATRO DOS QUATRO

*Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho. Direção de Nelson Xavier, com Sergio Brito, Tonico Pereira, Nildo Parente e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

## TEATRO SENAC

*Unhas e Dentes*, de Micheline Bourday. Direção de Luis Carlos Ripper, com Beyla Genauer, Thelma Reston, Thais Portinho e Maria Lucia Dahl. Ingressos Cr\$ 150,00.

## TEATRO VILLA-LOBOS

*Pato Com Laranja*, de William Douglas Home. Direção de Adolfo Celi, com Paulo Autran, Marília Pera, Denis Carvalho e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

## TEATRO VANUCCI

*Palhaços de Ouro*, de Neil Simon. Direção de Claudio Correa e Castro, com Jaime Barcelos, Older Cazarré, Ivan Candido e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

## OUTROS ESPETÁCULOS

Em diversos locais foram apresentados os seguintes espetáculos:

*Meia-Sola*, de Bené Rodrigues; *Cara a Cara*, de José Rodrigues; *Teatro de Abertura Lúdica*, pelo Grupo TAL; *Contraponto*, de José Maria Monteiro; *A Hora dos Ruminantes*, de J. J. Veiga; *Nadim, Nadinha Contra o Rei de Fuleiró*, de Mario Brasini; *Cordélia Brasil*, de Antonio Bivar; *Alice Fantasia Dramática*, de Marcio Meirelles; *Palomares*, de Ana Maria Amaral; *Nina C'Est Autre Chose*, de Michel Vinaver; *O Borrão da Paisagem*, de Zezé Gmeos; *A Invasão*, de Dias Gomes; *Século XXI*, de Maria Luiza Prates; *Auto do Lampião No Além*, de J. Gomes Campos; *Anaiug*, pelo Grupo Paskana; *Valsa nº 6* de Nelson Rodrigues; *Alzira Power*, de Antonio Bivar; *Greta Garbo Quem Diria Acabou no Irajá*, de Fernando Melo; *Luz nas Trevas*, de Bertolt Brecht; *Apaga a Luz*, de Eraldo Santos Delle; *Golpe de Status*, de Cion Campos; *O Cão Siames de Alzira Power*, de Antonio Bivar; *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues; *O Rio Amanheceu Sangrando*, de Gilvan Javarini.

## TEATRO INFANTIL

Estiveram em cartaz as seguintes peças: *Desculpe se Incomodamos, Mas Estados Trabalhando para Embelezar a Cidade*, pelo Grupo Solus de Teatro Estudantil.

*Apenas Um Conto de Fadas*, de Eduardo Tolentino.

*Dancin Show* de Eduardo Roessler.

*A Fabulosa Fábula A Cigarra e A Formiga*, de Mário Paris.

*Papo-De-Anjo*, de Ricardo Mack Filgueiras.

*Bumbo, Violão, Violino Também*, de Carlito Marchon.

*O Cavalinho Azul*, de Maria Clara Machado.

*Makatu Mukutu*, de M. Cena.

*O Lágis Mágico*, de Luiz Sorel.

*O Guerreiro de Prata*, de Iremar Brito.

*A Menina e o Vento*, de Maria Clara Machado.

*Kakareko Boneko*, de M. Cena.

*Maria Minhoca*, de Maria Clara Machado.

*Chapeuzinho Vermelho*, de Roberto de Castro.

*Joãozinho e Maria na Casa da Bruxa*, de Jair Pinheiro.

*Emília, Saci e Visconde Contra Asterix, o Gaulês* de William Guimarães.

*Bernardo e Bianca e a Bruxa Atômica*, de Carlos Nobre.

*Branca de Neve e Os Sete Anões*, de Oswaldo Ferra.

*O Patinho Feio*, de Jair Pinheiro.

*Zé Vagão da Roda Fina e Sua Mãe Leopoldina*, de Sílvia Orthoff.

*Era Uma Vez... Um Urso*, pelo Grupo Piratas da Lona.

*As Tranças de Ibaê*, de Beto Coimbra e Ricardo Howat.

*O Pavão Misterioso*, de Benjamim Santos.

*Uma Pitada de Sorte*, de Alice Reis.

*Era Uma Vez Uma Gata*, de Wilson Sergio Carvalhal.

*Vamos Jogar o Jogo do Jogo*, de Antonio Fernandes Bezerra.

*O Que Fazer Com a Flor?*, de Marco Antonio Carvalho.

*Panelandia*, de Alejandro Bedotti.

*Folia Dos Três Bois*, de Sílvia Orthoff.

*O Velho Mar*, de Wanda Bedran.

*Maria Gente Fina*, de Lupe Gigliotti.

*Fala Palhaço*, pelo Grupo Hombu.

*Viagem ao Faz de Conta*, de Walter Quaglia.

*Circo e Mundo*, de Antonio Bernardo.

*Quem Tem Medo de Careta*, de Wilson Rocha.

*A Janela Mágica de Madonópolis*, de Iremar Brito.

*Teseu e O Minotauro*, de Sílvia Heller.

*No País dos Prequetés*, de Ana Maria Machado.

*Bloco da Palhoça*, pelo Grupo Bloco da Palhoça.



