

cadernos de teatro

PODE-SE ENSINAR DIREÇÃO? — Z. Hübner

ASDRUBAL TROUXE O TROMBONE: 5 ANOS

O TEATRO DO OPRIMIDO DE BOAL

3 PEÇAS EM UM ATO — Strindberg, R. Thomas e T. Wilder

CADERNOS DE TEATRO N. 83

outubro-novembro-dezembro — 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.

PODE-SE ENSINAR DIREÇÃO?

ZYGMUNT HÜBNER

Reitor do Departamento de Direção da Escola Nacional Superior de Teatro de Varsóvia.

Esta pergunta é feita também àqueles que ensinam direção. Trata-se, com efeito da própria essência da profissão do diretor. Podemos ensinar a qualquer um a tabuada de multiplicar, a anatomia humana, podemos ensinar a alguém a andar na corda bamba. Podemos medir o grau de apreensão desses conhecimentos (ou dessas habilidades) e podemos admitir que eles derivem de processos didáticos. Mas pode-se ensinar a alguém a cantar e a desenhar? Aqui a resposta é mais difícil, porque o resultado depende em medida mais larga das aptidões do aluno do que do sistema de ensino e das qualificações do professor; além disso, não é fácil medir os resultados.

Enfim, podemos ensinar alguém a refletir independentemente, a saber observar e tirar conclusões? Todas as escolas, do maternal à universidade, possuem esta ambição. E elas podem freqüentemente vangloriar-se de alguns resultados, se bem que isto deva ser aceito com uma dose de ceticismo: é difícil estabelecer com precisão a parte que ocupa no desenvolvimento intelectual do aluno o processo real de maturação, de estabelecer exatamente o quanto o progresso obtido dependeu da escola ou do que se passou fora da escola, e, finalmente, qual o papel desempenhado pelas predisposições naturais pessoais.

Essas perguntas parecem muitas vezes de uma simplicidade infantil, em comparação com a pergunta proposta no título. Precisamos em primeiro lugar definir o que entendemos por direção e quais os conhecimentos que todo diretor deve possuir. Acredito que mesmo neste particular é difícil obter um ponto de vista unânime, e francamente minhas dúvidas não se resumem nisto. Há também o sério problema das características pessoais — os traços de personalidade — que devem distinguir o diretor.

É muito fácil admitir que o diretor deva possuir uma certa soma de conhecimentos no terreno da história do teatro, da literatura, da arte, dos costumes; que é bom que ele conheça música e saiba interpretar um desenho técnico; que é útil que ele saiba algumas técnicas do teatro, como a iluminação, instalações mecânicas, tecnologia, etc. Ele pode evitar muitos problemas se conhecer a organização do trabalho teatral, e, no caso de companhias profissionais, a legislação em vigor concernente aos teatros e aos direitos autorais. O que é pior, esta lista poderia ser aumentada indefinidamente pois não seria útil, por exemplo, que ele conhecesse a psicologia, a sociologia, a filosofia, línguas estrangeiras? E também não deveria ele saber escrever? Com efeito, o diretor, muitas vezes encontra-se diante da necessidade de modificar um texto literário ou melhorar uma tradução medíocre. Já estamos assim colocando o carro na frente dos bois. Pois não falamos até agora do essencial: o conhecimento do mundo no qual o diretor vive e trabalha, a consciência dos processos sociais, políticos e morais que têm lugar nesse mundo.

Cada escola faz sua própria seleção das matérias que considera indispensável para a formação dos futuros diretores. São chamados geralmente de “teoria”. Concorda-se hoje com o essencial: um diretor que tenha recebido uma grande formação humanística é melhor do que aquele que não possua esses conhecimentos. As referências sarcásticas sobre os diretores “de biblioteca” — como os chamavam há não muito tempo atrás, os atores antigos — já estão ultrapassadas. Essas brincadeiras só reaparecem quando o saber teórico é o único título, quando os diretores não possuem outra qualificação. E são essas “outras qualificações” que decidem afinal o valor do diretor. Poder-se-ia resumi-las como “talento”, se esta palavra não envolvesse tantos mal-entendidos. A mistificação romântica do talento como dom de Deus ou da natureza — e em conseqüência um valor que escapa à compreensão e a toda intervenção didática — não facilita a tarefa daqueles que querem discutir seriamente sobre a possibilidade da formação de não importa qual domínio da criação artística. Como ouvimos freqüentemente que alguém perdeu seu talento, que outro desenvolveu seu talento, isto quer dizer que o talento não é um valor constante mas sim variável. E se assim é, pode-se pelo menos fazer um esforço para ajudar a pessoa que é dotada de talento a sustentá-lo ou desenvolvê-lo.

Em que consiste o talento do diretor? Em uma feliz combinação de traços pessoais. Começemos pelas características da personalidade que não são necessárias ao tra-

balho de outros artistas. O pintor, o escritor e o compositor criam sós; a atividade do diretor — numa medida mais ampla do que o maestro, por exemplo — consiste em se fazer compreender aos outros, em dirigir grupos de pessoas e em realizar suas próprias intenções por intermédio do grupo. Se eu não conhecesse muitos diretores extremamente tímidos, mas que se safam de uma maneira ou de outra (para falar a verdade, não tão bem), incluiria uma certa dose de segurança entre os traços “típicos” de representantes desta profissão. Estar muito confiante em si mesmo, ficar muito acima dos outros, é uma atitude que afasta as pessoas, mas uma timidez excessiva é em geral nefasta, sobretudo entre as pessoas que dissimulam sua ansiedade sob a forma de agressividade. O importante, afinal, é que o diretor inspire confiança; o autor deve se submeter a ele com a convicção de que ele sabe o que quer e pode levar adiante suas intenções. Isto é extremamente importante para jovens diretores, que não podem se orgulhar de suas realizações, e que devem confiar mais nas suas intrínsecas habilidades para ganhar simpatia ou respeito, para estabelecer contato com as pessoas e finalmente impor suas vontades sem recorrer a meios repressivos. O diretor deve ter qualidade de chefe, capacidade de comando. Que esta terminologia militar não nos desconcerte. Um bom chefe é aquele que é amado ou que tem a confiança de seus subordinados. As batalhas não são ganhas pelos generais, mas sim pelos soldados, porém a história já forneceu inúmeras provas de como a incompetência de um chefe pode reduzir a nada o esforço de uma grande tropa, e um exército mais fraco pode ser vitorioso se for dirigido por um general de talento.

O diretor deve também saber escutar. Ele não precisa, é verdade, seguir todos os conselhos que dão os atores e colaboradores. Isto não o levaria a nada. Às vezes, ele deve aproveitá-los, ou pelo menos dar a impressão de aproveitar, para não matar a inventiva do grupo que dirige. Um bom clima de trabalho de equipe depende da satisfação pessoal que todos os membros do grupo encontram em seus trabalhos. E pode chegar um momento em que o diretor realmente precise ser aconselhado e ajudado.

Se pudéssemos escrever uma lista dos traços pessoais que são indispensáveis a um estudante da arte de dirigir, o papel dos professores seria infinitamente facilitado. Eles não perderiam tempo em formar pessoas que, embora inteligentes e talentosas, à sua maneira, não tivessem predisposição para o trabalho de diretor. Mas não é assim tão simples. Aprendemos por experiência que é necessário

um ano, e às vezes dois, antes de podermos julgar com relativo senso de responsabilidade as qualificações de um jovem. Ninguém até agora criou um teste satisfatório. Logo ao primeiro encontro, é muito fácil eliminar aqueles cujas aspirações de diretor estão em evidente contradição com suas possibilidades. Mas membros da comissão que decide a admissão dos candidatos aos estudos de direção freqüentemente se iludem pensando que um rapaz (ou uma moça) inteligente e sensível, que atrai a simpatia de todos, terminará por desenvolver as habilidades específicas do diretor, e só depois de um certo tempo descobrem que isso era ilusão. O jovem diretor continua a suscitar consideração por seu saber e pela sua assiduidade ao trabalho, mas não sabe como se comportar com o ator, quando encontra um ator, e não é capaz de obter nada dele, mesmo quando o ator deseja ajudá-lo porque gosta dele.

E chegamos aqui à mais importante das qualidades do diretor: a capacidade de pensar e de ver de uma determinada maneira. De pensar e de ver em termos de teatro, em termos de espetáculo. Isto pode ser ensinado? Erwin Axer deu a esse respeito uma opinião extrema, e que é talvez também a mais certa: vale a pena ensinar, mas só àquele que já sabe.

O sistema de Stanislavski tem a chave do modo de pensar necessário ao diretor. O sistema das perguntas formuladas de uma certa maneira e dentro de uma ordem determinada constitui o esquema de uma análise aproveitável ao diretor e aos atores. Isto se pode ensinar. É por isso que acho que um conhecimento mais profundo (eu disse “profundo” porque um conhecimento superficial pode originar prejuízos incalculáveis) do método Stanislavski é útil, talvez mesmo indispensável a todo jovem estudante da arte de direção. Ele inculca um senso de ordem, um raciocínio disciplinado, e ajuda a encontrar uma linguagem comum com o ator. Não se inventou nada de melhor até agora. Infelizmente, colocam-se em cena não as perguntas, mas sim as respostas. E elas dependem não do conhecimento de um método mas da inteligência do diretor, de sua intuição, de sua imaginação, de seu senso de observação, enfim, da originalidade de seu pensamento. O que importa que a pergunta seja formulada corretamente, se a resposta é banal ou estúpida? Assiste-se então a espetáculos onde essas respostas tomam uma forma cênica que nos dá vontade de chorar! Posso ainda acrescentar que, mesmo utilizando-se o método de Stanislavski, pode-se ficar na superfície da questão, não indo ao fundo das coisas quando, para as perguntas fundamen-

tais e preliminares como “por quê?” e “para quê?”, dá-se uma falsa resposta.

Isto quanto à maneira de pensar, mas há ainda a maneira de ver. O que se entende por isto? Em geral, durante a análise da obra ou das personagens, encontram-se várias soluções possíveis. Elas têm sempre uma razão de ser, mas nem todas têm o mesmo valor, do ponto de vista cênico. Uma solução oferece ao ator maiores possibilidades que outra e produz no todo um resultado mais interessante. Para se fazer uma escolha certa, é preciso saber imaginar, ver as conseqüências cênicas da escolha feita. Esta escolha depende por exemplo da individualidade do ator, porque o que é aproveitável para um, pode não ser para outro. Ela depende do grande número de circunstâncias, geralmente particulares, que obrigam cada vez a tomar novas decisões. Isto, não se pode ensinar porque, repetimos ainda uma vez, na “mise en scene”, como em toda criação artística, o que conta, é a renovação, a originalidade, novas idéias. Pode-se ensinar o que sugere a experiência, a rotina, mas isso conduz inevitavelmente a cópias medíocres, isto mata a visão pessoal. O artista é aquele que percebe no mundo ambiente o que passa despercebido aos outros, e que chega a apresentar isto na sua obra, de maneira que os outros também possam ver. E de novo, a mesma pergunta volta, obsessiva: o que se pode ensinar, aprender disto tudo? Uma coisa só, sem dúvida; deve-se olhar, procurar não se contentar com uma visão superficial do mundo. Nesse sentido, entretanto, o ensino da direção consiste antes de tudo em desenvolver os traços de personalidade que o estudante já possui e que lhe serão necessários ao seu trabalho de diretor. Ou melhor, a ensinar àquele que já sabe. O saber histórico é o único que poderia ajudar, desde que, entretanto, ele não seja considerado como um estoque de normas e de modelos obrigatórios. De um lado, ele evitará que o jovem diretor faça uma redescoberta da América e, por outro lado, ele o instrui em convenções artísticas cujo conhecimento é indispensável para que sua obra possa se inserir no contexto histórico conveniente. Para que ele seja ao mesmo tempo compreensível em termos do que está ligado à tradição e ao inovador, naquilo que exprime a oposição do artista à tradição e na sua revolta contra as convenções existentes. Arnold Hauser desenvolve esse assunto na sua “Philosophie der Kunstgeschichte”. Apesar de todas as reservas, há no mundo cada vez mais escolas de direção teatral. No início eram muito modestas. Os diretores aprendiam com os grandes mestres, observando seus tra-

balhos como assistentes, seguindo o velho princípio aprovado do mestre-artesão e do companheiro. O ensino da direção não era ainda institucionalizado. Era assim com Max Reinhardt e Stanislavski. O primeiro setor de direção foi criado mais tarde, por volta de 1930 no GITIS (Instituto Nacional de Arte Teatral) de Moscou. Quase simultaneamente, apenas três anos mais tarde, uma seção de Arte de Direção foi fundada no Instituto Nacional de Arte Teatral de Varsóvia. Seu promotor e fundador foi Leon Schiller. Há anos que ele tentava realizar sua idéia. Já em 1919, num relatório intitulado: “A formação do diretor”, ele pedia “a criação de departamentos de direção, no sentido mais amplo possível”, e propunha a organização de “cursos complementares anuais para diretores durante os meses de verão”, Schiller foi portanto, sem dúvida, um precursor dos estudos regulares para treinamento de diretores, não só em escala nacional. Hoje, 40 anos depois da criação da primeira escola especializada, a idéia de formar os diretores no currículo de estudos regulares encontra ainda muitos adversários. Há certos países que, apesar de possuírem uma cultura teatral muito rica, não possuem escolas de direção. Esses mesmos países no entanto, sentem necessidade de formar cineastas.

Contudo, o balanço dos resultados obtidos pelas escolas de direção durante os primeiros decênios de sua existência autorizam-nos um otimismo moderado. Elas têm formado numerosos estudantes talentosos, que teriam encontrado no teatro as portas fechadas, caso o estudo de direção não existisse. Claro que há também — e talvez mais — diretores medíocres, mesmo ruins, que obtiveram seus diplomas. A escola não pode evitá-los de produzirem obras sem valor. E quantos não foram admitidos porque não tiveram seu talento reconhecido? Essa pergunta fica sem resposta. Penso, contudo, que não é preciso tirar conclusões pessimistas senão esta: os estudos de direção não podem e não devem ser o único caminho aberto à profissão. Quanto às escolas, elas deveriam continuar a aperfeiçoar o seu método “detector” dos autênticos talentos e de eliminação daqueles que não possuam as qualidades necessárias. A seleção ainda não é suficientemente severa. É por aí, sem dúvida, que seria preciso começar, porque a melhoria do nível dos estudantes, de suas qualificações, obriga automaticamente a um melhor nível de ensino, a elaborar melhores e mais eficazes métodos didáticos. É uma triste verdade que dentro de toda escola o nivelamento se faz em geral por baixo e não por cima, isto é, adapta-se o programa aos alunos menos dotados e não aos que

se distinguem. Não ousaria afirmar — e creio que nenhum professor de direção consciente de suas responsabilidades o faria — que os programas atuais de ensino, apesar de todas as diferenças, sejam ideais. Direi mesmo mais: não é de todo verdade que eles tenham ultrapassado a etapa dos ensaios e das pesquisas, tateando, isto porque é difícil prever em que sentido irá o teatro e a arte do espetáculo se desenvolver. Pois forma-se para o futuro conhecendo-se o presente. Existe entretanto um lastro suficiente de experiências, tanto positivas quanto negativas, que permite ao menos estabelecer as premissas dos novos empreendimentos, traçar o caminho que convém pesquisar. Isto também vale para a prática. Todos sabem que não se pode aprender a nadar sobre o tapete; não se pode também ensinar a direção unicamente no plano teórico, pois apenas colaborando com os atores, com pessoas em carne e osso, apenas fazendo ele mesmo o material cênico é que o futuro diretor aprende seu trabalho. Sabemos pela experiência dos dois continentes (penso principalmente nas escolas americanas) que a prática, geralmente adotada por necessidade, da colaboração dos alunos do departamento de direção com os alunos-atores, oferece, ao lado de algumas vantagens, muitos inconvenientes. O ator cuja formação não está ainda terminada encontra-se face ao diretor que está na mesma posição: o aproveitamento não será grande. Pode-se contar nos dedos as escolas que resolveram este problema, assegurando a colaboração permanente de atores profissionais, com uma certa experiência artística. Mesmo supondo que existam entre eles atores que caíam sempre numa rotina, em estereótipos, isto ainda é melhor que se aperfeiçoarem na ignorância. É verdade também que, ao chegar ao teatro, o jovem diretor não terá só Laurence Olivier no seu grupo. Ele deve aprender a vencer a resistência do material humano. Leon Schiller sabia bem disso. Desde a fundação do Departamento de Direção do Instituto Nacional de Arte Teatral, ele persistiu na exigência de criação de um “workshop” teatral onde os candidatos à profissão pudessem trabalhar com os atores profissionais. Entretanto, as dificuldades financeiras que Schiller deveria enfrentar são também o destino da maior parte das escolas atuais.

A codificação das experiências encerra contudo um perigo: o de tornar o programa muito rígido. Nas escolas de arte mais que em outras, muitas coisas dependem da individualidade dos professores. Mesmo nos estabelecimentos secundários, a composição do corpo docente tem uma enorme influência na orientação dos interesses e no nível

de instrução que os alunos recebem, e quanto mais alto por o nível de formação, mais isto se torna visível. Nos estabelecimentos universitários, um professor dotado de uma individualidade marcante atrai à sua volta os estudantes mais interessantes, ele “faz escola”, forma um centro de pensamento científico. O que dizer então dos estabelecimentos artísticos onde o programa e o nível de ensino especializado, profissional, devam depender da personalidade do professor? Um programa elaborado de modo muito rigoroso pode facilmente tornar-se um elemento inibidor, uma camisa-de-força tolhendo o artista que daria muito mais de si mesmo se não estivesse preso a um currículo rígido. Aproveitando as conquistas da pedagogia moderna, deve-se fazer um esforço para reservar uma margem importante para um ensino que siga os moldes artesanais tradicionais, de conservar o que havia de precioso na relação mestre-aprendiz. Existem grandes artistas que não possuem o dom pedagógico. Deve-se concluir então que não se pode aprender nada convivendo com eles, observando seus trabalhos criadores? Muito ao contrário, pelo que parece. O artista que não foi bem-sucedido, que não conheceu o verdadeiro sucesso, é um artista imperfeito, um homem que não se realizou, e por esta razão faltam-lhe as qualificações humanas fundamentais para ser um bom pedagogo. É por isso que o programa deve levar em conta as personalidades criadoras marcantes, desde que consigam fazê-los decidir a aceitar um lugar de professor, ou pelo menos, a “proteger” a geração que dá seus primeiros passos na vida artística. Para a direção da escola, um pedagogo que é ao mesmo tempo um artista celebrado e popular é uma aquisição embaraçante. São na maior parte pessoas muito ocupadas e muito absorvidas por seu trabalho profissional, a quem sobra para o ensino uma margem de tempo muito estreita e uma pequena entrega afetiva. Eles não se submetem voluntariamente à disciplina, é difícil obrigá-los a trabalhar sistematicamente no ensino e, o que é pior, eles têm sobre muitas coisas seus próprios pontos de vista, e são capazes de inverter os esquemas adotados e aprovados. Mas apesar de tudo, afirmamos que, sem sua presença, uma escola artística é vazia e perde sua razão de ser.

Encontramos uma grande dose de verdade na observação mordaz de Bernard Shaw: “Aquele que sabe, faz; aquele que não sabe, ensina.” Um profissional médio, um artista medíocre não estimula a individualidade do estudante. Pode mesmo facilmente destruí-la em seu formalismo acadêmico, confiná-lo dentro dos limites estreitos de

sua própria visão do mundo. No melhor dos casos, ele prolonga o período de formação da consciência artística do estudante. Na profissão de diretor, isto é particularmente perigoso, porque é difícil recuperar o tempo perdido. Um diretor não pode se fechar no seu gabinete e montar em um ano o que exigiria muitos anos. A assiduidade ao trabalho não serve, no caso, para muita coisa, e mesmo se isto permite acumular ao fim de um certo número de anos uma maior cabedal de experiência, a realização de produções em um ritmo acelerado provoca muitas negligências e pode degenerar na busca de efeitos superficiais, uma certa destreza quase manual, não fundamentada na comunhão com os pensamentos próprios, em momentos de reflexão. Na arte, tal facilidade raramente é uma virtude.

(Extraído de "The Theatre in Poland", 7(251)/1979.
Tradução de Carminha Lyra)

PRINCÍPIOS DA EMISSÃO VOCAL

ANA MARIA REGAL

O sucesso e o bom relacionamento entre as pessoas dependem, em grande escala, do tom de voz e do jeito de falar. Por isso, é necessário que se torne consciente a importância da maneira de como usar corretamente a voz, sobretudo às pessoas que a usam como instrumento de trabalho, tais como professores, atores, cantores, locutores, advogados, etc..

Voz é o som produzido pelo ser humano. A corrente de ar que vem dos pulmões passa pela laringe vibrando as cordas vocais, onde se torna sonora. Nas cavidades bucal e nasal, com auxílio dos órgãos articulatórios, essa sonoridade é amplificada. Durante a fonação as cordas vocais se aproximam da linha média, num movimento lento de abrir e fechar.

Quando alguém usa mal sua voz pode acarretar para si muitos problemas orgânicos como papilomas, edemas, pólipos, nódulos, hiperemias e outros.

Papilomas são "tumores benignos, caracterizados pela hipertrofia das papilas, com neoformações de tecido conjuntivo". Sua causa é normalmente virótica. Este tipo de problema quando se agrava — a glote vai se fechando — provoca asfixia e afonia.

Pólipos se localizam no terço médio ou terço anterior do bordo livre da corda vocal. São neoformações redondas, rosadas ou brancas e benignas. Além do abuso vocal, sua causa é atribuída também a ambientes poluídos ou mudanças bruscas de temperatura. O pólipos se dá devido a constantes inflamações das cordas vocais e quase nunca é bilateral.

Hiperemia é vermelhidão das cordas vocais.

Nódulos (calos) são as causas mais corriqueiras, mais simples de disфонia. Começa pela formação de hemorragias entre o terço médio e o terço anterior, seguidas de cicatrizações que formam nódulos em espelho. Estes são formações brancas de pequena massa de tecido inflama-

tório. Vem depois de um edema (inchação nas cordas vocais). O abuso vocal é dado como causa única da formação de nódulos.

Abrir e fechar rapidamente as cordas vocais (golpe de glote), falar alto ou forçar a voz provoca um choque das cordas vocais. Falando-se constantemente assim, o choque se repete várias vezes e o organismo cria um espessamento para defesa das mesmas. Isso é chamado de nódulo de corda vocal. Tais anormalidades podem levar desde a uma disфонia, que são desordens na qualidade, intensidade e tom de voz — vindo de um esforço muscular exagerado — até uma afonia que é a perda total da voz, ocasionada pela não vibração das cordas vocais.

Para se prevenir tais tipos de transtornos torna-se necessário uma boa impostação, ou seja, uma harmoniosa emissão vocal. E isto deve ser feito naturalmente, sem esforço algum, associada a uma respiração perfeita, uma vez que esta é a base de uma boa fonação. Se não houver respiração normal não existirá fonação normal. O segredo de uma boa voz está na coordenação da respiração com a emissão sonora.

A respiração ideal para fonação é a costo-abdominal. O ato respiratório se dá em três tempos: inspiração-pausa-expiração. Na inspiração o diafragma se contrai, abaixando-se e empurrando o abdômem para frente provocando o aumento do diâmetro vertical e a elevação das costelas, deixando assim maior espaço que é ocupado pelos pulmões cheios de ar. Já na expiração, os órgãos voltam à posição normal, porque o pulmão se contrai e expulsa o ar que contém levando consigo o tórax. O ar expirado é o que se utiliza na emissão vocal.