# Textos á disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Aman-Jean	<i>O Guarda dos Pássaros</i> .....	64
Anônimo	<i>Mestre Pedro Pathelin</i> .....	69
Anônimo	<i>O Pastelão e a Torta</i> .....	69
Anônimo (século XV)	<i>Todomundo</i> .....	62
Andrade Oswald	<i>A Morta</i> .....	52
Arrabal Fernando	<i>Guernica</i> .....	50
	<i>Piquenique no Front</i> .....	55
Barros Almeida Inês	<i>O Jogo da Independência</i> .....	54
Baccioni, Settimelli, Marinetti	<i>Teatro Futurista</i> .....	62
Borges J. C. Cavalcanti	<i>Em Figura de Gente</i> .....	54
Brandão Raul	<i>O Doido e a Morte</i> .....	63
Brecht Bertolt	<i>A Exceção e a Regra</i> .....	61
	<i>Aquele que diz Sim, Aquele que diz Não</i> .....	71
	<i>Quanto Custa o Ferro</i> .....	72
	<i>O Mendigo</i> .....	76
Cabrujas, José Ignácio	<i>Ato Cultural</i> .....	80
Casona Alejandro	<i>Farsa do Mancebo</i> .....	53
Cervantes	<i>O Tribunal dos Divórcios</i> .....	63
	<i>O Retábulo das Maravilhas</i> .....	67
Cocteau Jean	<i>Édipo Rei</i> .....	58
Checov Anton	<i>O Jubileu</i> .....	46
	<i>Os Males do Fumo</i> .....	46
França Júnior	<i>Maldita Parentela</i> .....	55
Garcia Lorca	<i>Amor de D. Perlimplim com Belisa em seu Jardim</i> .....	79
Ghelderode	<i>Os Cegos</i> .....	68
Gheon Henri	<i>A Via Sacra</i> .....	49
Kokoschka Oskar	<i>Assassino Esperança das Mulheres</i> .....	66
Labiche Eugène	<i>A Gramática</i> .....	47
Macedo J. Manuel	<i>O Novo Oteló</i> .....	43
Machado de Assis	<i>Lição de Botânica</i> .....	61
	<i>Não Consultes Médico</i> .....	72
Machado M.C.	<i>Os Embrulhos</i> .....	47
	<i>As Interferências</i> .....	57
	<i>Um Tango Argentino</i> .....	56
	<i>Os Viajantes</i> .....	47
Marinho Luiz	<i>A Derradeira Ceia</i> .....	59
Martins Pena	<i>O Caixeiro da Taverna</i> .....	60
	<i>O Inglês Maquinista</i> .....	67
Maeterlinck	<i>A Intrusa</i> .....	65
Millor Fernandes	<i>Do Tamanho de um Defunto</i> .....	75
Monteiro de Araújo Carmosina	<i>Bumba-meu-Boi</i> .....	52
	<i>Chica da Silva</i> .....	70-71
O'Neill, Eugene	<i>Antes do Café</i> .....	81
Pirandello, Luigi	<i>O Homem da Flor na Boca</i> .....	81
Oorpo-Santo	<i>Mateus &amp; Mateusa</i> .....	65
Racine	<i>Os Advogados</i> .....	73
	<i>Só o Faraó tem Alma</i> .....	74
Silveira Sampaio	<i>Treco nos Cabos</i> .....	81
Strindberg August	<i>A Mais Forte</i> .....	68
	<i>Os Credores</i> .....	78
Syngé J.M.	<i>A Sombra do Desfiladeiro</i> .....	51
	<i>Viajantes para o Mar</i> .....	48
Tardieu Jean	<i>Conversão Sinfonieta</i> .....	48
	<i>Um Gesto por Outro</i> .....	64
Valli Virgínia	<i>Morte Natural na Força</i> .....	76
Vian, Boris	<i>Construtores de Império</i> .....	77
Yeats	<i>O Único Ciúme de Emer</i> .....	43
Wedekind Frank	<i>A Morte e o Demônio</i> .....	66

## ÍNDICE

A Nova Técnica da Arte de Representar — <i>B. Brecht</i>	1
Teatro do Absurdo .....	5
Exercícios para o Ator I — <i>L. J. Dezseran</i> ....	10
Exercícios para o Ator II — <i>L. J. Dezseran</i> ...	13
Textos para estudo — <i>Rubem Fonseca</i> .....	15
O Túnel — <i>Paer Lagertvist</i> .....	22
A Noite — <i>Harold Pinter</i> .....	27
Fala comigo doce como a chuva — <i>T. Williams</i> ..	28
A Dama da Bergamota — <i>T. Williams</i> ....	32
Dos jornais: <i>Encontro das Américas</i> , <i>Robert Witkim</i>	35
Notícias do SNT .....	41
Movimento teatral .....	45

(Colaboraram neste número: Thais Balloni,  
Sergio Britto, Rubem Fonseca e Maria Vorliees)

## À venda na Secretaria d'O TABLADO CADERNOS DE TEATRO

assinatura anual (4 n.<sup>os</sup>) ..... 100,00

Autora: MARIA CLARA MACHADO

<i>Clarinha na Ilha</i> .....	90,00
<i>O Cavalinho Azul</i> .....	70,00
<i>Embarque de Noé</i> (música-gravação) .	100,00
<i>O Patinho Feio</i> (música-gravação) ...	100,00
CARTAZES .....	10,00

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO mediante pagamento com cheque visado, em nome de Eddy Rezende Nunes — O TABLADO, pagável no Rio de Janeiro. Em caso de vale postal, o mesmo deverá ser remetido à agência dos correios do Jardim Botânico - RJ, sempre em nome de Eddy Rezende Nunes.