Exemplos de exercícios respiratórios:

- Deitado: inspirar, segurar o ar por um minuto e expirar bem devagar pronunciando um ah!, ao mesmo tempo encolher lentamente o abdômem;
- De pé: idem ao anterior, expirando com as vogais i, e, a, o, u, numa só inspiração;
- Sentado: coluna reta, fazer os exercícios como se estivesse de pé.

Além dos exercícios respiratórios, faz-se necessário o relaxamento com objetivo de diminuir as tensões da vida cotidiana, permitindo ao indivíduo um estado propício para a execução dos exercícios propostos. A técnica Yoga é muito usada para se alcançar um bom relaxamento.

A articulação correta de cada fonema pode ser obtida mediante a aplicação de exercícios específicos. Estes têm como finalidade aumentar a mobilidade e a elasticidade dos músculos dos órgãos que interferem na articulação, além da obtenção do ponto de articulação de cada fonema. As contrações dos músculos do pescoço e dos órgãos vocais, a má disposição dos lábios, língua e palato, como também a rigidez da mandíbula podem prejudicar uma boa emissão de voz. Sendo assim, não se pode dispensar tais exercícios que devem ser efetuados progressivamente, poupando esforços desnecessários.

Alguns exercícios articulatórios:

- Língua: colocar a língua em posição normal e dizer aaa... aaa... aaa.
Estalar a língua.
Levar a ponta da língua ao lábio superior e depois ao lábio inferior.
 - Lábios: soprar bolinhas de papel
Vibrar os lábios
Colocar os lábios em posição de assovio.
 - Mandíbula: abrir e fechar a boca rápido e fortemente.
Com a boca fechada, mover a mandíbula em movimentos circulares.
Abrir a boca devagar e fechá-la rapidamente.
 - Palato: imitar o som da campainha (ding-dong).
Imitar o rubir do leão (rrr...).
- Tossir

Obs.: é aconselhável fazer esses exercícios pelo menos umas cinco vezes cada um.

Uma impostação perfeita é conseguida através de um trabalho gradativo, paciente, de educação e reeducação, que desenvolva a capacidade respiratória, a flexibilidade das cordas vocais e uma emissão correta, permitindo um resultado harmonioso e estético.

Mesmo que o indivíduo alcance tudo que foi dito acima, não significa que isto seja suficiente, pois é preciso que nossa fala seja motivada e que todos os recursos utilizados sejam a expressão autêntica da emoção e do pensamento. Tais recursos compreendem: o ritmo, pontuações e pausas, inflexões (modulações da voz que se eleva ou se abaixa quando expressamos os nossos pensamentos e sentimentos), interrogações e interjeições, naturalidade e colorido. Estes elementos é que permitirão a autenticidade da expressão humana, evitando assim, uma fala impessoal, como se fôssemos máquinas (robôs).

Algumas precauções para conservar sua voz em perfeito funcionamento: Não se deve — gritar, usar demais a voz, fumar em excesso, tomar gelado, tomar café muito quente, tomar qualquer líquido muito quente seguido de água gelada, abusar do ar condicionado, inspirar fumaça, etc..

Como foi dito, a reeducação da voz é um fator essencial para a nossa vida. Desta forma e com a ajuda de um fonoaudiólogo podemos obter todos os quesitos mencionados.

É importante ainda lembrar que a criança deverá ser sempre observada quanto ao desenvolvimento de sua fala. Se por volta dos três ou quatro anos for notada qualquer incorreção, ela deverá ser logo encaminhada a especialistas, pois dependendo da problemática, ela não só poderá ter sua fala prejudicada, como também ter problemas sociais e psicológicos, principalmente no período escolar.

O TEATRO DO OPRIMIDO DE AUGUSTO BOAL: TÉCNICAS E EXERCÍCIOS

GUIDA VIANNA

Depois de nove anos no exílio, Augusto Boal — diretor teatral, fundador do Grupo Arena e autor do *Teatro do Oprimido*, voltou ao Brasil em novembro de 1979 para orientar estágios de cinco dias — vinte e cinco horas semanais — sobre seu método. Boal deu cursos para atores e não-atores no Rio e em São Paulo, numa promoção da Associação Carioca de Críticos Teatrais e Sindicato dos Artistas.

“Voltei para prestar contas ao teatro brasileiro e meus companheiros do que fiz nesses nove anos longe de casa — disse Boal. “Vim para devolver aos brasileiros o Teatro do Oprimido que nasceu aqui, no Teatro Arena, em São Paulo, com o teatro jornal e desenvolveu-se por toda a América Latina: o teatro Imagem no Peru, o Teatro Invisível na Argentina e o Teatro Foro na Europa”.

Segundo Augusto Boal o Teatro do Oprimido é um método que estende a qualquer pessoa a linguagem teatral. “Não é que todo mundo vá se tornar ator — explica Boal, o métier é nosso, é nosso o ofício, mas a vocação de fazer teatro é de todos”.

O ponto de partida é a *desespecialização* do corpo, que fica mecanizado de acordo com o tipo de trabalho, situação social, divisão de classe, etc. Um exemplo claro é a diferença no desenvolvimento do corpo de um datilógrafo, que vive sentado e de um vigia, sempre de pé, andando. Essa desespecialização acontece através de vários exercícios auto-ativadores e estimulantes do corpo. Os exercícios são jogos bastante simples e lúdicos, ao alcance de qualquer pessoa. Não há espaço para alguém sobressair nos exercícios, já que são jogos coletivos. “O Teatro do Oprimido é um teatro da primeira pessoa do plural e não da primeira pessoa do singular”. É importante também que durante os exercícios no Teatro do Oprimido não aconteçam relações tirânicas. Se o comando num exercício em dupla parte de uma das pessoas, essa ordem depois deve ser invertida: quem era sujeito vira objeto e vice-versa, acabando assim a relação opressiva.

O objetivo final do Teatro do Oprimido é que os espectadores sejam áudio-ativados. O interesse não é o de passar mensagens para os espectadores, mas transformá-los em atores, não deixar que eles sejam somente objetos.

No ciclo realizado aqui no Rio, Boal dividiu o trabalho em cinco etapas:

- 1º dia — exercícios auto-ativadores
- 2º dia — jogos, estátuas e imagens
- 3º dia — técnicas do Teatro Imagem
- 4º dia — Teatro Foro
- 5º dia — Teatro Invisível.

Durante todo o estágio foram realizados exercícios auto-ativadores diariamente, antes de se entrar nas técnicas de Teatro Imagem e Teatro Foro. A seguir estão relacionadas estas técnicas e alguns exercícios apresentados no estágio. Se alguma dúvida surgir quanto a aplicação de qualquer dos exercícios, basta lembrar uma máxima de Boal: “Tudo que não é proibido é permitido”.

TEATRO IMAGEM

O Teatro Imagem surgiu no Peru, quando Boal foi realizar um estágio junto aos indígenas peruanos. Os índios não gostavam de falar espanhol por ser a língua do colonizador e Boal também não falava quíchua ou aymara. Começou a desenvolver, portanto, uma linguagem visual, a linguagem das imagens. Há uma série de exercícios que preparam as oito técnicas do Teatro Imagem que, por sua vez, é um estágio anterior do Teatro Foro. O Teatro Imagem desenvolve a percepção e tem como instrumento o corpo das pessoas.

Exercícios preparatórios

— Estátua e seu criador: em dupla, uma pessoa fará o papel do escultor e vai esculpir sua massa — a outra pessoa — é a estátua. Só é permitido o uso da linguagem gestual. O escultor não deve falar a sua estátua para ser compreendido. O exercício começa com o escultor tocando a sua massa, colocando as mãos, braços, pernas, pés, tronco na posição que deseja para realizar a sua imagem. Mexe-se também nos músculos faciais para que essa imagem obtenha uma expressão. Depois vai se afastando e a estátua deve continuar obedecendo seu escultor, agora com os gestos à distância. É importante o estágio anterior para que a estátua compreenda os mesmos gestos do escultor que antes tocava seu corpo. Depois, os escul-

tores levam suas estátuas para o centro e montam uma só imagem coletiva com as várias estátuas. Depois inverte-se o processo: quem era escultor vira estátua e vice-versa.

— Um escultor faz uma imagem com cinco pessoas usando-as como estátuas. Depois de pronta — “é isso que eu penso” — ele entra no lugar de uma das cinco estátuas. A pessoa substituída então, faz alterações na imagem de acordo com o que pensa da imagem. Depois de pronta entra no lugar de outro e assim por diante.

Oito técnicas do Teatro Imagem:

I) Escolhe-se um tema, exemplo: violência. Sete pessoas de costas vão se voltando uma a uma e fazem uma imagem estática sobre o tema.

B — Depois, ao mesmo tempo, fazem as imagens individuais. Aí, então, montam a imagem coletiva do tema, alterando as imagens individuais se necessárias.

C — Uma pessoa usando outras pessoas monta uma imagem coletiva sobre um tema, exemplo: família. Depois as outras pessoas vão fazendo alterações na imagem. É importante que cada alteração visual seja entendida por todos na mudança do discurso.

II) Fazer a escultura de um tema e depois animar a escultura, ela fala e se move.

III) *Verificação da Imagem:* Um tema, ex.: opressão. Monta-se uma imagem sobre esse tema. Verifica-se com o grupo se a imagem é real, se fala de opressão. Depois as pessoas vão fazendo alterações na imagem, procurando a desopressão do oprimido da imagem. Verifica-se com o grupo a cada alteração se esta foi mágica ou real, isto é, se é possível uma desopressão por aquele caminho ou se a solução foi mágica.

B — Montam-se várias imagens sobre um tema, ex.: opressão feminina. Montadas as imagens, estas permanecem estáticas. Faz-se, então, a dinamização da imagem. Ao som de uma palma que o coringa bate, cada pessoa de cada imagem faz um movimento. Segunda palma — outro movimento (a cada palma corresponde um só movimento). Terceira palma — outro movimento. Na quarta palma do coringa, cada pessoa fala uma frase. Na quinta palma repete-se a frase continuamente com um movimento e cria-se, portanto, um ritmo da imagem (em câmara lenta). Na sexta palma, a partir do movimento, da frase e do ritmo da imagem, improvisa-se a ação e tenta-se resolver a cena.

C — Monta-se a imagem de um tema, ex.: opressão feminina — a imagem real —. Depois, monta-se a ideal, isto é, a imagem em que aquela opressão não existisse, a imagem que se considera ideal daquele tema. Volta-se à imagem real. Aí, então, vai se verificar se a imagem real pode evoluir para a imagem ideal, sem soluções mágicas. A verificação é feita com a técnica do item B. Ex.: imagem real — movimento — frase — ritmo — ação. Tenta-se evoluir para a imagem ideal através da improvisação das pessoas que compõem aquela imagem. Os oprimidos tentam se libertar e os opressores fazem uma opressão maior.

IV) *Imagem Múltipla da Opressão*: Escolhe-se o tema e faz-se várias imagens de opressão, ex.: sexo, desemprego, violência. . .

A — Mulheres fazem imagens da sua opressão;

B — Homens fazem imagens de sua opressão;

C — Mulheres fazem imagens de situações que acham que os homens se sentem oprimidos;

D — Homens fazem imagens sobre o que acham ser opressão da mulher.

Obs.: Faz-se a dinamização das imagens, onde o oprimido é pessoa e tenta se libertar, e o opressor é personagem — ele é opressor — e não pode facilitar a libertação sendo bonzinho.

V) *Jogo da Felicidade*:

A — Várias pessoas montam várias imagens da felicidade;

B — Ao som da primeira palma do coringa, as pessoas que estão de fora correm e substituem a pessoa que acham que representa a imagem mais feliz para ela. (Só pode haver uma substituição, se alguém for ocupar o lugar de uma pessoa já substituída deve procurar outra imagem). Os substituídos vão para fora da imagem;

C — Na segunda palma do coringa quem está de fora vai para o lado da pessoa que considera a imagem mais feliz para si. Não pode mais substituir, coloca-se ao lado, fazendo a mesma imagem;

D — Na terceira palma, os descontentes começam a se encaminhar para a imagem que consideram mais feliz. Lentamente. A cada palma, um passo. O exercício termina quando todos tiverem achado o seu lugar de felicidade, em silêncio.

Obs.: O importante não é a catarse, mas a automotivação.

VI) *Imagem do grupo*: Reflexão interna do grupo. Todos montam a sua imagem do grupo mostrando suas opressões.

VII) *Gesto Ritual*: A — Alguém vai ao centro e faz um gesto ritual, ex.: uma pessoa com uma mão à boca como se estivesse apitando, e a outra esticada em sinal de avance (um guarda de trânsito).

B — Verifica-se se o gesto da pessoa é lido por todos.

C — Completa-se a imagem. Algumas pessoas fazem carros, outras pedestres, etc. . . .

Obs.: O gesto ritual tem que ser perfeitamente decodificado pelo grupo, senão não acontece.

VIII) *Dinamização do gesto ritual*: Uma pessoa faz um gesto ritual. Verifica-se se é lido por todos. Completa-se a imagem. Dinamiza-se: frase — ritmo — cadência em câmara lenta — movimento — ação.

Obs.: Exercício de ritual que se pode fazer para ajudar a sétima e a oitava técnicas do teatro Imagem: A — Delimita-se o cenário de uma casa: quarto, sala, cozinha, banheiro, outro quarto, porta de entrada. Três homens e três mulheres saem. Um a um sem ver o anterior realiza sua última chegada em casa até a hora que vai dormir. Sem falar. Através desse exercício percebe-se um ritual, gestos rituais.

Nota: os exemplos de temas citados foram os desenvolvidos no estágio do Rio, realizado por Boal.

TEATRO FORO

Para Boal “por melhor que seja uma peça, todo o ritual teatral imobiliza certas pessoas e ativa outras. Os atores são ativados e os espectadores imobilizados. A relação ator-espectador reproduz a relação opressor-oprimido, alguém é sujeito e alguém é objeto”. No Teatro Foro o que se procura é fazer com que o espectador seja auto-ativado a usar a linguagem teatral, a tomar o lugar do ator, a influenciar e modificar a ação. Para isso é necessário que antes da apresentação do antítipo os espectadores-atores façam exercícios de aquecimento, exercícios auto-ativadores. Criar um clima lúdico. Aí, então, apresenta-se o antítipo (a peça). O coringa pergunta, então, aos espectadores se a situação apresentada é real? Se é

possível transformá-la? Começa-se então, novamente a representação do antimodelo, onde, agora, cada espectador que não concordar tem o direito de dizer *stop*, ir ao palco e mostrar o que faria no lugar do ator que ele substituir.

Boal faz questão de realçar que é importante que o Teatro Foro não seja só um fórum de debates, mas que seja sobretudo *teatro*. É por isso que o Teatro Imagem precede o Teatro Foro, por causa do ritual, das imagens que cada cena comporta, além, é claro, da motivação dos personagens. A movimentação teatral, figurinos, objetos cênicos, etc., fazem parte do antimodelo. É importante que o espectador que entra em cena ponha pelo menos um detalhe da roupa do ator.

O assunto da peça do Teatro Foro não deve ser um tema particular ou individual, mas de preferência deve ser comum ao grupo de espectadores da comunidade em questão. O Teatro Foro deve apresentar uma situação que permita a platéia entender a ação ao *nível da identidade* ou ao *nível da analogia*.

O elemento essencial no teatro é o *conflito*. Portanto, o antimodelo deve apresentar uma situação de conflito entre vontades antagônicas. Estas vontades têm uma meta que é objetiva e um valor subjetivo.

Análise do Antimodelo:

Analisa-se a cena pela motivação e pelo estilo.

- 1) Escolhe-se o assunto e prepara-se o embrião do anti-modelo.
- 2) Pega-se uma motivação do embrião, ex.: *ódio*. Ver todas as possibilidades de ódio da cena.
- 3) Outra motivação: *amor*. Todas as possibilidades de amor. A mesma cena tratada com amor infinito.
- 4) Análise pelo estilo: fazer a ação, por exemplo, passar-se em clima de far-west.
- 5) Passa-se a cena sem palavras, para relevar o gestual, o ritual, a imagem.
- 6) Com o acréscimo de todas as coisas que foram aparecendo a partir do embrião e através das etapas, analisa-se tudo e chega-se ao ensaio sintético.
- 7) Ensaio sintético = antimodelo.

Apresentação do Anti-modelo:

- 1) Aquecimento dos espectadores através de exercícios auto-ativadores.

- 2) Apresentação do antimodelo.

- 3) O coringa indaga aos espectadores: o antimodelo é real? É possível transformar a situação? Ela pode ser modificada?

Obs.: Se os espectadores consideram a situação fatal, se não há nada a mudar, então não se faz o foro, porque o teatro do oprimido tem que contar com a vontade do oprimido. Por isso também o antimodelo não deve apresentar situações em momentos já de desenlace de ação, ou alguma situação em que não haja opressão, mas agressão.

- 4) Começam então os atores a apresentar novamente o antimodelo. (Agora é proibido dar soluções na platéia. Tem que se entrar em cena.) Quem quiser que diga *stop* e substitua o ator.

- 5) No começo só é permitido substituir os oprimidos para que a transformação da situação avance.

- 6) Quando o oprimido consegue se desvencilhar da situação de opressão, aí pode-se substituir os opressores para que oprimam mais e transforme novamente a ação, oferecendo novas possibilidades de se continuar o foro de discussão.

- 7) Os coringas controlam a entrada em cena dos espectadores, porque cada espectador que diz *stop* e entra em cena deve ter um tempo para desenvolver sua idéia, antes que outro diga *stop* e o substitua. A não ser que alguém entre em cena com um elemento mágico. No *stop*, o espectador preserva o personagem, a motivação é mantida.

- 8) Quando chegar a uma solução o Teatro Foro acaba. Mas, o importante não é descobrir a solução, mas autoativar os espectadores, permitir que eles ponham em prática uma vontade.

Obs.: No estágio realizado aqui no Rio, o antimodelo era a história de uma moça solteira, desempregada e grávida que vai ao médico solicitar um aborto. Ele se nega e procura convencê-la da felicidade de ser mãe.

Outro exemplo de antimodelo é o criado por Boal e seu grupo na Europa: a mulher tem um emprego e o marido não. Inverte-se o ritual: ele cozinha, arruma a casa e espera a mulher à noite. Um dia ele encontra um trabalho em outra cidade e pede que a mulher abandone seu emprego para acompanhá-lo. Pergunta-se: é justo que a mulher reassuma sua máscara doméstica, saia do emprego para preservar o casal?

TEATRO INVISÍVEL

O Teatro Invisível surgiu quando Boal morava na Argentina e a repressão naquele país impedia a manifestação artística satisfatoriamente. Boal faz questão de frisar que “o Teatro Invisível, ao contrário do que muitos pensam, não é um *happening*, mas uma peça ensaiada e com texto de base”. Só que se passa no próprio local da ação, ou seja, no supermercado, no metrô, num restaurante, etc. . . . E como ninguém sabe que é teatro, não há espectador, todo mundo é ator. Com o Teatro Invisível não se pretende infringir a lei, mas questionar a legitimidade da lei. Tornar visível opressões existentes. Colocar a opressão em debate em qualquer lugar.

Apresenta-se a peça (ensaiada) no próprio cenário. Há os atores que participam diretamente da ação e os atores-esquentadores, que espalhados pelo local da ação vão aquecendo o debate e estimulando as pessoas presentes a discutir o assunto.

Exemplo: no estágio realizado aqui no Rio, a peça base, apresentada num bar da praia, no Flamengo, foi a seguinte: um casal está discutindo na mesa de um bar, entra uma moça cumprimenta o homem do casal e senta-se em outra mesa. O marido irritado com a mulher larga-a sozinha e vai se sentar com a conhecida na outra mesa. Entra, então, um negro que pede cigarro a mulher que ficou sozinha à mesa, esta o convida a sentar e conversam. O marido volta e cria uma discussão com a mulher, chama o garçon e pergunta como aquele bar aceita gente daquele tipo, discute com a mulher o fato dela estar não com um homem, mas um negro.

OBS.: Boal observa que não se deve fazer teatro heróico. Se a barra pesar, não é necessário manter o personagem até o fim. É importante a participação dos atores-esquentadores para insuflar a discussão. Nenhum ator conhecido deve fazer teatro invisível já que quebra sua finalidade.

Um outro exemplo de Teatro Invisível é o que Boal realizou com seu grupo num supermercado, na Bélgica.

Ex.: Dez atores entram num supermercado e fazem compras. O protagonista dirige-se à caixa e diz à moça que está desempregado e não tem dinheiro, mas precisa dos alimentos (os outros atores estão nas caixas vizinhas). Ele propõe pagar em troca de horas de trabalho no supermercado. A caixeira diz que não tem nada com isso e vai chamar o gerente. Os outros atores, cada

um no seu papel, esquentam a discussão: “só não trabalha quem não quer”, “isso é culpa do governo”. Quando as pessoas no supermercado já estão em altas discussões sobre o baixo salário, preços altos, desemprego, etc. . . . chega o gerente. Um ator então, se propõe a recolher dinheiro nas filas e pagar a conta do rapaz. Paga a conta, mas o gerente já chamou a polícia. A discussão continua até a chegada da polícia que leva-os para a delegacia.

EXERCÍCIOS DE AQUECIMENTO

Os exercícios de aquecimento descritos abaixo — autotivadores — foram dados por Boal no estágio aqui no Rio. Antes de cada etapa do ciclo realizavam-se sempre uma série desses exercícios. Para melhor aplicação destes recomenda-se a leitura dos livros de Augusto Boal “*O Teatro do Oprimido*” e “*200 Exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*”, editados pela Civilização Brasileira.

Exercícios:

- 1) Um grande círculo com as pessoas de mãos dadas. Fazer o máximo de nós possíveis no círculo, sem largar as mãos. Não se deve falar, mas sentir a comunicação muscular. Depois começam a desenrolar e voltam à posição inicial, sem largar as mãos.
- 2) Hipnose — uma pessoa coloca a mão na frente do rosto da outra, a uma distância que deve ser mantida sempre. Depois leva a pessoa guiada a mexer todo o corpo, em posições desconfortáveis, guiando com a mão, sem violência, posições que o outro pode seguir, nada mirabolante.
- 3) Série do cego: A — o cego e seu condutor. O condutor pressiona o cego nas costas para andar, puxando o dedo à esquerda, curva à esquerda, mão na nuca — breicar. É importante que o cego feche realmente os olhos e sinta o espaço. O condutor deve oferecer confiança ao cego de que ele não vai trombar e nada vai lhe acontecer. Depois inverte-se.

B — O condutor do cego escolhe uma voz de animal que o cego terá que seguir. Miau. Primeiro começa baixinho, perto do cego, depois o condutor vai se afastando e o cego tenta distinguir a voz de seu condutor no meio das outras para ir em sua direção. Antes de abrir os olhos os cegos tentam localizar o espaço em que estão. Inverte-se.

C — Todo mundo de olhos fechados andando pela sala. Fazer parachoques com os braços. Se trombar com alguém recua e recomeça a andar. Depois, quando encostar em alguém fica colado e começam a andar juntos. Sempre que encostar em alguém cola. O exercício termina quando todos estiverem colados.

D — Confiança: uma pessoa fica de goleiro, com sete outras a sua volta para agarrar e proteger. Uma pessoa vem correndo, de olhos fechados e se lança ao goleiro, como se fosse uma bola.

E — O cego diz seu nome a seu condutor. Este começa a chamar baixinho o nome do cego, depois vai se distanciando. O cego tem que ir em sua direção, quando encontrar seu guia pára. Os guias então fazem uma estátua com seu cego. Depois vão para outro lado da sala e reproduzem a estátua que fizeram com seu cego. É importante reproduzir idênticamente. Aí, o coringa coloca os cegos em fila e leva-os até as estátuas dos guias. Os cegos, através do tato tentam achar seu guia que está na mesma posição que ele, cego, estava. Quando encontrar fala seu nome baixinho ao guia, se este confirmar o cego abre os olhos e sai. Os guias não saem da posição até que o último cego tenha descoberto seu guia.

4) Vampiro: Todos de olhos fechados andando pela sala. Uma pessoa escolhida como vampiro para começar — este também de olhos fechados — vai tentar pegar o pescoço de seus companheiros. A pessoa que é tocada no pescoço grita e vira vampiro também, sai em busca de pescoço. Se um vampiro é vampirizado novamente, volta a condição de ser humano.

5) Faz-se duas filas de pessoas deitadas no chão, as cabeças de uma encaixando nas cabeças da outra fila. Mãos para cima. O último da fila levanta-se e deita-se na cama de braços e é passado, no alto, de mão em mão até o começo da fila.

6) Sentados no chão em círculo, mãos nos ombros do da frente. Olhos fechados. Uma pessoa começa a mandar um estímulo pro da frente, que imediatamente passa ao outro e assim por diante. Quando chega novamente a pessoa que iniciou, esta muda o estímulo. É importante a concentração para que o estímulo seja passado igualmente e chegue ao primeiro como começou.

7) Estátua de sal: Cinco pessoas são os pegadores. Quando conseguem colar uma pessoa, estas viram estátuas de sal e não podem sair do lugar. Quem está livre

tem que passar debaixo da perna da estátua para ela ficar livre de novo.

8) Todo mundo andando pelo espaço. Tentam observar o corpo de todas as outras pessoas em relação ao espaço. Não pode deixar buracos. O coringa diz parar. Todos param e observam as brechas. Andando novamente. O coringa pede cinco pessoas. As pessoas tentam se agrupar rapidamente de cinco em cinco. Depois, sete, doze... , sete cotovelos, 5 cabeças, três joelhos. Ou ainda o coringa pode pedir figuras geométricas: quatro quadrados, cinco triângulos...

9) Cada um inventa uma bola e um som para essa bola. Todos andando e jogando sua bola individualmente. O coringa bate a primeira palma e as pessoas trocam as bolas. Segunda palma, trocar novamente as bolas, terceira palma, trocar de novo. Na quarta palma todos começam a procurar sua bola e tentam recuperá-la. Para a recuperação da bola é necessário que ao se trocar de bola, cada um pegue exatamente a bola do outro com o mesmo som, ritmo e movimento. Se por um acaso você achar sua bola com uma pessoa e a bola que você está não é a dela, ela é obrigada a entregar sua bola e você passa a que estava para ela. Você sai do jogo e a pessoa que está com outra bola, mas que também não é a dela, continua a procurar sua bola original.

10) confiança: oito pessoas em fila, umas de frente para as outras (quatro de um lado, quatro de outro, e uma pessoa na ponta para segurar a cabeça e outra para os pés. Como uma cruz: uma ao norte, uma ao sul, quatro ao leste e quatro a oeste). Uma pessoa grita já e pula nos braços entrelaçados da fila. Estes jogam a pessoa cinco vezes para o alto. Depois sobem a pessoa lá em cima e rodam três vezes. Depois jogam ao alto e aparam em baixo. Descem o corpo da pessoa lentamente e colocam no chão. Depois ao som de zzzzzzzzz começam a massagear todo o corpo da pessoa, de frente e costas. É importante que a pessoa que é jogada sinta confiança e carinho de seus companheiros, leveza. E as pessoas que jogam devem também sentir prazer em dar a um companheiro.

HAMILTON VAZ PEREIRA - entrevista



A liderança de Hamilton Vaz Pereira — 28 anos, diretor do grupo teatral carioca *ASDRUBAL TROUXE O TROMBONE*, explica em parte os cinco anos de carreira do grupo, que na montagem de três espetáculos conseguiu formar um público e sobreviver com um esquema de produção paralela e independente.

Imaginação e talento revelaram um potencial criativo à parte de qualquer inspiração extra-grupo. O próprio Hamilton costuma dizer que “a coisa mais importante dentro do grupo é o próprio grupo. Se ele não existe o espetáculo não acontece”. Essa descoberta levou o *Asdrubal* a abolir de seus espetáculos a figura do autor. A criação nasce da vivência individual e coletiva do grupo.

A valorização da capacidade de cada um em produzir arte, em produzir teatro é, certamente, um caminho próprio do *Asdrubal*, que há muito, abandonou as trilhas do tradicionalismo teatral: “não tenho devoção a essa cultura; eu prefiro as pessoas com quem eu tra-

balho”. Hamilton acha “uma grande besteira” a discussão a cerca de teatro. “Eu não discuto teatro, faço simplesmente”,

As vésperas da estréia do novo espetáculo — *AQUELA COISA TODA*, pesa sobre os ombros do grupo uma dívida de Cr\$ 150 mil. “Agora, mesmo que a gente não queira, entramos na fase adulta”.

Hamilton conta um pouco da experiência do *Asdrubal* nessa entrevista informal aos redatores do *Caderno de Teatro* e à Sura Berditchevsky, concedida em outubro de 1979, quando ainda ensaiava *AQUELA COISA TODA*.

CT — Quantos anos tem o grupo e quantos trabalhos vocês fizeram nesse tempo?

HVP — O grupo tem cinco anos. A primeira reunião foi em 74. Apresentamos três trabalhos. Em 74 levamos quatro meses criando *O Inspetor Geral*, de Gogol. Em 75 começamos a ensaiar o *UBU*, de Alfred Jarry e estreamos em outubro. Ensaiamos sete meses e apresentamos o espetáculo por três meses. Aí teve uma segunda versão do “Inspetor” que foi para a primeira viagem que a gente fez. Na segunda metade de 76 começamos a criar o *Trate-me Leão*, que veio a estrear em 15 de abril de 77. Ficamos com o espetáculo até 26 de dezembro de 78, incluindo várias viagens. Demorou nove meses de criação e ensaios. O último espetáculo foi na Concha verde da Urca, em benefício do poeta Chacal. Um idiota do trânsito; foi atropelado.

CT — O *Asdrubal* de hoje corresponde exatamente a idéia inicial que vocês tinham do grupo?

HVP — Nós nunca pensamos muito a médio e longo prazo no trabalho da gente. O *Inspetor Geral* surgiu da necessidade minha, da Regina Casé, do Jorge Alberto Soares, principalmente dessas pessoas, de criar um espetáculo e apresentar. A gente se encontrou num curso de teatro do Sérgio Brito em 71, 72 e ficamos durante uns dois anos e meio, reunindo pessoas, criando grupos e esses grupos acabavam e transformavam-se em outros grupos.

CT — Deu vontade de apresentar uma coisa?

HVP — O nosso problema principal é que nós não conseguíamos apresentar.

CT — Por quê?

HVP — Por causa daquelas dificuldades todas que todos têm. Época de muita loucura, etc... depois de dois meses de ensaio, um cara tava com interesse na faculdade de tal, outro tava com problemas de dinheiro, a outra

era menor e a mãe não queria e tal. Do grupo original, atualmente tem a Regina Casé, o Luis Fernando Guimarães e eu.

CT — E o nome? De onde vem “Asdrubal Trouxe o Trombone”?

HVP — Esse nome já existia. O pai da Regina, Geraldo Casé, é que sacou esse nome e vários outros como por exemplo “A mousse da mãe da Alice”. Eu gostava de “Asdrubal Trouxe o Trombone” e como precisava de um nome pro grupo, achei que era isso. Eu não gostava daqueles nomes que parece que você quer mostrar a filosofia do grupo pelo nome: uma coisa séria, o que queria da vida, o que queria com o teatro, com manifestos. Achava que não era muito legal, mesmo porque já tínhamos estado muito nessa. Uma vez pensamos que era preciso estar com pessoas que pensassem teatro e fossem interessados na cultura brasileira, coisas assim. Aí, fomos procurar estudantes de história e sociologia da PUC. Era um pessoal muito letrado e tal, discutia o programa do grupo, as peças a serem montadas, mas na hora de começar o trabalho de ator, ficava sempre tudo aquém do que a gente queria. Então, desse esquema a gente desistiu. E o nome “Asdrubal” entrava assim: se o grupo se tornasse alguma coisa, Asdrubal teria um significado, porque o nome mesmo é apenas uma transação gostosa de se dizer e de se ouvir.

CT — E como foi que surgiu o primeiro trabalho do grupo?

HVP — Foi quando o Daniel Dantas e o Luiz Arthur Peixoto me chamaram pra fazer uma peça com eles, pra dirigir “O Arquiteto e O Imperador da Assíria”. Eu não estava muito a fim. Aí eu propus o texto do Gogol, que era um texto muito simpático. Não tinha nenhum amor muito especial pelo texto, achava simpático. E o meu problema era montar um espetáculo, romper esse caso do destino. Eu acho que a gente era muito “caxias” e muito louco, e queríamos fazer um ótimo espetáculo de saída, arrepiar, porque a gente achava que teatro dava o maior pé e ao mesmo tempo a gente gostava de poucas coisas em teatro e aí a gente tava a fim de estraçalhar.

CT — E o “Inspetor Geral” surgiu assim?

HVP — O Inspetor surgiu exatamente ao contrário disso. Ele não tava a fim de arrepiar nada. Veja só, um dos motivos porque os grupos não funcionavam era porque a gente teorizava, a gente queria mudar a linguagem, queria um espetáculo ideologicamente perfeito ou qual-

quer coisa no gênero e, de repente, o Asdrubal surge como uma negação disso, ou seja, vale qualquer coisa: um espetáculo que só interessasse o espetáculo, o acontecimento dele, a realização. Chegar, apresentar, abrir o refletor, cair uma luz, pessoas na platéia assistindo, seja qual grupo fosse, de mães, amigos, o problema era apresentar. A relação com o público era importante. A qualidade do trabalho, naturalmente o espetáculo deveria ter alguma qualidade, mas ali era mais importante conseguir chegar ao palco, no exato momento e espaço que o público estivesse, qualquer público. Tanto que a gente estreou nos lugares mais estranhos.

CT — Como o grupo recebeu o sucesso do público e da crítica?

HVP — Acho que o primeiro espetáculo surpreendeu, né? Eu não esperava nada. A minha intenção era de apresentar. Nós estreamos no Clube Israelita Brasileiro, em Copacabana, pra amigos, mães, umas cem pessoas. E, eu pensava que depois a gente ia ter que pedir pelo amor de Deus pra apresentar não sei aonde, aquele esquema, né? Aí, o grupo resolveu assumir a proposta de apresentar à meia-noite no Teatro Opinião. Convidamos toda a crítica, a classe teatral, com bilhetinhos e telefonemas. Criou-se um clima muito agradável, mais uma razão para o apadrinhamento total da crítica pelo espetáculo. Não só por isso, é claro, mas teve uma série de componentes, desde a idade da gente, do vigor, etc.

CT — E a evolução para o segundo trabalho?

HVP — O “Inspetor” estreou em setembro e em janeiro já tínhamos escolhido o texto do “Ubu”. Nós queríamos colocar dentro do próprio grupo que tínhamos condições de fazer um segundo espetáculo. Por que de repente você pensa assim: será que foi um golpe de sorte? Tinha muita gente que achava que era um golpe de sorte e a gente mesmo achava um pouco isso. Até mesmo pra solidificar o grupo, eu achava que tinha que haver um outro espetáculo em seguida. Não podia ficar só com o Inspetor. E aí partimos pro UBU, na maior. O negócio é o seguinte: O Ubu e o Inspetor Geral eu já conhecia as duas peças e gostava, mas não pretendia montar porque nunca pensei muito em montar texto. Depois do Inspetor lemos outros textos pro segundo espetáculo, mas na hora da escolha só deu o UBU — o texto surgiu assim. E é isso, a necessidade de provar pra gente que o grupo continua, que o grupo existe que se pode fazer um segundo espetáculo tão interessante quanto o primeiro ou mais, provar pra gente mesmo, né?

“A gente andava muito junto, mas tinha um código de não tocar na vida do outro. Impossível, né?”

CT — Por que o UBU não teve a mesma repercussão do primeiro trabalho?

HVP — No UBU o grupo passava por um momento importante. No “Inspetor” a gente não conversava durante o tempo de criação do espetáculo, ou seja, não tinha papo. Eu levava uma cena qualquer da peça, a gente lia a cena, só eu tinha o texto, lia uma vez, duas e aí perguntava o que acontecia naquela cena. Aí alguém contava a história da cena e nós improvisávamos. Eu trazia um elemento, seja um objeto ou um exercício teatral, muitas brincadeiras infantis, jogar bola, amarelinha, tudo era motivo pra gente colocar o texto do Gogol ali. Então, uma transação muito importante no primeiro espetáculo, pra acontecer o Asdrubal e acontecer o “Inspetor” foi a gente só conversar acerca do que viu no improviso, do que o ator estava fazendo no momento. A gente andava muito junto, mas tinha um código de não tocar muito na vida do outro, de não misturar muito as estações, como se fosse um trabalho puramente profissional. Impossível, né? Um ano depois a gente começou a fazer o UBU e tentamos seguir esse mesmo esquema, o que falhou. Falhou porque as pessoas já se conheciam há um ano, um ano e meio e queriam se falar, se tocar, se transar, conversar e eu não deixei. Grandes discussões acerca da criação do UBU, eu também não deixava, porque não queria confusão, não queria que entrasse no blá blá blá. Foi uma falta de tato da minha parte e aí começou a surgir papo de bastidor, fofoca entre as pessoas, discussão por coisa pouca e a gente ao invés de se abrir — com medo de perguntar qual é o problema e ter um problema e o grupo acabar — a gente fingia que não tinha problema. E foi acumulando. Quando o espetáculo estreou na Aliança Francesa da Tijuca, o grupo já não existia, tava rachado ao meio, quer dizer, éramos dez pessoas naquela época, ficaram dois grupos, cinco e cinco.

CT — Você acha que é impossível fazer um trabalho nesse esquema sem saber da vida das pessoas?

HVP — A coisa principal dentro de um grupo é o próprio grupo. Se ele não existe, o espetáculo não acontece. Hoje, acho impossível num grupo de teatro, da forma que a gente trabalha, não misturar as estações. Atualmente, depois de anos, um se mete na vida do outro alucinadamente. Não há como negar isso. Por exemplo, no UBU a gente tentou negar isso, mas tinha que ter conversado pelo menos um pouco, porque todo mundo tava na maior tensão. Eu acho

o UBU muito interessante, como o “Inspetor” era, acredito, como “Trate-me Leão” era, mas como o grupo tava fraco, o espetáculo foi definhando.

CT — Como foi depois do racha no Asdrubal?

HVP — Quando o UBU acabou a gente se separou mesmo, né? De um grupo de dez ficaram Regina, Motta, Jorge, Luís Fernando e eu. E mesmo entre a gente estávamos bastante mal. Teve um momento que a gente já não se aturava mais. A solução foi a remontagem do “Inspetor Geral”: ou a gente se separava ou partia para um trabalho rapidinho. Foi a remontagem do Inspetor em viagens a Brasília, Minas e o Pacote Cultural pelo Estado do Rio e mais a presença de três pessoas importantes que se juntaram ao grupo: Perfeito Fortuna, Nina de Pádua e Paulo Conde na produção que fez o Asdrubal se levantar e se reestruturar. Começamos então o *Trate-me Leão* com mais o Evandro Mesquita, Patrícia Travassos e Fábio Junqueira. Era um grupo bastante forte, porque no Pacote Cultural a gente trabalhava muito e diariamente. A gente já começava a conversar, a querer saber um da vida do outro, mas com um trabalho em cima. Estava começando a engrenar uma situação de pessoas que resultou em nove meses de criação do *Trate-me Leão*, o que foi uma situação extremamente difícil, extremamente empolgante.

CT — Como é que foi essa passagem pro “Trate-me Leão”? Vocês já tinham resolvido abandonar o texto teatral?

HVP — A gente nunca foi muito de buscar texto. Ninguém no Asdrubal lê muita peça de teatro, eu li muito pouco. Como diretor eu deveria ler muito mais. Lia porque é uma necessidade, porque temos que saber pelo menos as peças principais dos autores clássicos e da moçada mais nova. Aí a gente começou a procurar texto e, de repente, a gente lia um texto e achava uma cena interessante, ou gostava de um personagem. A gente nunca gostava de um texto completo, então, começamos a ler contos, letras de música, poesias, os poetas da Nuvem cigana, ver filmes, falar sobre tudo. Começamos a escrever ceninhas. Eu escrevia uma ceninha, mostrava, a gente achava engraçado, gostava ou não gostava. Começamos a convidar pessoas pra escrever pra gente. Por exemplo, uma vez teve um encontro na casa em que a gente morava em Botafogo. Começou às nove horas da manhã e acabou às duas da madrugada. Todos os jovens poetas da Nuvem cigana, Fauzi Arap, Chico Buarque, entre os mais importantes, pintaram pra apresentar texto. Chegava lá um poeta e lia todas as suas poesias, foi um rodízio, a gente

não parava, virou manhã, tarde e madrugada — à procura de saber qual era, qual era o pensamento que tava rolando mais. Fauzi Arap levou uma peça muito bonita, mas não era o tom, não era bem isso que a gente queria transar. Com o Chico Buarque era uma transação muito formal, aí não encaixou, quer dizer, houve um namoro, mas não pintou jogo. Na mesma época o Luiz Antonio Martinez Correa falava muito do “Despertar da Primavera” e eu achei muito interessante, porque era sobre pessoas jovens e a gente queria fazer um espetáculo que falasse da gente, que os temas e os assuntos fossem assim do nosso cotidiano. Então, com as cenas, as letras de música, os poeminhos e, principalmente, as improvisações que a gente começou a fazer, a partir desse material e coisas que vinham à cabeça, fragmentos, começamos a formar um universo de coisas, de gente jovem, de assuntos, de ansiedades, de idéias, de cenas engraçadas, de cenas tristes. Aí começou a parte mais difícil porque isso foi até o quarto mês e depois embananou porque a gente tinha levantado um material muito grande, mas não havia uma história de um personagem. Nós queríamos fazer coisas que tivessem a ver com o pensamento do adolescente que não é um pensamento que vai se somando com muita facilidade. Eu penso uma coisa aqui, penso outra lá, a cerca da família, do amigo, do amor, da falta de grana, o que fazer na vida, da escola, mas não tinha a calma pra se pensar esse universo inteiro e relacionar uma coisa com a outra nesse universo e isso a gente tinha dificuldade de transar. E o espetáculo do “Trate-me” foi também um trabalho minucioso de relacionar uma cena com a outra, o que uma cena tinha a ver com a outra, um trabalho que a gente nunca tinha feito. Do quinto mês até o nono mês de ensaio foram meses terríveis, porque a gente tava muito sem grana, muito magro, muito feio. O ensaio era na Casa do Estudante e ficamos lá isolados do mundo, a gente perdeu amigos, perdeu namoradas. A sala da Casa do Estudante era uma sala imunda, terrível, pegamos perebas e até piolho. O grupo estava terrível nessa época, com brigas e tal, brigas pelo sufoco que era, pelo desespero. Numa dessas discussões, a Patrícia falou assim: “a única coisa que nos une atualmente é o piolho”. Tínhamos um espetáculo que já somava uma seis horas de duração em termos de criação e não sabíamos o que fazer com aquilo. Gostava, mas sentia que a gente não podia apresentar aquelas seis horas, aí você começa a duvidar do que você criou. Será que isso é bom? Será que é ruim? Será que interessa a alguém? E aí num desespero supremo a gen-

te estreou *Trate-me Leão* com cinco horas. Foi a pior estréia do mundo, terrível, porque o espetáculo começou umas dez horas da noite e acabou umas duas da manhã e as pessoas dormiam. Quando acabou o primeiro ato que levava umas duas horas e meia, três horas — o segundo ato era um pouquinho menor — aí nego começou a bater palmas e ir cumprimentar no camarim. Tivemos de anunciar que era intervalo. E foi assim: as pessoas saindo, indo embora, ficaram os amigos mais chegados.

CT — Explica melhor essa opção de largar o texto por uma criação coletiva?

HVP — O largar um texto já conhecido, escrito por algum autor, ou mesmo pedir a algum autor vivo para escrever pra gente. Uma transação bastante ambiciosa, porque a cabeça da gente estava querendo muito mais coisas do que a gente tinha lido ou escritor algum poderia escrever pra gente. Uma transação bastante ambiciosa, porque, de repente, sentimos que a gente é que tinha que fazer o lance. Eu, que nunca tinha sido um autor, resolvi assumir o lance com as pessoas todas. A gente escrevia, modificava, ou seja, não tinha tinha peça pra gente. Não vem de Brecht, não vem de Shakespeare, porque não tem pra gente. A gente tem é que criar a nossa própria peça, por quê? Nós éramos responsáveis pela empresa da gente, pela vida da gente e queríamos assumir a criação total. O que tivesse no palco era da gente. Seja luz, seja uma palavra, um movimento, seja cor, seja um ritmo, tudo é da gente. Porque no Gogol ou no Jarry, as pessoas diziam: “ah, mas o texto segura”, ou “O Jarry é genial”, “massacraram o Jarry”. Ese tipo de discussão a cerca de teatro, se é ou não o texto, isso a mim nunca importou. Não sei exatamente porque, mas eu nunca liquei pra esse tipo de discussão, se deve ser fiel ou não ao texto, se é isso ou se é aquilo, não me importa, a discussão é outra.

CT — O novo trabalho também é de criação coletiva nos moldes do “Trate-me”?

HVP — O novo trabalho — AQUELA COISA TODA — parte desse mesmo lance. A gente tentou começar o trabalho no ano passado, mas a gente tava fazendo *Trate-me Leão* e aí não deu pra juntar. Porque a gente viajava com a peça pra fazer dinheiro, viajava e ensaiava e aí não houve cabeça pra gente se dedicar ao trabalho. O que só foi possível em março de 79, quando levei pro grupo uma estrutura dramática, uma ilusão dramática, um desenvolvimento de personagens, de temas, de assuntos, o

primeiro material. A partir daí a gente começou a improvisar não uma história, mas temas, assuntos, coisas da vida do grupo, da vivência coletiva do grupo. O “*Trate-me Leão*” foi feito a partir da vivência individual dos atores e esse espetáculo será feito dentro da vivência coletiva. No final do “*Trate-me Leão*”, a Regina Casé fala assim: “aí o menino e a menina resolveram juntar os amigos do bairro e quando a gente viu tava formada mais uma equipe de comediantes”. Esse espetáculo novo seria o depois que essa equipe de comediantes existe, o que ela viveu coletivamente. Então, esse espetáculo é a vivência coletiva do Asdrubal, quer, dizer, inspirada nessa vivência do grupo. A gente foi se conhecendo criando, foi se metendo um na vida do outro, se intrometendo, não por fofoca, mas por criação, como necessidade, eu preciso criar com você, eu tenho que me relacionar com você. Se você é difícil pra mim eu sou difícil pra você, então a gente vai embora, não cria mais. E isso é muito difícil, é uma jogada muito tensa, de vida mesmo.

CT — E a nova cisão no grupo, como é que foi?

HVP — Nós começamos a ensaiar em março, com o grupo antigo do “*Trate-me*” e pessoas convidadas a participar do novo espetáculo e entrar pro grupo: Zé Paulo Pessoa, Zé Lavigne, Janine Goldfeld, Claudinha e Chacal, ao todo eram quatorze pessoas, inclusive os meninos que faziam a produção e a luz também estavam no palco. Então a gente começou a criar a partir dessa loucura toda e da grande loucura que foi a vivência coletiva do Asdrubal durante os dois anos de “*Trate-me Leão*”. Então, diversos temas novos surgiram em *Aquela Coisa Toda*. Existe o elemento morte, por exemplo, que entra de repente e eu me surpreendo com a gente começando a transar com a morte, um tema que estava longe de existir no “*Trate-me*”. Quando a gente se reuniu em março a proposta que eu trouxe pro grupo foi da gente sintetizar os momentos mais marcantes da nossa vivência coletiva. E a partir daí a gente começou a conversar sobre os acontecimentos que tínhamos passado, sempre visando o início da criação de um espetáculo. Não era conversar por conversar, sempre canalizando — o que a gente achava da vida ou do teatro, como é que a gente devia continuar a trabalhar. Mas aí começamos a cair naquela transação de teorizar, falar, falar e aí a gente começou a se embananar demais, porque o Asdrubal até o presente momento é um grupo que fala um pouquinho e pratica um montão. Só agora que a gente “*Eu considero esse último racha no Asdrubal, um espetáculo que não deu certo*”.

te está tendo um pouquinho mais poder de verbalizar, de querer entender o raciocínio do outro. Começamos a conversar também, por exemplo, sobre essa quantidade de elogios que ganhamos e que modificam o grupo, modifica as pessoas. A criação modifica, a minha relação com as pessoas e o Asdrubal começou a fugir um pouco desses assuntos com medo da gente se embananar e acontece que a gente se embananou mesmo. E aí aconteceu o lance dessa cisão. As pessoas novas que entraram são pessoas extremamente interessantes. Mas, o grupo mais antigo não segurou a barra, ele tava tão enrolado que não conseguiu transmitir toda enrolação pro grupo novo, que entendia mais ou menos a gente como aquele grupo que fez “*Trate-me Leão*”, aquele grupo que é o Asdrubal. Então, ficava o grupo velho querendo que o grupo novo viesse pra esclarecer pontos, dar uma nova força e o grupo novo tava esperando que a gente se resolvesse pra se situar melhor. Então, de repente, num sábado, a gente tava conversando sobre outros assuntos e houve toda a quebra, no ato, sem uma votação, sem uma combinação, as pessoas decidiram que não dava mais pé ficar juntos e houve a separação. Eram 14 pessoas em cena e agora são cinco. Saíram cinco atores e os outros da produção deixaram de trabalhar no palco também, num espetáculo que já estava sendo criado há cinco, seis meses. E essa saída foi algo realmente terrível, eu considero essa quebra do Asdrubal como uma perda, um espetáculo que não deu certo. E eu, enquanto líder de um grupo, marquei altas toucas vou dizer porque: porque de repente eu fiquei com medo de fazer um novo espetáculo, fiquei com medo da responsabilidade de ter que fazer um outro espetáculo tão bom quanto “*Trate-me Leão*”, ou parecido, ou com a mesma qualidade. Saber que se não fizesse um espetáculo tão bom, talvez não tivesse público, talvez não tivesse grana e o grupo se dissolveria. Eu não queria ser ditador, ser autoritário, quis abrir toda a proposta do trabalho pra todo mundo e aí as pessoas não aguentam a barra, porque é muita loucura, porque se eu for falar tudo que eu penso e quero a cerca de um personagem, ou do que eu quero fazer com aquilo em teatro, eu vou a mil. E de repente, a gente faz a loucura de querer sintetizar toda a vivência coletiva de dez pessoas durante dois anos num espetáculo teatral. Isso dentro do esquema que a gente estava fazendo, de um grande espetáculo de doze horas de duração, uma coisa alucinante, mais que “*Ben Hur*” e “*O Vento Levou*” juntos. Aí com essa quebra no grupo bateu um “clique”, cortei o cabelo e voltei ao ritmo do

“Inspetor Geral”, ou seja, vale qualquer coisa agora, qualquer espetáculo, um espetáculo de duas horas, mas interessante, legal, é claro, mas não quero fazer um super espetáculo não, porque senão vai ficar russo. A grande sacação dessa quebra é essa: tem que se trabalhar. Eu posso ter medo de ser um ditador, posso até ser, mas eu tenho que fazer esse espetáculo. Eu tenho que fazer um espetáculo com aquele meu amigo de cinco anos. Eu devo isso a ele, ele deve isso a mim. A gente merece esse espetáculo, ou qualquer coisa no gênero, bem apaixonado, né?

CT — Existe realmente criação coletiva?

HVP — Criação coletiva é um negócio que a gente bota pra ampliar mais, porque existe um padrão de criação. Veja só que o teatro em termos da sua inteligência, da sua sensibilidade, dentro da estrutura empresarial que a gente tem, reina a partir de dois pontos: do autor — aquele que rabiscou a cerca de personagens, de situações dramáticas no papel — e do diretor. Muito bem: junto a esses dois caras existem aqueles ministros que são o cenógrafo, o figurinista, o iluminador, o músico que vai compor a trilha sonora e tal, e depois é que vem a galera, os atores. Então os atores ou se encaixam dentro dessa estrutura ou não se encaixam. Quando comecei a fazer teatro não curti essa estrutura, porque, de repente, eu queria fazer teatro, eu queria começar a trabalhar como ator, mas aí eu não faria o tipo de espetáculo que eu gostaria de fazer. A partir daí eu comecei a trabalhar como diretor, e a juntar gente pro tipo de trabalho que eu queria fazer. Então, o que o Asdrubal pretende, no momento, é que um grupo de pessoas, sejam cinco, sete ou quatorze, se responsabilizem por aquilo que vai ao palco, todo o grupo.

CT — Esse trabalho está sendo criado assim?

HVP — Nesse último trabalho, eu apresentei uma estrutura dramática com vários atos e personagens, a história de um grupo de pessoas com cenas e referências de personagens. Tinha um determinado ato que eu dizia assim: aqui eu acho que deve ser uma festa, deve-se comemorar um momento bom do grupo.

“Na criação de um espetáculo ficou importante, pra gente, não deixar a cabeça geral do espetáculo na mão de um autor ou um diretor”.

No “*Trate-me Leão*” houve improvisações constantes durante nove meses e atores contribuíram com perso-

nagens, com situações dramáticas, com tudo que envolve a criação teatral, agora, na hora de juntar eu apresentava a proposta fundamental de junção entre uma cena e outra, de uma linha seguida pelo espetáculo, naturalmente discutida por todo mundo ou procurando acatar todas as opiniões ou ver da melhor maneira possível. Mas, nos últimos meses eu assumi a função de autor.

Na criação de um espetáculo pra gente, ficou importante não deixar na mão de um autor ou um diretor a cabeça geral do espetáculo. A primeira atitude, então, era abolir o autor: o grupo seria o autor da transação. Essa descentralização do autor e do diretor tem a ver com um caminho próprio do grupo em acreditar que se as pessoas estão dentro de um esquema de produção para se sustentar, para comer às custas do seu próprio trabalho, elas deveriam ter uma capacidade maior de imaginar, de querer, de produzir a arte, ou produzir teatro. Somos várias sensibilidades dentro de um espetáculo e não a sensibilidade de um autor ou de um diretor a quem todo o grupo está filiado. Por exemplo, o Gogol é um ótimo autor, “O Inspetor Geral” é uma peça interessante, mas a gente está mais interessado no Hamilton ser interessante, na Regina ser interessante, no Fernando. Estou mais pra essas pessoas, enquanto criador, do que pra Gogol. Nesse novo espetáculo, determinadas cenas estão sendo criadas e dirigidas por outras pessoas que não por mim. Talvez na hora de unir eu dê um acabamento e tal, mas existem vários pontos dentro do espetáculo que foram resolvidos pelos atores. Eu acredito que o próximo espetáculo do Asdrubal deve ser uma coisa muito simples e fragmentada, que apresente altos e baixos, mesmo porque o grupo é cheio de altos e baixos, que apresente momentos incríveis e momentos ruins, coisas engraçadas, coisas divertidas...

CT — Esse processo de criação permite a remontagem dos espetáculos do *Asdrubal*?

HVP — Eu acho, por exemplo, que o “*Trate-me Leão*” é um espetáculo que a gente não pode remontar, porque ele tem um compromisso com uma geração, com um momento. E até vários grupos quiseram pegar o texto pra montar aí pelo Brasil, e a gente não dá, não deixa, porque não tem muito cabimento. Se a gente tivesse um pouco mais de disciplina no trabalhar, o ideal seria escrever como foi o processo de criação e, assim, a pessoa com o texto do lado poderia ir vendo os exercícios e criar o seu espetáculo, o seu leão, de outro jeito não tem muito cabimento.

CT — Como é que você vê o panorama teatral no momento?

HVP — Eu acho uma besteira muito grande a discussão a cerca de teatro, da criação no teatro. Acho muito boba as discussões a cerca de teatro brasileiro de periferia, cultura popular. É um tipo de discussão universitária, livresca, que não me interessa. Então, qualquer espetáculo novo que pinta eu posso gostar e posso não gostar, mas acho que existe. Eu posso não gostar do espetáculo tal, pode até me irritar, mas se tem gente pra assistir, que assistam. Eu sou um diretor que conheço três ou quatro diretores e a gente não consegue conversar sobre teatro. Porque eu acho que a gente não tem assunto, porque a maneira como eu gosto de conversar teatro é a criação teatral: como é que se resolve tal cena, o que é a ação dramática. E às vezes quando a gente começa a falar na criação teatral as pessoas acham que a gente está falando bobagem. Quando eu fui ao Festival das Américas, em Nova York, a assembléia das pessoas discutia cultura popular, arte, etc... Na hora de fazer um exercício, de realizar teatro, de praticar, de passar pra seus *hermanos*, passava uma coisa qualquer, não tinha desenvolvimento nenhum, era uma coisa formal. Então é isso, eu aceito todo mundo, mas não gosto de quase nada. Agora, quando estávamos ensaiando no ASA, em Botafogo, vimos uma possibilidade da gente conversar sobre teatro, fazendo tea-



Alguns Asdrubalinos: Evandro, Perfeito, Regina Casé e Hamilton.

tro, mostrando ceninhas para outros grupos que ensaiavam em outras salas. Quando o Asdrubal desce do ginário para entrar numa sala e mostrar a outro grupo uma cena, ele não vai mostrar um espetáculo, mas sim uma coisa que está criando. Então, se alguém disser que não gostou disso ou aquilo, ou não entendeu, eu não vou ficar magoado, eu ainda estou criando.

CT — Fala um pouco mais do “*Aquela Coisa Toda*”.

HVP — AQUELA COISA TODA é um espetáculo extremamente fragmentado, a maior cena dura uns quinze minutos. As oito primeiras cenas, que a gente está chamando de atos, são: Big Teatrinho, O Baú das Crianças, Área dos Tremores, Respeitável Público, Uma Dispersa Troupe de Solitários, Meu Pai Meu Máximo Pai, Flash de Sobrevivência e Coral Baixo Astral. Cada ceninha dessa é uma coisa que a gente pode tirar e mudar de lugar. Então, dependendo da cidade, dependendo do público, a gente pode tirar rapidamente determinada cena que não interessa. Nas cidades do interior, por exemplo, a gente modificava o “*Trate-me Leão*”, não apresentava inteiro — porque às vezes tinham questões que não valia a pena lançar na cidade. Com a estrutura de cenas pequenas a gente pretende ser mais maleável. Se determinado momento não pedir um espetáculo de três horas, a gente pode apresentar um de hora e meia: um pouco daquela coisa toda. Naturalmente, quando estrear aqui no Rio isso deverá ter uma unidade na forma.

CT — E pra encerrar você tem alguma coisa a dizer pro pessoal que está fazendo teatro no interior?

HVP — Tem um ato em AQUELA COISA TODA — isso é interessante — que a gente faz perguntas na direção da platéia, a cerca do que está ocorrendo no espetáculo e o ator que pergunta finge ouvir da platéia a resposta. Ele gosta ou não gosta da resposta e reage pela resposta que não foi dita. Em outro momento do espetáculo o grupo de atores finge ouvir uma pergunta que vem da platéia e o ator responde aquela pergunta que não foi feita. Eu acho que o espetáculo da gente e essa entrevista tem a ver com isso: existem um bolo de perguntas e um bolo de respostas e a gente está procurando saber qual é a pergunta de que resposta, unir as perguntas às respostas e eu estou achando difícil, mas estou querendo ter uma relação dentro do universo e aí o público é que deverá unir. Porque ficar dando respostas pras pessoas ou dando toques pras pessoas do país inteiro, eu me sinto muito frágil para isso.

VIAGEM FELIZ DE TRENTON A CAMDEN

de THORNTON WILDER

MÃE — (*Pondo seu chapéu ante um espelho imaginário*) Onde está seu pai? Por que não está aqui? Estou vendo que nunca sairemos juntos.

ARTUR — Mãe, onde está meu chapéu? Acho que não vou se não achar meu chapéu.

MÃE — Veja se está no hall. Onde foi Carolina, agora? Menina endiabrada!

ARTUR — Está lá fora falando com as meninas Jones, enquanto espera. Já olhei no hall milhares de vezes. Não está lá. (*Como que falando com a bola*) Vem, amor...

MÃE — Vá ver de novo, estou dizendo! Procure bem. (*Artur corre para D e retorna ao jogo de bola*)

ARTUR — Mãe, não está lá.

MÃE — Bem, você não deixará Newark sem aquele chapéu, ouviu, meu bem? Eu não viajo com vagabundos.

ARTUR — Ah, mãe!

MÃE — (*Para a platéia*) Oh, senhora Schwartz!

SCHWARTZ — Cá estou, senhora Kirby. Já se vai?

MÃE — Acho que daqui a uns minutos. Como vai o nenem?

SCHWARTZ — Vai bem 'agora. Batemos nas suas costas e ele regorgitou.

MÃE — Que bom! Senhora Schwartz, se a senhora fizesse o favor de dar ao gato um pires de leite de manhã e de noite, eu lhe ficaria muito grata. Oh, boa tarde, senhora Hobmeyer!

HOBMEYER — Boa tarde, senhora Kirby, ouvi dizer que vai nos deixar.

MÃE — Oh, só por três dias, senhora Hobmeyer, para visitar minha filha casada, Beulah, em Camden. Elmer arranjou uma semana de férias na lavanderia. Ele é o melhor chofer do mundo. (*Carolina entra*)

HOBMEYER — A família toda vai?

MÃE — Sim, nós os de casa. A mudança fará bem às crianças. Minha filha casada esteve muito doente há pouco tempo.

HOBMEYER — Sim, lembro-me da senhora nos ter contado.

MÃE — Eu quero muito ir vê-la. Não a vejo desde aquela ocasião. Não sossegarei enquanto não a ir. (*Para Carolina*) Não sabe dizer boa tarde à senhora Hobmeyer?

CAROLINA — Boa tarde, senhora Hobmeyer.

HOBMEYER — Boa tarde, meu bem. Eu vou esperar até que a senhora se vá para bater estes tapetes, pois não quero sufocá-la. Espero que se divirta bastante e encontre tudo em ordem por lá.

MÃE — Obrigada, senhora Hobmeyer, espero que sim. Bem, acho que é só o leite para o gato, se não for incomodá-la. Se acontecer alguma coisa, a chave da porta dos fundos está pendurada perto da geladeira.

CAROLINA — Mãe, não fale tão alto! Todo mundo pode escutá-la.

MÃE — Deixe de puxar meu vestido, menina. Vou deixar a chave dos

fundos pendurada perto da geladeira e a porta de tela destrancada.

HOBMEYER — Boa viagem, lembranças à Loolie.

MÃE — Serão dadas e muito obrigada. O que será que está detendo seu pai?

ARTUR — Mãe, eu não acho o meu chapéu. (*Elmer entra*)

ELMER — Aqui está o chapéu de Artur. Ele deve tê-lo esquecido no carro, domingo.

MÃE — Graças a Deus! Podemos ir, então. Carolina Kirby, o que fez você no rosto?

CAROLINA — Nada.

MÃE — Se você passou alguma droga nele, você vai apanhar.

CAROLINA — Lógico que não passei nada, mãe, só esfreguei para que fique vermelho; todas as minhas colegas da escola fazem isso quando vão sair.

MÃE — Nunca vi tamanha bobagem. Elmer, por que você só veio agora?

ELMER — Fui até a oficina e pedi ao Charles que desse uma última olhada no carro, Kate.

MÃE — Fez bem. Não quero saber de demora no meio do caminho. Podemos ir, então. Artur, guarde essas bolinhas! Olhando para você, pensarão que você nem quer ir viajar.

ELMER — Meninos, não cheguem perto do carro!

MÃE — Estes meninos Sullivan metem o bedelho em tudo.

CAROLINA — Adeus, Mildred. Adeus, Hellen.

D. DE CENA — Adeus, Kate. O carro parece ótimo.

MÃE — Oh, adeus Ema! Achamos que este é o melhor chevrolezinho do mundo. Oh, adeus, senhora Adler!

D. DE CENA — Vai-se embora, senhora Kirby?

MÃE — Só por três dias, senhora Adler, para visitar minha filha casada em Camden.

D. DE CENA — Divirtam-se bastante.

ARTUR — Pai! Não passe perto da escola, o professor Biedenbach pode nos ver.

MÃE — Pouco me incomoda que ele nos veja. Acho que posso tirar meus filhos da escola por um dia sem precisar me esconder em ruas suspeitas por causa disso. Com quem você falou, Elmer?

ELMER — É o sujeito que trata dos nossos banquetes do Lodge.

MÃE — É ele quem tem de comprar 400 bifés? Francamente, alegro-me por não ser ele.

ELMER — O ar está se tornando melhor. Respirem profundamente.

ARTUR — Puxa, já estamos quase no campo. “Ternos Weber e Heilbrowner para homens que se vestem bem”. Mãe, algum dia eu vou ter um deles?

MÃE — Se você se formar com boas notas, quem sabe, seu pai dará um para a formatura.

CAROLINA — Temos que esperar até que esse enterro passe?

MÃE — Tire o chapéu, Artur! Olhe o seu pai. Elmer, achô que é um membro do seu clube. Olhe o estandarte. (*Depois de uma pausa*) Bem, não nos esqueçamos do nosso, não é mesmo? Não nos esqueçamos do nosso bom Haroldo, que deu a vida por sua pátria; não nos devemos esquecer disto. (*Outra pausa*) Bem, nós todos atralharemos o tráfego algum dia.

ARTUR — Mamãe!

MÃE — Bem, eu estou pronta. Espero que todos neste carro também estejam prontos; e eu rezo para ir antes, Elmer. . .

ARTUR — Mãe, todos estão olhando para a senhora.

CAROLINA — Todos estão rindo da senhora.

MÃE — Não falem tanto! Pouco me incomoda o que esta gente boba de New Jersey pense de mim. Podemos seguir agora; acabou-se o enterro.

CAROLINA — Mãe, por que diz aquele anúncio: “300 quartos, 300 banheiros”?

ARTUR — “Spaghetti Miller, o prato favorito da família”. Mãe, por que a senhora nunca fez spaghetti?

MÃE — Porque vocês não comem.

ARTUR — Mas eu agora gosto.

CAROLINA — Daqui parece uma delícia. Mamãe, a senhora pode fazer um pouco quando formos para casa?

MÃE — A gerência está pronta a receber sugestões: queremos agradar sempre.

ELMER — Acho que ninguém está se queixando Kate. Todos sabem que você é ótima cozinheira.

MÃE — Não sei se sou ou não, mas sei que tenho tido muita prática, pois, pelo menos há 25 anos que tenho cozinhado três refeições por dia.

ARTUR — De vez em quando comemos fora, mamãe.

MÃE — Sim, uma vez cada ano bissexto.

CAROLINA — Mãe, eu adoro o campo. Por que não saímos assim mais vezes?

MÃE — Cheirem este ar! Parece trazer o oceano todo com ele. Elmer, cuidado na ponte. Devemos estar chegando a New Brunswick.

ARTUR — Mãe, quando é que passamos num posto que tenha toilette?

MÃE — Você não quer, impossível! Você disse isso só para me aborrecer.

CAROLINA — Disse, sim, mamãe. Ele é uma coisa horrível! Ele diz coisas assim na escola e eu fico com vontade de sumir pelo assoalho. Ele é terrível.

MÃE — Não fique tão excitada por tão pouco, Miss Maneiras! Somos todos humanos neste automóvel, acho eu. E Artur, é favor tentar ser cavalheiro. Elmer, não atropete aquele cachorro. Parece bem magro. Cachorro bem bonito. (*Olhando noutra direção*) Que bonito anúncio dos cigarros Chesterfield, não? Parece com a Beulah, um pouco.

ARTUR — Mãe?

MÃE — Que é?

ARTUR — Posso empregar-me como entregador de jornais do Diário de Newark?

MÃE — Não, não pode, não senhor. Ouvi dizer que eles fazem os entregadores se levantarem às 4.30 da madrugada. Nenhum filho meu vai levantar-se às 4.30 da madrugada, nem que seja para ganhar um milhão de dólares. Suas entregas do Saturday Evening Post às quintas-feiras já chegam.

ARTUR — Ah, mãe!

MÃE — Não senhor. Nenhum filho meu vai se levantar às 4.30 e perder sono que Deus lhe dá.

ARTUR — Hum! A mãe está sempre falando em Deus. Vai ver que ela recebeu uma carta dele hoje.

MÃE — Elmer, pare este automóvel imediatamente. Eu não ando mais nem um centímetro com uma pessoa que diz coisas assim. Artur, saia do

carro. Elmer, dê um dólar a ele. Ele pode voltar para Newark sozinho. Eu não quero ele aqui.

ARTUR — Que foi que eu disse? Não foi nada de tão horrível!

ELMER — Eu não ouvi o que ele disse, Kate.

MÃE — Deus me tem feito muitos favores, e eu não permitirei que ninguém caçoe dele. Saia do carro, imediatamente! Vá para longe de mim.

CAROLINA — Ah, mamãe, não estrague nosso passeio!

MÃE — Não!

ELMER — É melhor continuarmos, já que começamos. Eu falarei com ele à noite.

MÃE — Está bem, se você acha melhor, Elmer.

ARTUR — Ora, eu também não disse nada tão horroroso.

MÃE — Eu não quero falar sobre isso. Espero que seu pai lhe lave a boca com água e sabão. Onde estaríamos nós se eu começasse a falar de Deus, assim? Nós estaríamos em cabarés e boites, e lugares assim.

CAROLINA — Que foi que ele disse? Eu não ouvi.

MÃE — Eu não quero falar sobre isso.

ELMER — Acho que vou parar para pôr água no carro.

MÃE — Está bem, Elmer. Você é que sabe.

ELMER — Quer pôr um pouco d'água no radiador, sim?

D. DE CENA — Pois não. O ar está bem. Precisa de óleo ou gasolina?

ELMER — Não, acho que não. Eu pus tudo isto em Newark.

MÃE — Nós estamos na estrada certa para Camden, não estamos?

D. DE CENA — Continuem sempre direito. Não se perderão. Estarão em Camden em poucos minutos. Camden é uma grande cidade, minha senhora, creia.

MÃE — Minha filha gosta de lá. Minha filha casada.

D. DE CENA — É uma boa cidade, sim. Eu acho que é porque nasci perto de lá.

MÃE — Muito bem! Sua família ainda mora lá?

D. DE CENA — Não, meu velho vendeu a fazenda e eles construíram uma fábrica no lugar. A família então mudou-se para Filadélfia.

MÃE — Minha filha casada, Beulah, mora lá porque o marido dela trabalha na Cia. Telefônica. Não me belisque, Carolina! Nós vamos visitá-la por alguns dias.

D. DE CENA — É?

MÃE — Ela tem estado doente e eu achei que tinha de ir vê-la. Meu marido e meu filho vão ficar na A.C.M. Ouvi dizer que ela tem um dormitório muito limpo e confortável. O senhor já esteve lá?

D. DE CENA — Não, eu pertencço a um outro clube.

MÃE — Ah, sei!

D. DE CENA — Mas eu jogava basquete na A.C.M. Bem, acho que agora está tudo em ordem. Espero que façam boa viagem. Sigam sempre em frente e não se perderão.

Todos — Obrigado. Muito obrigado. Boa sorte.

MÃE — O mundo está cheio de gente simpática. É isto que eu chamo um rapaz agradável e simpático.

CAROLINA — Mãe, a senhora não devia contar a sua vida para todo o mundo.

MÃE — Carolina, viva do seu modo que eu vivo do meu. Ele me pareceu um tanto magro. Gostaria de alimentá-lo por alguns dias. A mãe dele mora em Filadélfia e, vai ver que ele come nesses bares horríveis que há por aí.

CAROLINA — Estou com fome. Pai, olha um homem vendendo cachorro-quente, posso comprar um?

ELMER — Vamos todos comer um, Kate? Almoçamos tão cedo!

MÃE — Como quiser, Elmer.

ELMER — Artur, tome meio dólar. Vá ver o que ele tem. Não deixe pôr muita mostarda, ouviu?

MÃE — Que flor é aquela ali? Vou levar algumas para Beulah.

CAROLINA — É só mato, mamãe.

MÃE — Eu acho bonita, ué. Olhe o céu. Que bom que nasci em New Jersey! Sempre disse que é o melhor Estado da União. Todo Estado tem algo que os outros não têm.

ARTUR — Desculpe, mamãe, pelo que eu disse. Estou muito envergonhado.

MÃE — Pronto, pronto. Nós todos dizemos coisas ruins às vezes. Sei que você não quis me ofender como pareceu. Vamos, acalme-se. Eu te perdôo, Artur, e hoje, antes de dormir (*Ela cochicha*)... Você é no fundo um bom menino e todos nós sabemos disso. Virgem Maria! o dia está bonito demais para que todos nos ponhamos a chorar desse jeito. Vamos embora daqui. Vá na frente com seu pai, Carolina. Eu quero ir sentada com o meu "namorado". Nunca vi crianças assim. Os cachorros-quentes já estão ficando frios e sem graça. Tratem de mastigar bem. Elmer, podemos ir. Carolina, o que você está fazendo?

CAROLINA — Estou cuspidando a casa, mamãe.

MÃE — Então peça licença.

CAROLINA — Com licença?

MÃE — Que lugar é este? Você viu o Correio, Artur?

ARTUR — Vi; dizia Laurenceville.

MÃE — Hum, nome de escola! Simpático. Que será aquela casa grande atrás? Estamos chegando a Trenton.

CAROLINA — Papai, foi perto daqui que George Washington cruzou o Delaware? Foi perto de Trenton, mamãe? Ele foi sempre o primeiro na paz, na guerra e nos corações dos seus compatriotas.

MÃE — Bem, o que eu mais gosto nele é que ele nunca pregou uma mentira. (*Pausa*) Olhem o pôr-do-sol Não há nada como um pôr-do-sol bonito.

ARTUR — Olhe um carro de Ohio na nossa frente. Mãe, você já esteve em Ohio?

MÃE — Não. (*Pausa*)

ARTUR — Mãe, como tem gente neste mundo... Deve haver milhares e milhares nos Estados Unidos. Quanta gente tem aqui?

MÃE — Não sei. Pergunte a seu pai.

ARTUR — Pai, quanta gente tem?

ELMER — 126 milhões.

MÃE — E todos eles gostam de sair à noite com os filhos. Por que é que hoje ninguém canta? Artur, você está sempre cantando. O que que há com você hoje?

ARTUR — Está bem. O que vamos cantar? (*Canta*) Não, essa não. Deixe ver! (*Canta*)

MÃE — Elmer, aquele sinal ali dizia Camden, eu vi muito bem.

ELMER — Está bem, Kate, se você tem certeza...

MÃE — É sim, olhem lá. Camden — 5 milhas. Querida Beulah. Meni-

nos comportem-se e fiquem quietos durante o jantar. Ela saiu da cama há pouco, fez uma espécie de operação e precisamos fazer o menor barulho possível. Primeiro você me deixa com Carolina na casa de Beulah, diz boa tarde e, depois, vai com Artur para a A.C.M. Voltem daqui a uma hora para o jantar.

CAROLINA — Olhem a primeira estrela. Peçam uma coisa:

“Primeira estrelinha que vejo
Dai-me tudo o que desejo”.

Alfinetes, mamãe, diga agulhas.

MÃE — Agulhas.

CAROLINA — Shakespeare, mãe, diga Longfellow.

MÃE — Longfellow.

CAROLINA — Agora, segredo e não conte para ninguém. Mãe, peça uma coisa.

MÃE — Não, não preciso de nenhuma estrela para pedir coisas, e também não faço segredo de meus pedidos. Querem saber o que peço?

CAROLINA — Não, mãe, nós já sabemos... Você quer que eu seja uma boa moça e quer que Artur seja leal, em palavras e ações.

MÃE — Isso mesmo, portanto tratem de comportar-se.

ELMER — Carolina, pegue aquela carta de Beulah no bolso do meu paletó e leia em voz alta os lugares que eu marquei com lápis vermelho.

CAROLINA — (*Executando*) “Um quarteirão depois dos dois tanques de óleo à esquerda...”

TODOS — Olha eles lá!

CAROLINA — ... há uma esquina com uma loja grande à esquerda e o corpo de bombeiros perto”...

TODOS — Olhe ali!

CAROLINA — ... “vire para a direita, ande dois quarteirões e nossa casa é na rua Weyerhauser nº 471.

MÃE — A rua é mais bonita do que aquela onde eles moravam antes. É perto da loja grande.

CAROLINA — Mãe, esta rua é melhor do que a nossa. Mãe, a Beulah é mais rica do que nós?

MÃE — Não faça muitas perguntas, senhorita. Eu não quero ouvir falar em ricos e pobres quando eu estiver perto. Se as pessoas não são boas, eu não me incomodo em saber se são ricas. Eu moro na melhor rua do mundo porque meu marido e meus filhos moram nela. (*Depois de troca de olhares, vê Beulah*) Olhe lá a Beulah na escada nos esperando.

BEULAH — Alô, papai! Papai querido. Parece cansado. Alô, mamãe. Olha como Artur e Carolina estão crescidos!

MÃE — Eles já estão arrebitando todas as roupas. É sim, seu pai precisa de um descanso. Graças a Deus as férias dele chegaram. Vamos alimentá-lo bem e deixaremos que ele durma até tarde. Seu pai tem um presente para você, Loolie. Ele mesmo quis comprá-lo.

BEULAH — Oh, papai! você não devia ter-se incomodado.

MÃE — Bem, é um segredo. Você abrirá o pacote no jantar.

ELMER — Onde está o Horace, Loolie?

BEULAH — Ele teve que ficar um pouquinho mais no escritório, mas virá logo. Está louco para ver vocês.

MÃE — Está bem. Agora vocês homens vão para a Associação e voltem daqui a uma hora.

BEULAH — Vá reto, pai, e logo achará. O prédio fica bem na sua

frente. Papai louco, comprando coisas; eu é que devia comprar coisas para você.

ELMER — Oh, não! Só há uma hoolie no mundo.

BEULAH — Você está contente em me ver viva, papai? Bem, agora vamos subir para ajudar mamãe a desarrumar as malas. Carolina, há uma surpresa para você no quintal.

CAROLINA — Coelhos?

BEULAH — Não.

CAROLINA — Galinhas?

BEULAH — Não, vá ver. Tenho dois cachorrinhos. Você pode levar um para Newark?

CAROLINA — Acho que posso. A casa é bonita, Beulah. Você tem uma casa linda.

BEULAH — Quando eu voltei do hospital, Horace já tinha arrumado tudo e não precisei fazer nada.

MÃE — É linda!

BEULAH — Acho que você gostará da cama, mãe.

MÃE — Oh! Eu dormirei até num monte de sapatos, Loolie! Eu não tenho dificuldade em dormir... Bem, bem, a última vez que eu te vi, não me reconheceste. Só dizia: "Quando é que vem a minha mãe? Quando é que vem a minha mãe?" Mas o médico mandou-me embora.

BEULAH — Foi horrível, mamãe, horrível. Ela não viveu nem alguns minutos, mamãe. Foi horrível.

MÃE — Deus sabe mais, querida. Deus sabe mais. Nós não compreendemos porque, mas vamos para a frente, fazendo sempre nossas obrigações. (Pausa)... O que daremos para os homens comerem esta noite?

BEULAH — Há uma galinha no forno.

MÃE — A que horas você a pôs lá?

BEULAH — Ah, mãe, não vá já. Gosto tanto de ficar sentada aqui com você, assim; você sempre fica aflita quando tentamos agradá-la.

MÃE — É bobagem, eu sei.

BEULAH — Você é a melhor mãe do mundo.

MÃE — Bem, espero que vocês gostem de mim. Não há nada como saber que a nossa família gosta da gente. (Pausa). Agora vou lá embaixo ver a galinha. Deite-se aí por alguns instantes e feche os olhos. Você já tem tudo comprado para o café da manhã? As lojas vão fechar.

BEULAH — Você já sabe: presunto e ovos. (Ela riem).

MÃE — Nunca consegui entender o que os homens vêm em presunto e ovos. Eu acho horrível. A que horas você pôs a galinha no forno?

BEULAH — Às cinco horas.

MÃE — Bem, agora feche os olhos por 10 minutos (Beulah escuta):

"Ao abrigo do curral

Estavam noventa e nove deitados, Mas um estava longe, na colina, Além dos portões dourados.."

FIM

SIMUM

(S A M U M)

— 1889 —

peça em 1 ato de

Augusto Strindberg

Tradução de Luiz Roberto Galizia e Cacá Rosset

Personagens:

Biskra, uma moça árabe

Youssef, seu companheiro.

Guimard, lugar-tenente nos

Zouaves.

A ação se passa na Argélia, no ano de 1880.

Cenário:

Um marabout (câmara sepulcral) com um sarcófago ao centro. Tapetes para os fiéis se ajoelharem estão espalhados pelo lugar. Num canto, à esquerda, uma pilha de ossos. Portas duplas ao fundo; as portas têm abertura para saída de ar e estão ornadas com panos dependurados. A parede do fundo tem aberturas para fora. Aqui e ali, montes de areia; assim como plantas de aloe arrancadas pelas raízes e folhas de palmeira e de alfaça amontoadas pelos cantos.

CENA 1

Entra Biskra. Veste um véu que cobre parte de seu rosto. Às costas leva uma espécie de violão. Atira-se a um tapete e começa a rezar com os braços cruzados. Ouve-se o vento soprar no lado de fora.

BISKRA — La ilâha ill allâh.

YOUSSEF — (*Entrando apressado*) O Simum está chegando! Onde está o francês?

BISKRA — Deve chegar a qualquer momento.

YOUSSEF — Por que você não acabou com ele de uma vez? Por que?

BISKRA — Porque ele mesmo o fará! Se eu o tivesse matado os estrangeiros exterminariam todos nós — nossa tribo inteira! Porque eles sabem que eu sou Ali, o guia; só não sabem que eu também sou a mulher Biskra.

YOUSSEF — Você acha que ele mesmo o fará? Como?

BISKRA — Você sabe que o Simum seca o cérebro dos estrangeiros como as tâmaras. Eles têm pesadelos tão pavorosos que sua vida se torna intolerável e eles fogem para o Grande Desconhecido.

YOUSSEF — Já ouvi falar disso... e em nosso último encontro com eles, seis franceses se suicidaram antes que chegassem a seu destino. Mas hoje você não deve contar com o Simum. A neve cobriu as montanhas e em menos de meia hora, talvez, a tempestade já terá passado... Biskra! Seu ódio ainda está aceso?

BISKRA — Você me pergunta se meu ódio ainda está aceso? Meu ódio é tão sem fronteiras quanto o deserto. Queima como o próprio sol... é ainda mais forte do que meu amor! Cada momento de dor desta minha gente transformou-se em veneno, como a secreção dos dentes das víboras... E o que o Simum talvez não tenha força para fazer, eu tenho!

YOUSSEF — Muito bem, Biskra. E você o fará! Mas quanto a mim, desde que a conheci, trago o ódio murcho como as folhas da alfafa no outono. Aposse-se de minha força, se quiser. Seja a flecha do meu arco!

BISKRA — Aperte-me em seus braços, Youssef! Envolve-me com um abraço!

YOUSSEF — Aqui não. Não na presença do Ser Sagrado! Depois. Como recompensa por seu desempenho.

BISKRA — Homem orgulhoso! Xei-que orgulhoso!

YOUSSEF — Sim... pois a mulher que há de parir meu filho e acalentá-lo sob seu seio deve provar primeiro que o merece.

BISKRA — Nenhuma outra mulher parirá seu filho, Youssef! Nenhuma outra que não seja eu, Biskra, feia, desprezada, mas sem dúvida a mais forte!

YOUSSEF — Assim seja! Agora vou descer para descansar um pouco perto da fonte. Não será necessário instruí-la sobre os segredos da magia — você que foi iniciada pelo Grande Xei-que, o Marabout Siddi! Você a praticava nos mercados desde menina.

BISKRA — Não, não preciso de instruções. Conheço todos os segredos necessários para infundir o terror num francês covarde e levá-lo à morte. Estes covardes que roubam o inimigo depois de alvejá-los com suas balas de chumbo! Sei tudo o que é preciso saber, até mesmo a arte da ventriloquia. E se meus poderes falharem, o sol virá em meu auxílio, porque o sol é aliado de Biskra e de Youssef.

YOUSSEF — O sol é amigo dos muçulmanos. Mas não devemos confiar nele. Ele pode queimá-la, Biskra. Tome um gole d'água... Vejo que suas mãos estão ressequidas e... (*enquanto fala, Youssef levanta um tapete do chão e descobre um alçapão que dá para o sub-solo. Ele desce e*

volta em seguida com um cantil de água, o qual oferece à Biskra.)

BISKRA — (*Bebe do cantil.*) Vejo tudo vermelho. Meus pulmões estão secando... Eu ouço... Eu ouço... Você está vendo?... A areia começando a se infiltrar pelo teto? As cordas do violão estão tremendo. O Simum chegou! Mas o francês ainda não.

YOUSSEF — Desça comigo, Biskra. Deixe que o francês morra por si.

BISKRA — Primeiro o inferno, depois a morte! Você pensou que eu fosse fraquejar? (*Esvazia o cantil de água sobre o monte de areia.*) Água sobre a areia fará crescer minha vingança. Eu secarei meu coração... Cresça ódio! Arda intensamente, sol... Asfixie, estrangule e sufoque, oh, vento!

YOUSSEF — Salve mãe de Ibn Youssef, porque você vai parir um filho de Youssef, que será o Vingador! Você, Biskra.

(*O vento sopra mais forte neste instante e os ornamentos sobre a porta estremecem. Uma luz ou um brilho vermelho ilumina o palco todo e, logo em seguida, o brilho torna-se amarelo.*)

BISKRA — O francês se aproxima... e o Simum já chegou! Deixe-me agora!

YOUSSEF — Em meia hora estarei de volta. Aqui está a ampulheta. (*Aponta para uma elevação de areia.*) O próprio céu medirá o tempo do inferno dos infiéis!

Cena 2

Biskra está só. Entra Guimard, cambaleando, com o rosto muito pálido. Sua mente está perturbada e sua voz está fraca e ofegante.

GUIMARD — O Simum está aqui... Você sabe para onde foram os meus homens?

BISKRA — Conduzi os seus homens do oeste para o leste.

GUIMARD — Do oeste para o leste... Deixe-me pensar... É aqui o leste — e o oeste!... Ajude-me a sentar e traga-me um pouco d'água...

BISKRA — (*Conduz Guimard até um monte de areia eo deita no chão, recostando sua cabeça na parte mais elevada.*) Você se sente melhor, agora que está sentado?

GUIMARD — (*Fitando-a.*) Não estou sentado direito. Ponha algo sob minha cabeça.

BISKRA — (*Amontoa mais areia sob a cabeça de Guimard.*) Pronto! Coloquei uma almofada sob sua cabeça...

GUIMARD — Minha cabeça? Você que dizer meus pés, não é?... Não foi sob os meus pés?

BISKRA — Sim, é claro.

GUIMARD — Foi o que pensei... Agora coloque um apoio sob minha cabeça.

BISKRA — (*Puxa algumas plantas de aloe para perto de Guimard e as enfia sob seus joelhos.*) Pronto, aqui está seu apoio.

GUIMARD — E agora... um pouco d'água... Água!

BISKRA — (*Apanha o cantil vazio e o enche de areia. Oferece-o, então, à Guimard.*) Beba enquanto está fria!

GUIMARD — (*Toma um gole do cantil.*) Está fria mas ainda continuo com sede... Não consigo beber isto... Eu detesto água... Jogue-a fora!

BISKRA — Lá está o cachorro que o mordeu!

GUIMARD — Que cachorro... Nunca fui mordido por nenhum cachorro!

BISKRA — O Simum aleijou sua memória... Cuidado com as miragens que o Simum provoca! Você já se esqueceu daquele cachorro louco, cinzento, que mordeu você naquela caçada em Bab-el-Oued? Não se lembra mais?

GUIMARD — Na caçada em Bab-el-Oued?... É verdade — sim? Era escuro como um castor, não era?

BISKRA — Sim... Uma cadela escura como um castor. Sabia que você acabaria se lembrando! Ela mordeu você aqui — bem na barriga da perna! Não está sentindo arder a ferida? Não?

GUIMARD — (*Leva as mãos à perna e se espeta nas plantas de aloe.*) Sim, é verdade! Água! Água!

BISKRA — (*Estende-lhe o cantil com areia.*) Beba! Beba!

GUIMARD — Não, não posso! Santa Maria, Mãe de Deus... Estou ficando louco; louco como um cão raivoso! (*Late ferozmente, como um cachorro louco.*) Vou morder você! Vou morder você!

BISKRA — Não tenha medo! Vou curar você e expulsar o demônio com a ajuda da música toda-poderosa! Ouça!

GUIMARD — (*Berrando.*) Não, Ali! Não! Música não! Como posso suportar o som da música! Como é que a música poderia me ajudar?

BISKRA — Se a música tem o poder de domar o espírito das cobras, por que é que não poderia dominar um cachorro louco? Ouça! (*Começa a cantar, acompanhado-se ao violão.*) Biskra-Biskra, Biskra-Biskra, Biskra-Biskra. Simum! Simum!

YOUSSEF — (*Do sub-solo.*) Simum! Simum!

GUIMARD — O que é que você está cantando, Ali?

BISKRA — Eu cantei?... Veja: vou pegar esta folha de palmeira e colocar em minha boca. (*Põe uma folha de palmeira entre os dentes.*)

UMA VOZ — (*Vinda do alto.*) Biskra-Biskra, Biskra-Biskra, Biskra-Biskra.

YOUSSEF — (*De baixo.*) — Simum! Simum!

GUIMARD — Mas que espécie de ilusão satânica é esta?

BISKRA — Agora sim, vou cantar!

BISKRA e YOUSSEF — (*Em uníssono.*) Biskra-Biskra, Biskra-Biskra, Biskra-Biskra. Simum!

GUIMARD — (*Levantando-se.*) Quem é você, Satã, cantando com duas vozes? Você é homem ou mulher? Ou os dois?

BISKRA — Eu sou Ali, o guia! Você não me reconhece porque seus sentidos estão perturbados. Mas se você quer se livrar das alucinações de sua mente e de seus olhos, deve acreditar em mim, escutar o que eu disser e fazer o que eu mandar.

GUIMARD — Não é preciso mandar-me fazer nada — eu sei que tudo o que você diz é verdade...

BISKRA — Pois então me escute... idólatra!

GUIMARD — Idólatra?

BISKRA — Sim! Mostre-me o ídolo que você traz junto ao coração!

GUIMARD — (*Mostra-lhe a medalha que traz ao redor do pescoço.*)

BISKRA — Esmague-o com o pé e reze para Deus, o Uno e o Único, Onipotente e Onipresente.

GUIMARD — (*Hesitante.*) Santo Eduardo, meu santo patrono...

BISKRA — Ele vai salvar você? Vai?

GUIMARD — Não, não vai... (*Sua mente torna-se subitamente lúcida.*) Sim, vai!

BISKRA — Vamos ver se ele consegue! (*Ela escancara as portas. As tapeçarias balançam; a grama estremece.*)

GUIMARD — (*Tapando a boca.*) Feche a porta!

BISKRA — Abaixo o ídolo!

GUIMARD — Não, não posso!

BISKRA — Está vendo? O Simum não desmancha um só fio de meus cabelos, mas você, infiel, sofre a ponto de morrer! Jogue fora o ídolo!

GUIMARD — (*Arranca a medalha do peito e a atira no chão.*) Água! Estou morrendo!

BISKRA — Reze ao único Deus, o Onipotente, o Onipresente!

GUIMARD — O que devo dizer?

BISKRA — Repita comigo!

GUIMARD — Diga 'as palavras...

BISKRA — Só existe um Deus. Não há outro Deus senão Ele, o Onipotente, o Onipresente.

GUIMARD — “Só existe um Deus. Não há outro Deus senão Ele, o Onipotente, o Onipresente.”

BISKRA — Deite-se no chão!

GUIMARD — (*Obedece meio contra sua vontade.*)

BISKRA — O que é que você está ouvindo?

GUIMARD — Ouço a água sussurrante de uma fonte...

BISKRA — Está vendo? Deus é um só; e não há outro Deus senão Ele, o Onipotente, o Onipresente... O que é que você vê?

GUIMARD — Vejo a água sussurrante de uma fonte. Ouço acender-se uma lâmpada. Numa janela. Numa janela com persianas verdes. Numa rua toda branca. Brilhando.

BISKRA — Quem você vê à janela?

GUIMARD — Minha esposa — Elisa!

BISKRA — E quem está atrás das cortinas, com o braço ao redor de sua cintura?

GUIMARD — Aquele é meu filho — Jorge!

BISKRA — Qual a idade de seu filho?

GUIMARD — Vai fazer quatro anos no dia de São Nicolau.

BISKRA — E ele é crescido o suficiente para estar assim em pé atrás das cortinas, envolvendo com seu braço a esposa de outro homem?

GUIMARD — Não, claro que não... Mas é ele!

BISKRA — Quatro anos de idade e já com bigode louro!

GUIMARD — Bigode louro, você diz!... Ah! Este é... Júlio, meu amigo!

BISKRA — Que está atrás das cortinas com os braços ao redor do pescoço de sua esposa!

GUIMARD — Ah, Satã!

BISKRA — Ainda vê seu filho?

GUIMARD — Não, não vejo mais!

BISKRA — (*Imitando o repicar de sinos de igreja no violão.*) O que é que você vê agora?

GUIMARD — Vejo sinos batendo — e sinto gosto de cadáveres — minha boca fede como manteiga rançosa — Ah!

BISKRA — Está ouvindo o padre cantar a ladainha para uma criança morta? Está?

GUIMARD — Espere! Não consigo ouvir nada... (*Desesperançado.*) Mas se é você quem diz... Sim agora estou ouvindo!

BISKRA — Está vendo a coroa de flores sobre o caixão que estão carregando?

GUIMARD — Sim...

BISKRA — Com fitas vermelhas... e gravado com letras prateadas:

“Adeus, meu amado Jorge. De seu pai.”

GUIMARD — Sim, é isto que está escrito!... (*Soluça.*) Meu Jorge! Jorge! Meu filho adorado! Elisa, minha esposa, console-me!... ajude-me... (*Tateia às cegas pelo ar.*) Onde está você Elisa! Você me abandonou? Por favor! Diga o nome de seu amado!

UMA VOZ — (*Do teto.*) Júlio!

GUIMARD — Júlio!... Este não é o meu nome!... Como é o meu nome?... Carlos é o meu nome... e ela me chamou de Júlio... Elisa, minha querida, responda — eu sei que o seu espírito está aqui; sinto você perto de mim — você me prometeu que nunca amaria a mais ninguém...

(*A voz explode numa gargalhada.*)

GUIMARD — Quem está rindo?

BISKRA — Elisa! Sua mulher!

GUIMARD — Mate-me! Deixe-me morrer! Não faço questão de viver nem mais um pouco!... A vida me enoja... enoja-me viver... enoja-me como se fosse vinho azedo, como ração para porcos... (*Cospe de nojo, como se estivesse nauseado.*) Não tenho nem mais saliva! Água! Água... Senão eu te mordo!

(*Lá fora, a tempestade alastra-se com força total.*)

BISKRA — (*Cobre a boca de Guimard e tosse.*) Você já está morrendo, seu francês! Escreva seu último desejo enquanto ainda há tempo!... Onde está seu caderno?

GUIMARD — (*Mostra um caderno de anotações e uma caneta.*) O que devo escrever?

BISKRA — Quando um homem está morrendo ele só pensa em sua mulher — e em seus filhos!

GUIMARD — (*Escreve.*) “Elisa, eu te amaldiçoo... Simum... eu estou morrendo!”

BISKRA — E agora... assinse seu último desejo e testamento... para que ele tenha força!

GUIMARD — Como devo assiná-lo?

BISKRA — Escreva: La ilâha ill allâh!

GUIMARD — (*Escreve.*) Está escrito! Posso morrer agora?

BISKRA — Agora você pode morrer, como um soldado covarde que abandonou seus homens! Os chacais vão lhe fazer um distinto funeral, tenho certeza. Vão uivar ladainhas sobre seu cadáver! (*Dedilha um sinal de ataque ao violão.*) Está ouvindo os tambores? Estão dando sinal de ataque! Os que tem o sol e o Simum como aliados, surgem de suas tocaias... (*Toca mais forte ao violão.*) ... Os tiros vêm de todos os lados... Os franceses não conseguem recarregar seus rifles... os árabes se organizam em fileiras e atacam... os franceses batem em retirada!...

GUIMARD — (*Levantando-se.*) Os franceses não fogem!

BISKRA — (*Toca "retirada" numa flauta que trazia consigo.*) Os franceses estão fugindo; ouça o toque de retirada!

GUIMARD — A retirada... eles estão se retirando... e eu estou aqui... (*Arranca suas divisas.*) Estou morto! (*Cai ao chão.*)

BISKRA — Sim, você está morto! Você não sabia, mas já estava morto há muito tempo! (*Vai até a pilha de ossos e volta com um crânio.*)

GUIMARD — Eu já estava morto? (*Apalpa a própria face.*)

BISKRA — Há muito tempo! Há muito tempo!... Olhe-se no espelho! (*Mostra-lhe o crânio.*)

GUIMARD — Ah! Este sou eu?

BISKRA — Não está reconhecendo suas bochechas saltadas... não vê de onde os corvos lhe arrancaram os

olhos... não vê o buraco de onde foi extraído o seu molar direito... e a covinha de seu queixo, que já esteve escondida embaixo de um lindo cavanhaque, e que você tanto apreciava... e que a sua Elisa gostava tanto de acariciar?... Não está vendo o lugar onde antes estavam as suas orelhas, que o seu pequenino Jorge beijava todas as manhãs, na hora do café?... E não está vendo onde o machado deixou sua marca, bem no meio de sua nuca, quando o carrasco decepou o desertor?...

GUIMARD — (*Com os olhos fixos em sua própria imagem, cai morto depois de escutar as palavras de Biskra.*)

BISKRA — (*Que esteve ajoelhada ao lado de Guimard, levanta-se, toma-lhe o pulso, e então grita.*) Simum! Simum! (*As portas se abrem; os tapetes ondulam-se ao vento. Ela cobre a boca e cai para trás.*) Youssef!

Parte 3

Entra Youssef, vindo do porão.

YOUSSEF — (*Vê o corpo de Guimard e o examina, depois vai até Biskra.*) Biskra! (*Examina-a e depois suspende-a em seus braços.*) Você está viva?

BISKRA — O francês está morto?

YOUSSEF — Se ainda não estiver, logo estará!

BISKRA — Então eu quero viver! Dê-me um pouco d'água!

YOUSSEF — (*Carrega-a em direção ao alçapão.*) Vamos! Agora Youssef será seu!

BISKRA — E Biskra será a mãe de seu filho! Youssef, grande Youssef!

YOUSSEF — Forte Biskra! Mais forte do que o Simum!

FIM

O NARIZ NOVO

trad. de CARMINHA LYRA
de ROBERT THOMAS

Comédia em 1 ato

Personagens:

Solange — bonita mulher, 30 anos

Pierre — charmoso e impetuoso, 35 anos

François — calmo e sorridente, 40 anos

Philippe — discreto, 20 anos

Loulou — charmosa criada do hotel

Duração: (aproximada) 20 minutos

Cenário:

Um quarto de hotel clássico mas decorado com alegria (bibelôs chineses, mandarins, lanternas japonesas, etc.) Abre-se a porta e Loulou entra com ar febril. Ela tira a colcha da cama, os lençóis, junta duas almofadas... Depois tira o telefone do gancho e fala a sua patroa:

LOULOU — O quarto está pronto. A senhora pode subir... Eu vou ao seu encontro, porque no seu estado... Claro... a maior discricção! Pode contar comigo! No seu estado! É uma coisa muito pessoal! Uma operação desse tipo... o cansaço, claro!... Quantos dias a senhora vai ficar aqui?... Claro... seu médico vai dizer... Bom... Já vou...

(Loulou desliga, verifica mais uma vez o quarto, arruma uma mesinha, etc.... Depois sai ao corredor e recebe a senhora.)

VOZ DE LOULOU — Devagar! Devagar! Não temos pressa... Me dê a

sua bagagem... Aqui é calma absoluta! Depois da sua estada na clínica, é tranqüilo e discreto! Pronto, chegamos... Eis o quarto mandarino...

(Loulou faz entrar Solange, uma bonita mulher de 30 anos, muito bem vestida, mas o que se nota logo é um curativo de cirurgia plástica que lhe cobre o nariz. Duas tiras de esparadrapo fazem uma cruz não muito feia na testa e nas faces. Olhos claros e bonitos, uma boca sensual e cabelos amarrados num lenço elegante).

SOLANGE — Oh! como o quarto é agradável!... O doutor Pitankoff fez bem em me dar este endereço... Eu preciso de repouso... e de discrição.

LOULOU — Pode contar comigo. (A senhora senta-se na cama enquanto Loulou a acomoda nas almofadas.)

SOLANGE — Obrigada, Senhorita.

LOULOU — É normal, Senhora! A senhora sofreu um acidente de carro?

SOLANGE — Não! Eu refiz o meu nariz!

LOULOU — (espantada.) Essa não!

SOLANGE — Com o Dr. Pitankoff! Você o conhece?

LOULOU — Não...

SOLANGE — Mas o doutor Pitankoff é o Rei dos Narizes! Todos os narizes de Paris passaram pela suas mãos! Um verdadeiro artista! Conhecidíssimo! E ele me disse: (acento eslavo) “Cara Madame, é extraordinário, a senhora ficará uma obra de arte... mas é preciso paciência por alguns dias antes de tirar o curativo!” Que suplício! Ser ou não ser bela, eis a questão! Eu queria tanto saber!

LOULOU — É mesmo! Saber se vai ficar bom ou não, que suspense!... E doeu?

SOLANGE — Nem um pouco! Nada! Não sofri nem um segundo!

LOULOU — No entanto aguentar uma facada como essa no rosto... Que risco!

SOLANGE — Não. Isso é um boato pessimista que corre entre as mulheres feias que são irrecuperáveis!

LOULOU — Ah, a vida moderna! Se faz cada coisa hoje em dia...

SOLANGE — Hoje em dia uma mulher não tem o direito de ter um nariz medíocre.

LOULOU — Bem, talvez eu deveria consertar o meu, um nariz... Olhe, assim? (ela levanta o nariz com o dedo.) Não ficaria melhor?

SOLANGE — (que nem olha.) Não, senhorita, seu nariz é bonito.

LOULOU — Ah, bem! O seu era mesmo muito feio?

SOLANGE — Não, mas... tinha uma ligeira inchação em cima.

LOULOU — É evidente que quando se tem um nariz bonito deve-se encontrar um marido mais facilmente.

SOLANGE — Perfeitamente! Os homens são tão burros! O que se pode fazer?

LOULOU — Madame, a senhora está procurando um marido?

SOLANGE — (rindo.) Não! Eu já tenho um!

LOULOU — E então? Por que a senhora arrumou o nariz?

SOLANGE (Encabulada) — Mas... para mim mesmo! Para minha estética!

LOULOU — E o seu marido? O que ele disse?

SOLANGE (sem graça) — Bem... justamente... até agora não disse nada... porque ele não sabe! Ainda não sabe!

LOULOU — Oh! Ele não sabe que a senhora consertou o nariz?

SOLANGE — Eu não tive coragem de lhe contar!

LOULOU — Mais essa!

SOLANGE — Eu tive medo de que ele me desencorajasse... que risse de mim... que me impedisse! Então eu inventei uma pequena viagem à casa de uma amiga em Dieppe...

LOULOU — Bravo!

SOLANGE (continuando) — ...fui ver o professor Pitankoff e...

LOULOU — Rraac! Tirou fora a inchação.

SOLANGE (rindo) — Isso mesmo, senhorita, isso mesmo! Enfim, espero que ela tenha ido embora!

LOULOU — Mas a senhora de qualquer modo será obrigada a dizer a seu marido!... Quando?

SOLANGE — Já está feito! A bomba foi detonada!... Eu telefonei a minha melhor amiga, uma verdadeira fofoqueira: a esta hora ela está com certeza grudada ao telefone anunciando a novidade por toda Paris. Eu dei até o endereço deste hotel, onde pretendo repousar alguns dias... Você vai ver certamente chegar muitas flores... como para uma mãe que acabou de ter um filho. No fundo eu acabei de ter um “recém-nascido”.

LOULOU (rindo) — Muito bem, nós vamos tratar com carinho à senhora e ao bebê!

SOLANGE — Obrigada! Você é um amor!

LOULOU — O telefone está ao seu alcance. Não tenha medo de utilizá-lo.

(Solange dá uma gorjeta a Loulou. Solta então um grande suspiro de satisfação e se instala melhor na cama.)

Acende um cigarro. Loulou lhe sorri. Mas de repente, na escada, ouve-se um barulho ensurdecedor e, com um empurrão na porta, um homem irrompe no quarto. É um belo e simpático rapaz. Ao ver Solange, dá um grito.)

SOLANGE — Pierre!

PIERRE (furioso) — Oh! Então é verdade! Meu Deus! Meu Deus! Eu pensava que Maria Christina tinha feito uma brincadeira! Então você fez isso! Você fez! Ah, eu não sei o que me contém...

(Faz um gesto de cólera contra Solange.)

LOULOU — Senhor, eu o proíbo de bater numa operada!

PIERRE — Ah, você, sua criadinha, para fora!

(Ele segura Loulou e a empurra para o corredor, depois fecha a porta com toda a força.)

SOLANGE — Eu te peço, Pierre, não grite! Agora já está feito! Está feito!

PIERRE — Você deve ter ficado louca! Mas querida, você tinha um nariz lindo! Um nariz romano!... Ah! Foi para isso que me pediu 500 mil francos há oito dias.

SOLANGE — Foi.

PIERRE — Dizendo que era para ajudar sua mãe! Sua mãe! Ela deve estar na jogada, aquela velha.

SOLANGE — Eu te proíbo de insultar minha mãe! Ela não sabe de nada!

PIERRE — Todas as mulheres ficaram malucas. É a moda! Elas deixam-se massacrar o rosto para imitar as artistas de cinema! É uma epidemia! Todas as mulheres do ano 2000 vão ser parecidas! Vai-se confundir todas elas, com seus narizes idênticos! Mulheres robôs! Padrões.

SOLANGE — Oh Pierre! Você é chato!

PIERRE — Eu sou chato porque digo a verdade! Todas histéricas! E você igual a elas! E você operou o nariz para quem, hein? Para mim?

SOLANGE — Para você, Pierre! Eu te amo! Eu quero sempre te agradecer!

PIERRE — É mentira! Há cinco anos que você me agrada com o seu nariz! Então?

SOLANGE — É, mas eu quero continuar te agradando, sempre!

PIERRE — Você operou o nariz porque quer agradar também a outros homens!

SOLANGE — Oh!

PIERRE — Não tem nada de "oh!" Um pequeno corte de bisturi no rosto e tiro a pele à direita e à esquerda... e 'azar o meu!

SOLANGE — Oooh!

PIERRE — Não tem nada de "Oooh!" E tudo isso custou 500 mil pratas! E me dizer que ia para Dieppe! Isso é um abuso de confiança!

SOLANGE — Escute, Pierre... aí você exagera, porque...

PIERRE — Sim! Você vai me dizer que eu não tenho direitos sobre você! Que uma mulher é livre em seu corpo e em sua cabeça! E eu respondo: não! Quando se ama alguém, não se faz isso! Tartufo! Quanto a mim, pobre imbecil que eu sou, vou ser a "gozação" de todos os meus amigos! "Viu, meu velho! Solange operou o nariz? Você sabia? Ela lhe pediu permissão?"

SOLANGE — Mais uma palavra e eu lhe peço para sair daqui.

PIERRE — Muito bem! Perfeito! Não falemos mais nisso! Eu estou calmo... vou me sentar! E conver-

sar tranquilamente com você... *(ele senta-se e ironiza.)* Então meu anjinho querido, eu espero ao menos que como prêmio você fique parecida com uma estrela de Hollywood. Veja bem, 500 mil francos, falando honestamente, é de graça! Porque francamente, posso lhe dizer, na sua "fachada" houve um trabalho!

SOLANGE — Grosseiro! Fico satisfeita de ver que você mostrou enfim sua verdadeira face!

PIERRE — Eu não posso dizer o mesmo, da sua, porque você está escondida!

SOLANGE — Você é mais besta que Otelo!

PIERRE — E você está mais feia que o demônio "Belphégor"!

SOLANGE — Pobre imbecil!

PIERRE — Velha coquete!

SOLANGE *(horrorizada)* — Oh! Isso é demais! Coquete pode ser, mas não velha! Eu tenho 35 anos!

PIERRE — Justamente. Quando se começa a se "recauchutar" com 35 anos, o que vai acontecer em alguns anos! Com 60 anos não é mais uma cabeça que você vai ter, é um modelo reduzido — "Minhas senhoras, Meus senhores, eu vos apresento Solange Toutankamon!" Você vai ser um sucesso! Todos os arqueólogos vão correr atrás de você! Você vai ser a glória do Salão dos Antiquários.

SOLANGE — Sua insolência não atinge senão a você.

PIERRE — Você queria talvez que eu estivesse de bom humor porque você vai me enganar? Mesmo porque, eu já sou certamente enganado! Você se "consertou" para alguém! Para quem? Posso saber o seu nome?

SOLANGE — Meu pobre Pierre! É tão bonito nosso amor!

PIERRE — Nosso amor é como o seu nariz! Ele está aos pedaços!

SOLANGE — Eu estou tomando nota! Você vai me pagar!

PIERRE — Eu já paguei! 500.000! Ah, as mulheres! Com esta cirurgia plástica elas compram uma nova identidade. “Mas me diga, minha querida, quem é a linda lourinha lá embaixo, com o nariz arrebitado? Mas não querido, é minha avó, examinada e corrigida pelo doutor Pitankoff!” Compre-se uma cara nova e pronto, está feito! Quer que eu lhe diga uma coisa? todas as mulheres “recauchutadas” parecem-se com criminosos nazistas disfarçados.

SOLANGE — Já passou dos limites! Você é um tipo imundo! Eu te odeio!

PIERRE — Vou ficar maluco! E o seu doutor Pitankoff, eu vou lá... quebrar-lhe o nariz! Ele será obrigado a operá-lo... Com um concorrente!

SOLANGE — Você é grotesco!

PIERRE — Você tem razão, eu sou grotesco! Eu não tenho razão em me irritar e gritar. Seu castigo você já leva consigo!

SOLANGE — Comigo?

PIERRE (*Diabólico*) — É. Eu tenho certeza que sua operação vai falhar 100%. Você está com a tez muito mais clara, a pele muito delicada... E quando retirar seu pequeno “tapar-nariz” de esparadrapo... ploft! Oh, que surpresa! O doutor cortou demais! Não é um nariz, é uma tomada elétrica! Como ela é bonitinha! O planeta dos macacos!

SOLANGE — Ordinário!

PIERRE — Eu estou muito contente! Seu pedaço de carne será laranja no verão e azul no inverno! E amare-

lo antes da chuva! Você terá seu pequeno barômetro portátil em você!

SOLANGE — Eu te detesto.

PIERRE — Você quer dizer com isso que não pode mais me “cheirar”?

SOLANGE — (*Explodindo em soluços*) Eu estou desesperada! Você não me ama mais! Cinco anos de amor que você está espezinhandando!

PIERRE — Sim, cinco anos de amor! Oh, Solange! Você ousou tocar no teu corpo sem minha permissão!!! E na nossa intimidade, o que vai ser dos nossos joguinhos de amor? De quem é esta perna? É minha. De quem é este seio? Meu. De quem é essa boca? Minha! De quem é esse nariz?... Do Dr. Pitankoff!”

SOLANGE — Você ficou maluco!

PIERRE — Eu não lhe perdoarei nunca!

SOLANGE — Tanto melhor!

PIERRE — Solange, vou lhe deixar! Está decidido!

SOLANGE — Bravo! Eu estou muito contente!

PIERRE — Nós dois, está acabado!

SOLANGE — Ótimo!

PIERRE — Eu não vou mais lhe ver... na vida! por toda vida!

SOLANGE — Nada de falsas alegrias!

PIERRE — Aventureira!

SOLANGE — Burguês!

(*De repente ouve-se um barulho no corredor. Pierre abre a porta e espanta-se. Diz rapidamente à Solange:*)

PIERRE — Cuidado... é seu marido!

(*Ele muda de atitude, fazem ar inocente... Entrada de François. Ele é um homem de uns 40 anos com alguns cabelos esbranquiçados, estilo homem de negócios, distinto... Vê primeiro Pierre.*)

FRANÇOIS — Oh, meu velho Pierre! Você está aí! Já!

PIERRE (*Embaraçado*) — Eu soube... por acaso... e fiquei preocupado...

FRANÇOIS — Como você é gentil! Isso é que é um amigo verdadeiro! Obrigado meu velho! (*Bate afetuosamente no ombro de Pierre, depois volta-se para Solange*) Então! Meu anjinho fez uns segredinhos pro seu marido?

SOLANGE — Escute... François.

FRANÇOIS — Você operou o nariz?

SOLANGE — Operei... e não tive coragem...

FRANÇOIS — Muito bem! Você fez bem!

SOLANGE — Ah, é?

FRANÇOIS — Mas você não precisava! Você é tão nova e tão bonita!

SOLANGE — Eu achei que tinha uma pequena inchação...

FRANÇOIS — Tão pequena!... Mas enfim... Já que isso lhe deu prazer! (*Ele a beija na testa*) Ah, Solange! Com você se está sempre em plena fantasia, em pleno imprevisto! Que sorte eu tenho de ter uma mulher também tão feminina! Não é Pierre?

PIERRE — Hein?

FRANÇOIS — Eu disse: “Você não acha que tenho sorte?”

PIERRE (*Resmungo*) — É.

FRANÇOIS — Vou ter uma mulher novinha em folha! E por nada!

PIERRE — Por nada? 500 mil francos!!!

FRANÇOIS — Ah, é? Como você sabe o preço?

PIERRE — Eu...

SOLANGE (*Cínica*) — Eu indiquei um negócio imobiliário à nosso amigo Pierre e para me agradar, ele me deu 500 mil francos!

PIERRE (*Assombrado*) — Ooh! (*Para si mesmo*) Este inocente!

FRANÇOIS — Obrigado, meu caro Pierre... Além disso 500 mil, não é muito caro! Sobretudo eu espero que você tenha ido ao doutor Pitan-koff que é o melhor.

SOLANGE — Fui.

FRANÇOIS — Eis um homem que remeça vinte anos um rosto. E não teve um só fracasso! Deveriam condecorá-lo!

SOLANGE — É mesmo!

PIERRE — Eu acho, meu caro François, que você me dirá que isso não me diz respeito! Mas acho que Solange deveria ter pelo menos lhe prevenido! Se esconder para fazer isso... É muito feio!

FRANÇOIS — Oh! Isso é normal! Ela teve medo que eu gritasse!

PIERRE — E você teria razão!

FRANÇOIS — Eu teria razão! Dizendo não à uma mulher, insultando-a, faz-se uma inimiga mortal!

SOLANGE — Mortal! Isso é evidente.

PIERRE (*Deprimido*) — Ah? perfeito! Em todo caso, meu caro François — você me dirá que não tenho nada com isso mas acho que as mulheres que operam o rosto, é porque têm idéias na cabeça!... quero dizer, atrás do nariz!

FRANÇOIS — Que idéias?

PIERRE — ... Fazer-se galante-rias! Correr atrás de amantes! Dançar o tango com gigolôs!

FRANÇOIS — Oh! Que idéia!

PIERRE — Perfeitamente!

FRANÇOIS — Mas Solange é incapaz de pensar nessas coisas! Solange nunca me enganou! Enfim, você, Pierre, você que convive regularmente conosco me responda francamente:

você notou alguma coisa de suspeito na conduta da minha mulher?

PIERRE (*Ruborizado*) — Não...

FRANÇOIS — Eh, viu? Por que você tem uns pensamentos tão maldosos? Você me irrita! Você está vermelho!

PIERRE — Eu não, não estou vermelho! Acho só que Solange neste quarto...

FRANÇOIS — Ah, nisso eu concordo com você! É um pouco sórdido! Minha pequena Solange, você não vai ficar nem mais um minuto neste hotel! Vai já voltar para casa! Eu vou mandar Philippe te acompanhar! (*Pega o telefone e fala*) Alô! O senhor quer dizer a meu secretário que está esperando ao volante do meu carro para subir e pegar a mala de minha mulher. Por favor... Obrigada, senhor. (*Ele desliga. Para Solange:*) Espero, minha Solange, que você não tenha sofrido muito!

SOLANGE — Nem um pouco! E eu lhe agradeço, François, por sua reação amiga, tão fraternal! Aceitando o que eu desejava você me deu uma maravilhosa prova de amor. Você me amou incondicionalmente! Eu lhe dou os parabéns e sou muito grata! E vou lhe recompensar!

FRANÇOIS — Me recompensar?

SOLANGE — É! Porque de repente é necessário que a gente esclareça certas coisas a propósito de nosso amigo Pierre. Tenho uma confissão a lhe fazer, François... Pierre me insultou da maneira mais horrível, me tratou de vaidosa e histérica, e eu deixei! Logo ele se conduziu como um perfeito patife! Como se tivesse direitos sobre mim, este pobre miserável! Eu volto então pra casa, François, mas com uma condição: riscar de nosso caderno de endereços o nome desse grosseiro!

FRANÇOIS (*Aturdido*) — Será como você quiser, meu amor. (*Para Pierre*) O que você tem a dizer, meu caro, em sua defesa?

PIERRE (*Admirado pelos acontecimentos*) — Mas eu lhe disse que...

FRANÇOIS — Você não tinha nada que lhe dizer ou não dizer... Que confusão é essa? É minha mulher! Não é a sua! Hein?

PIERRE — Evidentemente. E ainda bem que é assim! Mas é mesmo in-credível que...

SOLANGE — Pierre, você tem quinze segundos para ir embora e não quero nunca mais que apareça na minha frente. Senão...

PIERRE (*Lívido*) — Mas Solange...

SOLANGE — Senão eu conto tudo! Eu vou dizer todos os insultos que você disse no meu nariz!... Ou pelo menos o que restou dele! E isso pode deixar meu marido furioso, e eu lhe lembro que ele é campeão de boxe amador!

PIERRE — Tá certo! Perfeito! Não vamos mais falar nisso! Além do mais, eu já estou cheio de vocês dois!

(*Nesse momento, eles são interrompidos pela entrada do secretário. É um belo rapaz, vestido com um terno azul, uma mala de couro na mão.*)

FRANÇOIS — Philippe, faça o favor de acompanhar Madame à casa de automóvel. Eu pegarei um táxi para ir ao trabalho.

PHILIPPE — Sim, senhor.

PIERRE (*Fanfarrão*) — Então, boa sorte, meu velho. E você, minha cara Madame, lhe desejo o mais belo nariz do mundo!

SOLANGE — Oh, inútil me desejar o que quer que seja. Mas permita-me contar a vocês uma pequena história: vocês já viram a peça "O doente ima-

ginário?" Não? Que pena! O teatro nos dá muitas idéias! O doente faz-se de morto para saber o que pensa sua mulher, sua filha, etc. Eu fiz como ele! Eu queria ver o verdadeiro caráter de Pierre — pretensioso ordinário — e o do meu marido — gentil, afetuoso, indulgente! A comédia terminou! Cortina! Tira-se a maquiagem! *(Com um gesto ela arranca todos os curativos e mostra um rosto intacto. Surpresa geral.)* Não! Eu não operei o nariz! Eu acho ele muito bom assim como é! *(Solange aponta a porta a Pierre)* Fora!

FRANÇOIS *(Faz a mesma coisa)* — Fora!

PIERRE — Ah! As mulheres.

(Ele sai vencido, humilhado. François e Solange desatam a rir.)

FRANÇOIS — Mas que farsa! Eu acreditei! Ah! que fenômeno que você é, minha pequena Solange!

SOLANGE — Eu me enchi do seu amigo Pierre. Agora nos livramos dele. E mais... ele me deu 500.000 francos!

FRANÇOIS *(Rindo)* — Você é um diabinho!... *(Ele olha o relógio)* Meu Deus, estou atrasado! Até logo! E, de novo, meus parabéns, querida Cleópatra!

(Ele sai.)

SOLANGE *(Sorrindo)* — Pronto! Que idéia genial o golpe da operação plástica! Não foi?

PHILIPPE — Se foi!

SOLANGE — Dessa maneira me livrei de um velho amante ciumento e ultrapassado! Novos ares! Renovei o estoque!

(Solange beija o secretário alegremente na boca. Eles beijam-se na cama.)

(P. S.: A história pode terminar assim, mas pode-se também acrescentar:)

(Eles riem e beijam-se no nariz.)

SOLANGE — Mas me diz uma coisa... eu pensei um pouco... a propósito do meu nariz... Você não acha que eu deveria tirar essa ponta aqui? É um pouco o pescoço... aqui?

PHILIPPE — Ah? Oh! Claro. Sem dúvida...

(Ele sai com as bagagens.)

SOLANGE *(Abatida)* — Sem dúvida? Ele disse sem dúvidas? Meu Deus! *(Ela olha seu caderninho depois corre ao telefone)* Alô? Rápido por favor! Ligue-me para Trocadero 27-51... É do consultório do Dr. Pitankoff? É uma urgência! É da maior urgência!

(Apaga-se a luz, deixando um segundo Solange, num ponto vermelho, desesperada ao telefone.)

F I M

O Serviço Nacional de Teatro tem procurado estabelecer uma linha de ação global, interessando-se não apenas com o incentivo, apoio e auxílio da atividade teatral no país, através de prêmios, patrocínios e financiamento de montagens, campanhas de popularização do teatro (Campanha da Kombi), reformas e construção de Casas de Espetáculos, capacitação técnico-profissional, mas ainda com o registro e preservação da memória teatral brasileira. Para a cobertura desta área existe, dentro do Plano de Ação do Serviço Nacional de Teatro, o Projeto Memória do Teatro Brasileiro. A este projeto se encontra ligada a atuação da Divisão de Documentação, que compreende um Acervo Teatral, um Banco de Peças, a Biblioteca do SNT e o Cadastro Teatral.

O objetivo desta circular é solicitar a todos que atuam na área teatral ou na área de documentação, doações ou propostas de permuta de material documental, incluindo cartazes, programas de peças, fotos, revistas especializadas, noticiário da imprensa ou outro tipo de documentação afim, edições (sobretudo raras ou pouco acessíveis) e textos datilografados de peças de autores brasileiros. A estes itens poderão ser acrescentados outros, desde que tenham interesse documental. É necessário acrescentar que o material deverá vir devidamente identificado quanto a datas, nomes de pessoas constantes em fotos de montagens, dados biográfico-profissionais de autores de textos datilografados ou mimeografados, etc.

As doações ou propostas de permuta devem ser encaminhadas ao SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO — CAMPANHA DE DOAÇÃO — PROJETO MEMÓRIA — Av. Rio Branco, 178 — 6º andar — CEP 20.040 — Rio de Janeiro — ou à representação do SNT, na Cidade de São Paulo, Rua Teodoro Baima nº 94 — Vila Buarque (Teatro Experimental Eugênio Kusnet) — CEP. 01220 — SP.

Em qualquer das hipóteses o doador ou permutador estará colaborando para o enriquecimento do Acervo Teatral do SNT. A qualquer iniciativa de resposta a esta solicitação, o Serviço Nacional de Teatro envia o seu agradecimento antecipado.

PROJETO MEMÓRIA: UMA ESTRUTURA ABERTA

Introdução:

No Plano de Ação Cultural do Serviço Nacional de Teatro (SNT) de 1976, dentro do item 4, designado como Projetos Especiais, consta, como sub-item 4.1 o Projeto Memória do Teatro Brasileiro. Tal Projeto, idealizado e posto em andamento nesse mesmo ano, vinha englobar uma série de atividades já

desenvolvidas pelo SNT desde anos anteriores e criar outras novas, além de reformular as linhas de ação de setores já estabelecidos dentro do Serviço. Na Introdução à exposição das atividades previstas, em suas linhas gerais, o Projeto Memória é definido como um plano geral de preservação da memória do teatro brasileiro, visando “o levantamento, cadastramento e registro de dados nos mais diversos setores da atividade teatral”. Para esse fim, o Projeto englobaria operações de pesquisa, classificação e expansão do acervo documental do SNT, coleta de depoimentos e registro de acontecimentos e obras teatrais, através das publicações. Ainda segundo essa introdução, o Projeto “pode ser compreendido em cinco áreas distintas, relativas ao texto, ao espetáculo teatral, ao registro de depoimentos, ao acervo documental e às edições, cada uma delas prevendo operações e custos específicos”.

Antes de entrar na descrição dos objetivos de cada uma dessas áreas de atuação, é preciso definir o que o Projeto assumiu, entre atividades já desenvolvidas e o que criou. Ao ser criado o Projeto, funcionavam os setores de documentação, da Biblioteca e do Banco de Peças, que passaram, posteriormente, a integrar a Divisão de Documentação, que abrange, além desses, o setor de depoimentos gravados. Um novo setor criado, em ligação com a Divisão de Documentação mas coordenado diretamente pela Assessoria do Gabinete, é o do Registro de Espetáculos, desenvolvido em todos os Estados do país. Além desses setores, passou a funcionar como um segmento do Projeto Memória o programa de edições do SNT, que em grande parte são de caráter documental. Assim, embora criando, a rigor, apenas uma nova área de atividades a do Registro de Espetáculos, o Projeto Memória se revelou como um projeto de inovação funcional, definindo-se antes de tudo como um plano de coordenação de atividades interdependentes.

É preciso, entretanto, para se entender perfeitamente a conceituação do Projeto Memória, não caracterizá-lo apenas como algo que se relaciona com o passado, como o registro simples de acontecimentos. Não é algo que possa ser definido apenas como preservação do patrimônio artístico e documental, mas algo que também funciona em relação ao presente e visa uma atuação futura. A função de consulta é algo que está ligado vivamente a uma atuação no presente e a preservação documental visa a incorporação constante do segmento de pesquisa para os estudiosos do teatro brasileiro no futuro. Não se deve, pois, atribuir ao Projeto Memória uma conotação museológica. Esta “memória” aqui deve antes ser entendida no sentido mais moderno de computadorização, não como um museu histórico ou como preservação de caráter nostálgico, mas como um Centro de Pesquisas. O Projeto Memória prevê, assim, uma constante alimentação, como um computador, para nos dar respostas a indagações presentes e futuras. Assim entendido, o Projeto se reveste de uma dinâmica especial, como algo que está em processo contínuo e que se caracteriza, enfim, como uma estrutura aberta.

1. DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO — ACERVO TEATRAL

Até meados de 1976, o acervo documental existia como Museu do Serviço Nacional de Teatro. Com a nova administração do Serviço, a partir de janeiro de 1975 procurou-se reativar este museu como um centro de documentação e pesquisa teatral.

Contando com um mínimo de pessoal especializado, buscou-se dar atendimento aos consulentes através de uma organização e classificação empírica do material existente. Atualizou-se a leitura do noticiário referente ao período de 1963 a 1975 e estruturou-se o acervo de documentos, de gravações de depoimentos em fitas, de material fotográfico e de contra-regra, etc. remanejou-se o arquivo de Brício de Abreu, adquiriram-se os acervos de Grace Moema, Aldo Calvet, J. Carlos (fotógrafo) e Procópio Ferreira; receberam-se entre outras, as doações de José Arrabal, Rodrigo Faria Lima, Edgar Ribeiro, Clovis Daly, Carvalhinho, Brigitte Blair, Alfredo Souto de Almeida, e das famílias de Van Jafa e Paulo Padilha.

A partir de 1976, com o novo Regimento do SNT, criou-se a Divisão de Documentação, transformando-se o Museu em Acervo Teatral e incorporando-se a Biblioteca e o Banco de Peças. Paralelamente à implantação do novo Regimento, foram estabelecidas as linhas básicas do Projeto Memória, para a ordenação, pela assessoria, das atividades da Divisão de Documentação, do Setor de Depoimentos, do Registro de Espetáculos e do programa editorial do SNT. Com a criação do Projeto Memória, estabeleceu-se um novo programa de ação para a Divisão de Documentação, tendo em vista a reorganização do Acervo Teatral, do Banco de Peças e da Biblioteca. Para atender este programa, entrou-se em contato com a Fundação MUDÉS (Movimento Universitário de Desenvolvimento Econômico e Social), que indicou ao SNT, pessoal especializado ou em formação universitária que atuava no Arquivo Nacional para, sob a orientação de arquivista profissional e em regime de serviços prestados, reorganizar o acervo documental e bibliográfico da Divisão de Documentação. As atividades desenvolvidas por equipes indicadas pelo MUDÉS (que, na formação da segunda equipe, já em 1977, responsabilizou-se diretamente pelo encaminhamento do pessoal), conseguiram ter como resultado, no período de 12 meses, a atualização do Acervo Teatral, com a leitura, seleção e classificação do material documental. A Divisão de Documentação pretende estimular pesquisas e doações, através de uma Campanha de Doação visando, assim, dinamizar suas atribuições e verificar o acerto da "memória" estabelecida, incentivando o interesse das consultas.

2. DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO — BIBLIOTECA

Possuindo um acervo de aproximadamente 13 mil volumes, entre livros e periódicos, a Biblioteca do SNT tem ampliado a sua ação nesses últimos oito meses. No 1º semestre de 1977, além de efetuar a aquisição de livros referentes ao exercício deste ano, catalogou e classificou a biblioteca do crítico teatral Van Jafa, doada por sua família após seu falecimento. A partir de abril criou-se a seção de empréstimo, o que resultou num aumento de 100% das consultas. Criou-se, igualmente, uma seção de duplicatas, visando a formação de uma Biblioteca Volante de Teatro. Como parte integrante do Projeto Memória, a Biblioteca beneficiou-se do convênio com o MUDÉS, passando a contar, a partir de abril, com três estagiários em Biblioteconomia e Documentação. Coube a esses estagiários, como tarefa inicial, a catalogação, classificação e fichamento de livros, periódicos e textos de peças mimeografados, encaminhados ao Banco de Peças.

3. DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO — BANCO DE PEÇAS

O Banco de Peças visa a leitura sistemática de peças do teatro brasileiro do passado e do presente, e o registro dessa leitura em fichas padronizadas, por classificação e resumo de seu conteúdo. Tal serviço se desdobra em operações complementares como o arquivamento das fichas, a copidescagem das mesmas, a elaboração de fichas classificatórias a partir das fichas de leitura, a pesquisa de originais e a elaboração de índices para autores e peças, cujo resultado visa a publicação da coleção intitulada:

Índice de Autores e Peças da Dramaturgia Brasileira. Com a absorção do Banco de Peças pela Divisão de Documentação e sua integração ao Projeto Memória, alguns resultados progressivos se fizeram sentir no seu trabalho, até então desenvolvido isoladamente. Já foram publicados os livros A, B e C; as letras D, E, F, G, H e I já foram encaminhadas para publicação.

4. DEPOIMENTOS GRAVADOS

A gravação de depoimentos de personalidades de destaque no âmbito teatral brasileiro iniciou-se em 1974, no começo da atual administração do SNT. Até o 2º semestre de 1977 mais de uma centena de depoimentos já foram realizados tendo como local via de regra a Biblioteca do SNT no Rio e em São Paulo na representação do SNT, situada no Teatro Eugênio Kusnet. Os depoentes têm sido entrevistados por pessoas também ligadas ao meio teatral, com frequência personalidades igualmente ilustres, que tiveram muitas vezes oportunidade de acompanhar a carreira do entrevistado. A partir da criação do Projeto Memória, cuidou-se de organizar os volumes da *Coleção Depoimentos*, tendo sido publicados até agora os livros de *Depoimentos I, II, III e IV*, sendo que cada volume contém em média de 6 a 7 depoimentos. Já incorporados à rotina administrativa do SNT, os depoimentos continuam se processando normalmente, gravando-se, assim, o testemunho de várias gerações do teatro brasileiro.

5. REGISTRO DE ESPETÁCULOS

Criado simultaneamente com o Projeto Memória, o setor de Registro de Espetáculos se estende por todos os Estados, que contam com encarregados de fazer o levantamento do movimento local. O trabalho é centralizado na Assessoria do SNT, que faz convites a pessoas ligadas ao ambiente teatral dos diversos centros culturais do País. O levantamento básico do Registro, sendo complementado por outros elementos de informação como os programas e noticiário local sobre os espetáculos, noticiário sobre atividades extra (festivais, seminários, leituras dramatizadas, etc.) e elementos iconográficos (fotos, cartazes, etc.). Tal levantamento abrange todos os grupos em atividade, tanto profissionais como amadores, teatro adulto e infantil, grupos locais e visitantes. O material remetido pelos representantes do Registro de Espetáculos nos Estados é depois processado por elemento profissional convidado pelo SNT, que faz a sinopse geral do movimento teatral do País, a fim de ser editado em *Anuário de Teatro Brasileiro*, contendo também elementos iconográficos representativos dos espetáculos de cada Estado. O Anuário relativo ao ano de 1976 já foi publicado, o de 1977 já foi encaminhado para publicação e o referente ao ano de 1978 já está em elaboração.

6. EDIÇÕES

O programa editorial do SNT ganhou um novo aspecto de padronização a partir de 1975, com a criação de coleções. As coleções existentes até agora são a Coleção Ensaio, Coleção Cartilhas de Teatro, Coleção Prêmios, Coleção Depoimentos e Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. À parte essas coleções, o SNT manteve a revista *Dionysos* com a organização de números especiais dedicados ao levantamento documental dos principais grupos teatrais do passado.

A *Coleção Ensaio* dedica-se, como o nome indica, à publicação de obras de caráter teórico ou documental de autoria de estudiosos de renome do teatro brasileiro. Já foram publicadas nesta coleção cinco volumes com obras de Gustavo Dória, Luiza Barreto Leite, Eugênio Kusnet, Sábato Magaldi e Joel Pontes. A *Coleção Cartilha de Teatro* lança manuais de caráter prático ou estudos em áreas particulares do teatro, como por exemplo o Teatro na Educação, assinado por vários autores.

Esta coleção já editou títulos de Hermílio Borba Filho, Lília Nunes, Moema Renart de Brito, Maria Clara Machado e Marta Rosman, Francisco Fernandes, Guilherme de Figueiredo, Hilton Carlos de Araujo, Hamilton Saraiva e José Antônio Domingues e diversas obras de caráter coletivo. A *Coleção Prêmios* destina-se à publicação de obras premiadas nos diversos concursos de dramaturgia (nacional, universitário e infantil) e de monografias, já tendo editado até agora 20 volumes de autores premiados em diversas categorias.

A revista *Dionysos*, já publicou Números Especiais, dedicados ao grupo Os Comediantes, Teatro de Estudantes, Teatro Universitário e Teatro de Arena. Tais números são o resultado de pesquisas elaboradas por especialistas sob a coordenação de um estudioso da época em que atuaram os grupos, em geral um profissional da crítica teatral. Cada um dos números especiais reúne estudos especialmente encomendados, noticiário da própria época (críticas, reportagens, etc.) e depoimentos das personalidades que atuaram em cada um dos grupos. A *Coleção Depoimentos*, já referida no item 5 desta exposição, se inscreve igualmente nesta área de formação de documentos para uma história do teatro brasileiro moderno, sobretudo das últimas quatro décadas.

Na *Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro* já foram publicados os seguintes livros: Teatro Completo de José de Alencar — Columes 1 e 2; Teatro de Gonçalves Dias; Teatro Completo Joaquim Manoel de Macedo — vol. 1 e estão programados para serem encaminhados para publicação os seguintes volumes: Teatro Completo de Joaquim Manoel de Macedo — vol. 2; Teatro Completo de França Junior — vol. 1 e 2, e se encontram em editoração Teatro Completo de Artur Azevedo em 5 volumes.

CONCLUSÃO

Como se pode ver do que foi relacionado anteriormente, todas as atividades englobadas no Projeto Memória convergem, de um modo ou de outro, para um sistema de divulgação. Nos casos do Acervo Teatral e da Biblioteca com a abertura para as consultas e no caso do Banco de Peças, dos Depoimentos e do Registro de Espetáculos, com as edições já mencionadas relativas a cada um desses setores. O programa editorial, portanto, se apresenta como uma via de escoamento de diversas

atividades de pesquisa, como acontece, além dos setores mencionados logo acima, nos casos da revista *Dionysos* e da *Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro*. Assim, é coerente que este programa editorial se inscreva também dentro do Projeto Memória.

Esta dinâmica de interrelações entre as atividades concorre para que o Projeto Memória se caracterize como um programa em processo contínuo, estando essa continuidade em função do próprio desenvolvimento das atividades. Um Projeto, portanto, que pode ser alterado ou ampliado de acordo com as próprias necessidades das pesquisas em andamento, fugindo a qualquer esquema rígido. Dentro desse ponto de vista, pois, não é um Projeto que se volta apenas para o passado, mas também para o presente, enquadrando-se na própria linha de evolução do teatro brasileiro.

Com o lançamento da Campanha de Doação do Projeto Memória, visamos preencher lacunas existentes em nosso acervo, por isto mais uma vez pedimos sua atenção para com esta Campanha, fazendo a divulgação da mesma e enviando suas doações para:

SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO — CAMPANHA DE DOAÇÃO — PROJETO MEMÓRIA

Av. Rio Branco, 178 — 6º andar — CEP 20.040 — Rio de Janeiro ou à representação do SNT, Cidade de São Paulo, Rua Teodoro Baima, 94 — Vila Buarque (Teatro Experimental Eugênio Kusnet) — CEP. 01220 — SP.

Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1979

DOS JORNAIS

ODUVALDO VIANNA FILHO:

A PAIXÃO DO ENCONTRO DO INTELECTUAL COM O POVO

Com um sorriso compassivo, a enfermeira aproximou-se para mais uma das injeções que na fase final da doença ajudavam a minorar as dores atrozes: “Isso é uma guerra.” Sabendo da morte próxima, ele apenas respondeu: “Não, a guerra é pior.” Pouco depois retomava o trabalho de ditar para a mãe mais uma cena da peça e de rever e alterar as páginas ditas na véspera, que ela trazia datilografadas.

No dia 16 de julho de 1974, terminada *Rasga Coração*, Oduvaldo Viana Filho, 38 anos, morreu de câncer no pulmão, detectado cerca de dois anos antes, quando a abreugrafia tirada no exame médico para admissão na TV Globo revelou sinais inquietadores, confirmados na radiografia tirada a seguir e aparentemente sanados com a operação que coincidiu com o nascimento da terceira filha, Mariana, em 1973.

Até a ida para Houston, nos Estados Unidos, para uma última tentativa de cura, cinco meses antes da morte, Vianinha escreveu — juntamente com Armando Costa — *A Grande Família*, um seriado que ele considerava “a crônica de uma família saudável”. E, 10 dias antes, comentavam os amigos no enterro, surpreendeu a todos entregando à emissora um especial intitulado *Turma, Minha Doce Turma*, uma tragicomédia sobre um grupo de quarentões em crise existencial. Enfrentando a sua própria tragédia sem fugas ou lamentações, ele apenas pedia aos médicos que o mantivessem vivo até a estréia de *Rasga Coração*, programada para três meses depois.

Os três meses de sobrevida — que não teve — não bastariam, porém, para a realização desse desejo. Foram necessários cinco anos até que a peça pudesse finalmente ser encenada por José Renato, a quem ele confiara a tarefa. Assim que a recebeu, José Renato, além de prometer que cuidaria imediatamente da montagem, enviou a peça à Censura, onde foi vetada.

— Nós sabíamos que estava proibida, mas não tínhamos — lembra-se Armando Costa — coragem de contar-lhe. Até o fim ele dizia que fazia questão de ir à estréia.

No mesmo ano de 1974, por iniciativa de sua mãe, Deocélia, e de sua mulher, Maria Lúcia, a peça foi inscrita no concurso do Serviço Nacional de Teatro, com pseudônimo, e entre 400 concorrentes obteve o primeiro prêmio, por unanimidade do júri composto por Celso Nunes, Gianni Ratto, Hermilo Borba Filho, Ilka Marinho Zanotto e Yan Michalski. Imediatamente após, apesar dos protestos e negociações, foi proibida por ordem do então Ministro da Justiça, Armando Falcão.

A partir de então, *Rasga Coração* tornou-se a peça mais *xerocada* e lida não somente nos meios teatrais como entre

intelectuais e estudantes — em entrevista, o jovem Sócrates mencionou que era a sua leitura no momento. E na estréia nacional em Curitiba, dia 21 de setembro, provou a sua condição de uma das mais importantes obras de toda a dramaturgia nacional.

Foi, na verdade, o coroamento natural da carreira daquele jovem muito magro e alto, bonito e tímido, que com as mãos em eterno movimento despendia horas em debates, discussões e doutrinações a respeito de suas paixões: o teatro e o povo brasileiro. A política era parte integrante de sua vida desde o nascimento, embora a prática tenha começado aos nove anos, quando participou, em São Paulo, da campanha do pai, teatrólogo Oduvaldo Viana, a deputado estadual, com o apoio do Partido Comunista Brasileiro.

O episódio é sua mãe quem comenta: “Oduvaldo ficou como suplente de Mário Schemberg e disso se orgulhava muito. Mas desde o primeiro dia da campanha trabalhamos muito. Nessa noite nós o deixamos em casa e saímos, com outros companheiros, para pregar cartazes. Começamos no Sumaré e, às nove horas da manhã seguinte, chegamos à Avenida Ipiranga. Quando acordou, Vianinha reclamou por não o termos levado, e é claro que ficou assustado com a nossa ausência.”

— No dia das eleições, pediu ao porteiro do prédio um caixote e levou-o para a Avenida Ipiranga, onde, sentadinho, distribuiu 5 mil cédulas que Chateaubriand nos dera, não por questões políticas, mas porque meu marido era funcionário das Associadas. Quando fui levar-lhe o almoço, ele muito orgulhoso me comunicou que não era preciso: o caminhão do Partido havia passado e ele recebera, como qualquer outro militante, a sua quota de sanduíche e refrigerante.

Com os pais, viveu dois anos de exílio em Buenos Aires, dos três aos cinco anos, e começou a carreira artística. Aos três meses já atuava no filme *Bonequinha de Seda* e aos dois anos teve um papel em outro, *Alegria*, ambos de seu pai. Até então a família morava no Rio, onde Vianinha nasceu perto da Praça General Osório, mas de volta da Argentina transferiu-se para São Paulo, onde afinal ele faz o vestibular para a Faculdade de Arquitetura Mackenzie, aos 17 anos e meio. São 185 candidatos e ele tira o terceiro lugar, entre os 25 aprovados.

Os dois primeiros anos revelaram um aluno aplicado, embora já engajado no Teatro Paulista do Estudante, dirigido por Ruggero Jacobbi. Mas é no terceiro, atuando em várias produções do grupo, que finalmente resolve mudar o seu destino. Contra a vontade do pai, que por sua vez havia abandonado a profissão de dentista pelo teatro, e portanto conhecia bem as “dificuldades dessa vida instável”, largou a faculdade e se tornou ator profissional.

Tanto quanto o cigarro Continental sem filtro, o vício do chope, a camisa social branca de peito aberto e os *jeans*, marcas registradas, também eram características suas o gosto pelo trabalho em grupo e a necessidade de ter o seu trabalho avaliado e criticado. No Teatro de Arena, com seu Seminário de Dramaturgia, no Centro Popular de Cultura da UNE e no Opinião, escrevia-se, discutia-se, reescrevia-se em busca de uma forma final que atingisse a qualidade artística e os objetivos políticos, e Vianinha sempre exercia uma forte autocrítica. As peças que

escrevia sozinho, mostrava aos amigos e lia para os companheiros e críticos. Ouvia os comentários, pesando-os criteriosamente.

— Ele já tinha pronto o primeiro ato de *Rasga Coração* quando a Globo nos mandou a São Paulo, onde faríamos uma pesquisa para o especial que poderia gerar uma nova série, *Turma, Minha Doce Turma*.

Paulo Afonso Grisolli, seu antigo companheiro do Arena e diretor de *A Grande Família*, conta a viagem, da qual Armando Costa também participou.

— Fizemos a viagem de trem e ele se considerava curado depois da operação feita quase um ano antes. Mas assim mesmo ficava examinando as unhas, alguém lhe dissera que quando surgiam nódulos era sinal de que algo não ia bem. Estávamos em janeiro e no dia seguinte à nossa chegada Viana tinha programado a leitura do ato para um pequeno grupo (José Renato, Sábito Magaldi, Antunes Filho estavam lá), no Teatro Paiol. Na mesma noite da chegada, porém, andávamos os três pela rua quando ele começou a sentir dores. Sugerimos que ele voltasse logo para o Rio, que procurasse o médico. Ele só o fez, porém, depois da leitura, no outro dia: sozinho no palco, passando mal, ele leu e discutiu. Depois de jantarmos no Gigetto, José Renato foi levá-lo à Rodoviária.

Armando Costa lembra que o diagnóstico do médico foi o mais terrível. Era a metástase, o câncer generalizado. “Ele embarcou para os Estados Unidos, entretanto, com a maior esperança, achando que ia dar pé. Na volta estava desesperado, e acho que se deu um prazo para terminar o trabalho que tinha começado. Isso incluía a peça e o especial.”

Grisolli foi visitá-lo no hospital e estranhou o forte sotaque. “Que é isso, rapaz, voltou a ser paulista?” “Pois é, estou ditando os personagens para o gravador e fico falando igual a eles.”

— Ele tinha se proposto a escrever o piloto, e por uma questão de brio e coerência levou a tarefa até o fim. Já que a Globo estava pagando seu tratamento, ele tinha de trabalhar para justificar isso. Veja que loucura! Ele queria escrever *Rasga Coração*, sabia que ia morrer, tinha um prazo pessoal, íntimo, para escrever a peça, que era a coisa que ele queria fazer efetivamente. Apesar disso, programava as suas horas de ditar para um gravadorzinho um especial inteiro. Estava muito debilitado pela quimioterapia, ditava rouco, quase sem voz, mas considerava isso uma obrigação para com a empresa.

Também ditada foi a sua última carta, para Ferreira Gullar e sua mulher, Teresa Aragão, na época em Buenos Aires:

“Só agora, dia 6 de junho, minha mãe bate estas linhas para mim. Passei 20 dias no Hospital Silvestre, recebi o postal e a carta. Junte-se aos 20 de hospital o cansaço que a doença provoca. É uma derrubadora. Desânimo, falta de vontade para as coisas, dores intermitentes, pequenas mazelas que aparecem aqui, você toma conta, surgem em outro lugar. Realmente não estou nada bem. A doença está muito generalizada e não tem dado mostras de regressão. No máximo, em alguns dos focos, sintomas de estagnação. Estou tentando lutar, é claro, com todas as forças, procurando não me entregar, mas a tentação de entrega cresce a cada dia minando o organismo. Demorei tanto para escrever esta carta porque é uma carta de m... De qualquer maneira consegui terminar a tal peça *Rasga Coração* que

estou escrevendo desde 1971. A TV Globo tem sido sensacional comigo (Daniel Filho, Boni e Borjalo). Estão me pagando sem que eu trabalhe além de terem pago minha viagem para os Estados Unidos. Não vou escrever mais. Perdão. Um grande abraço. Viana.”

Nos 40 dias que lhe restaram ele voltou a trabalhar em *Turma, Minha Doce Turma*, novamente no hospital, até terminá-la. E no delírio que antecedeu a morte voltava a se reunir com seus companheiros de CPC, discutindo a proposta de estender a cultura ao povo e a validade dos métodos de atuação do grupo.

Essa foi na verdade uma preocupação que o dominou constantemente. Em sua última entrevista, pouco antes de embarcar para os Estados Unidos, fez uma autocrítica do processo:

— Descobrimos que na horizontalização da cultura há necessidade, em primeiro lugar, de um trabalho de continuidade, que para nós praticamente não existia. Eu acho que realizei espetáculos teatrais em todas as favelas do Rio de Janeiro, mas devo ter realizado um ou dois em cada uma. Isso significa uma total descontinuidade e não tinha nenhum significado. Nós trabalhávamos em sindicatos, mas as condições de trabalho eram utópicas. Era a paixão pela atmosfera, a paixão do encontro do intelectual com o povo, e para nós era incandescente, mas, ao mesmo tempo, muito romântico. Informou muito mais a nós do que à massa trabalhadora. Eles continuavam com seus problemas de lutas salariais e nós, em determinado momento, descobrimos que estávamos reduzindo nossas conquistas culturais ao fato de ir para o sindicato e fazer um “auto do *tutu* que acabou”, defendendo o aumento salarial. Não era um aprofundamento dos problemas culturais da sociedade brasileira. Essa é uma visão que hoje eu repudio porque acho que o processo de aprofundamento cultural tem de ser feito diante das forças que absorvem cultura, e eu não posso inventar outros componentes que não os da nossa sociedade.

Foi graças à sua capacidade de aglutinação, à sua forte liderança e ao seu entusiasmo contagiante que o CPC surgiu, depois da saída de Vianinha do Teatro de Arena, em 1960. Apesar da enorme repercussão da chegada do grupo ao Rio, com *Eles Não Usam Black-Tie*, de Guarnieri, e, em seguida, *Chapetuba Futebol Clube*, seu primeiro texto montado (no qual trabalhava também como ator) e premiado (prêmios Saci, Governador do Estado e Associação Paulista de Críticos Teatrais, de São Paulo, e Governador do Estado e Associação Brasileira de Críticos Teatrais, do Rio), a falta de dinheiro e disputas internas levaram à desagregação. Vianinha foi o primeiro a sair, e já aí considerava que o Arena não cumpria a finalidade a que ele se tinha proposto como intelectual: fazer teatro para o proletariado.

Reunindo alguns jovens estudantes, partiu para um projeto que Grisolli considera hoje um marco no teatro brasileiro. *A Mais Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, foi montada no Teatro de Arena da Faculdade de Arquitetura (hoje da UFRJ), com texto coletivo e direção de Chico de Assis, “uma mudança de rumo na dramaturgia brasileira, desapegada de qualquer modelo que não fosse essencialmente brasileiro, como a revista e o circo, discutindo a exploração do homem numa linguagem chã e bem humorada”.

Evidentemente — diz Grisolli — não era uma peça popular no sentido de ser entendida por um operário, pressupunha um tipo de informação anterior. E isso motivou no grupo uma discussão ideológica que terminou com a idéia de um curso de História da Filosofia. Conseguimos o auditório da UNE e o curso foi dado por Carlos Estevam e José Américo Pessanha.

Era o embrião do CPC, onde mais uma vez Vianinha assumiu a liderança. “Ele era um excelente agitador de reuniões, de assembléias e mesmo de rua”, diz Ferreira Gullar, “e trabalhava febrilmente, com absoluta disciplina. Acordava às seis da manhã para ler e estudar, mas achava que os outros eram os intelectuais. Pendurado na parede, um papel continha os seus horários para ginástica, ler jornal, escrever etc.”.

No CPC faziam-se espetáculos periféricos, populares, sem nenhum formalismo, levantando temas que afligiam o povo. Sobre um caixote, Vianinha, enorme chapéu de Tio Sam, roupas coloridas, mostrava em versos ou canções as agruras de um João da Silva, as garras do imperialismo. Em pleno Governo Jânio Quadros o país se agitava e o grupo, já agora bem mais aberto, seguiu pelo Brasil afora com a UNE-Volante.

— Viana nunca saiu do Brasil, embora tivesse por duas vezes ganho o Prêmio Molière (com *Se Correr o Bicho Pega*, em parceria com Ferreira Gullar, e *A Longa Noite de Cristal*) — conta Teresa Aragão, companheira do CPC e do Grupo Opinião. “Não por medo de avião, afinal ele rodou o país inteiro em teco-teco da FAB. Acho que iria se a curriola fosse, não queria era estar sozinho.”

Ficou sozinho pelo curto tempo em que esteve preso, em 1961, apanhado num dos espetáculos de rua. Foi aliás a sua única prisão, sem maiores conseqüências e sem sinais posteriores, porque, empossado Presidente, Jango, segundo sua mãe, “mandou limpar a ficha”. Quase todos os membros do CPC foram indiciados em IPMs, lembra Gullar, menos ele, que aliás ficava preocupado: “Vão pensar que eu sou da polícia.” A explicação na época era uma confusão de nomes, pois o pai, ao registrá-lo, esqueceu o Filho. Ele se chamava, legalmente, Oduvaldo Viana, como o pai, e era com ele confundido quando apresentava documentos.

Em 1964, com o incêndio da UNE às vésperas da inauguração do seu teatro com a montagem de *Os Azereados Mais os Benevides*, de sua autoria, acabava-se a aventura tão intensamente vivida da cultura popular. Os remanescentes do grupo refugiavam-se no Zi-Cartola, na Rua da Carioca, um reduto do samba e da comida caseira. E foi ali que mais uma vez Vianinha falou em se juntarem para fazer alguma coisa.

— O Grupo Opinião, do qual faziam parte Viana, Teresa, Armando, Paulo Pontes, Denoy de Oliveira, João das Neves, Pichin Plá e eu — diz Gullar — recuperou a junção do teatro com a música popular e incorporou os dados políticos, como estatísticas e depoimentos nascidos nos autos do CPC. Foi do Viana a idéia de juntar a moça da Zona Sul (Nara Leão), o malandro carioca (Zé Kéti) e o nordestino (João do Vale) numa aproximação de classes. Isso correspondia à sua preocupação de formar uma frente ampla de intelectualidade como única forma de combater o novo regime. No primeiro dia depois da estréia do *show Opinião*, que foi uma verdadeira festa, ti-

vemos 18 pagantes. No terceiro, já havia briga na porta para entrar. Cerca de 50 mil pessoas assistiram ao espetáculo.

Pela primeira vez Vianinha ganhava algum dinheiro e em 1965 alugou seu primeiro apartamento, deixando a casa dos pais onde vivera desde a separação de sua primeira mulher, a ex-atriz Vera Gertel, mãe de seu filho Vinícius, hoje com 21 anos, estudante de Sociologia na Universidade Federal Fluminense e de impressionante semelhança física com o pai.

— Ele sempre ganhava prêmios, mas o dinheiro não entrava porque logicamente tinha de ser dividido por todos.

Ainda no Opinião, seu maior sucesso, e a mais premiada de todas as suas peças, foi *Se Correr o Bicho Pega*, *Se Ficar o Bicho Come*, criação do grupo e escrita com Gullar, toda em versos, onde a figura de Malazarte exprimia a vitalidade do povo brasileiro. Da mesma época são suas atuações como ator em *Liberdade, Liberdade*, de Millor Fernandes e Flávio Rangel, e em *O Desafio*, filme de Paulo Cesar Saraceni (anteriormente fora ator do episódio *Escola de Samba, Alegria de Viver*, de Cacá Diegues, do filme *Cinco Vezes Favela*). Escreve também, com Teresa Aragão, o *show Teleco-Teco Opus-1*.

No grupo já havia dissensões, acirradas pelo teatro de agressão instituído por José Celso Martinez Correia. Vianinha não gostava, mas nas discussões admitia que havia necessidade de alguma renovação, que se deveria atentar para aquela nova estrutura. *A Longa Noite de Cristal*, de 1969 — diz Gullar — já tem um pouco dessa estrutura desarticulada, não é mais o teatro realista que fazíamos antes.

— Não houve nenhuma briga ideológica — revela Armando Costa — mas uma empresa teatral com oito empresários é impossível de se manter. Além disso, todos queriam escrever ou dirigir, todos tinham talento a desenvolver, e as peças ficavam muito tempo em cartaz, o que não permitia o revezamento. Eu, Viana e Paulinho saímos, Gullar e Teresa ficaram ainda algum tempo.

Nessa mesma época Viana casa-se com Maria Lúcia Marins e o filho Pedro Ivo nasce em 1972, depois do fracasso de duas produções do novo grupo Teatro do Autor Brasileiro, integrado pelos três dissidentes: *Dura Lex, Sed Lex*, no Teatro Mesbla, e *Meia Volta, Volver*, no Teatro de Bolso. Em 1968, porém, já havia escrito *Papa Highirte*, que recebeu o primeiro prêmio do Concurso do SNT e foi imediatamente censurada, enquanto em 1970 escreve *Em Família* (depois também o roteiro do filme dirigido por Paulo Porto) e *Corpo a Corpo*. De 1972 são *Alegre Desbum* e várias adaptações de peças para a televisão, como *Medéia, Noites Brancas* e *Dama das Camélias*.

Sobre a sua obra, escreveu Yan Michalski por ocasião de sua morte: “Num certo sentido, Vianinha terá sido uma personalidade-chave para a compreensão dos últimos 15 anos do teatro brasileiro, na medida em que sua trajetória refletiu e exemplificou, quase como um símbolo, a trajetória de toda a sua geração de criadores teatrais brasileiros. O que nos resta dele, ao lado e acima da sua respeitabilíssima obra, é a frustrada certeza daquilo que ele poderia ter realizado e não realizou. É a lembrança de uma pessoa que participou o mais intensamente possível de tudo em que optou por se engajar. É uma lição de como enfrentar a fatalidade. São algumas peças

de teatro que ainda não foram montadas e que a sua ausência nos desafia a tentar montar, analisar e compreender.”

Cinco nos depois de lançado esse desafio, duas de suas obras proibidas chegam aos palcos — *Papa Highirte* e *Rasga Coração*. Através delas será possível compreender não só o quadro da realidade brasileira mais recente como também uma personalidade das mais ricas e instigantes, que buscava obstinadamente a coerência ideológica mesmo sob as veias estridentes de assembléias que em 1968 assumiam posições radicais; a quem o rigor político não fazia esquecer a solidariedade e a ternura, o botafoguense e o salgueirense identificado com sua gente.

Um dia, pouco antes de viajar para os Estados Unidos, Armando chegou a sua casa para trabalhar. “Não está — disse a mãe — saiu para ver as coisas de que ele gosta.” Tinha ido ao Arpoador, andar pelas ruas, assim como num roteiro de adeus. E antes de voltar ao Hospital Silvestre, que não deixaria vivo, já mal podendo andar, deu uma última escapada. A um amigo que telefonou nesse momento, sua mãe respondeu em lágrimas:

— Saiu para ver o sol.

(Mary Ventura — extraído de *O. Jornal do Brasil*, 6/10/79).

JOSÉ IGNÁCIO CABRUJAS, AUTOR DE “ATO CULTURAL”

Numa mesa do calçadão do Leme, em frente ao hotel onde está hospedado há 15 dias, o teatrólogo José Ignácio Cabrujas não se sente distante de sua Venezuela. Ali, ao lado da mulher Eva, enquanto fala de teatro, política, realidade, ele parece inteiramente integrado à cena da pobre América Latina. É abordado, vezes seguidas, por crianças que esmolam ou se oferecem, com ar desolado, para engraxarem seus sapatos.

Primeiro autor de teatro venezuelano a ser conhecido no Brasil — a peça *Ato Cultural*, sob direção de Marcos Fayad está na sua segunda montagem — Cabrujas veio ao Rio, justamente, para assistir à encenação de sua obra pelo grupo brasileiro. Aos 42 anos, casado, pai de um filho, ele já esteve aqui há sete anos e em São Paulo, há quatro. Às vésperas de sua partida para Caracas, Cabrujas conta que viu *Ato Cultural* três vezes e que achou a montagem brasileira muito interessante. E se emocionou bastante, porque encontrou muitas semelhanças entre os problemas dos dois países e entre a sensibilidade do público brasileiro e venezuelano.

Ele faz parte de um grupo de teatro “Nuevo Grupo” junto com mais dois autores, Isaac Chocron e Roman Chabaud, criado há 14 anos, com a preocupação de divulgar uma dramaturgia venezuelana e latino-americana. Nesses anos, o grupo que dispõe de duas salas para apresentar suas peças, já montou 100 textos, cerca de oito por ano.

— Já montamos, inclusive, peças brasileiras, como *Album de Família* (Nelson Rodrigues), *Auto da Compadecida* (Ariano Suassuna) e *Torqueamada* (Augusto Boal).

Cabrujas acredita que *Ato Cultural* teve calorosa aceitação por parte do público brasileiro, porque há um elemento comum

a todos os povos latino-americanos no que diz respeito à sua identidade cultural.

— Contraditoriamente, para nós venezuelanos, o Brasil é um país desconhecido. A gente da Venezuela pensa que este é um país muito rico e desenvolvido. Aparentemente, o Brasil não é visto como um país latino-americano e sim como um país excepcional, distinto. Mas não é verdade. Ao se conhecer o Brasil, vê-se que os problemas são os mesmos de toda a América Latina.

Aqui ele enxerga a mesma necessidade de se encontrar uma realidade, uma vida, um pensamento nacional. Percebe também que o teatro precisa encontrar liberdade dentro da vida social para discutir os grandes problemas nacionais.

— A Venezuela e o Brasil são dois países ricos habitados por gente muito pobre. São pobres países ricos. Mas há uma diferença entre essa riqueza. Na Venezuela, há uma riqueza petrolífera, artificial. Todos sabemos que o petróleo não durará mais que 30 ou 40 anos. É uma riqueza passageira. Toda civilização e cultura que lá se construiu, a partir do petróleo é tão falsa quanto esse produto. O povo não participa dos benefícios do petróleo. E 70% dos 13 milhões de habitantes vivem em condições modestas, pobres. Também lá a distribuição da riqueza é absurda, como em toda América Latina.

Mas Cabrujas diz que, nos últimos 10 anos, a influência cultural dos Estados Unidos na Venezuela é bem menos marcante. Primeiro, pela nacionalização do petróleo que mudou a relação econômica dos dois países. Hoje a independência é maior. E, depois, porque o pensamento na Venezuela passou por uma grande crise nos anos 60.

— A difícil situação política, o aparecimento da guerrilha, a repressão, tudo isso obrigou os intelectuais venezuelanos a pensarem mais na realidade do país. Pois, se um país quer se transformar, primeiro é preciso conhecer o que se vai transformar.

Bem-informado, ele comenta que leu o livro de Gabeira (*O Que É Isso, Companheiro?*) e sentiu que poderia ter sido escrito por um guerrilheiro da Venezuela. O livro lhe parece dentro de uma concepção lúcida, inteligente. “Uma autocrítica que não invalida a posição, mas a maneira como as coisas foram feitas.”

— Esse mesmo fenômeno aconteceu com imensa maioria dos intelectuais venezuelanos. Hoje, o teatro, o cinema, a literatura estão profundamente ligados à discussão da realidade. Obras boas ou más falam dessa realidade. Há grupos de teatro operário, experimental e também uma política de subsídios. Pequenos, mas existem.

A preocupação com o desenvolvimento de uma dramaturgia própria, segundo Cabrujas, é geral. O público, hoje, aceita melhor as obras de autores nacionais que as de europeus ou americanos.

— O venezuelano vê pela televisão uma realidade falsa. Já o teatro está em condições de mostrar uma realidade mais séria, mas polêmica. Lá também o intelectual participa da televisão. Há momentos em que fazem coisas boas, em outros coisas horríveis. Mas em qualquer parte onde haja uma televisão particular, será um comércio. Essa participação do inte-

lectual, porém, é recente. Existe um certo preconceito em escrever para TV. E com razão, pois ou ele se adapta à TV, ou ela se adapta a ele.

O teatrólogo diz que, no primeiro caso, o resultado é um desastre. Mas quando (“o que é raro”) a TV se adapta ao intelectual, é o paraíso.

— Pois a TV é o veículo ideal para se falar ao povo. É a verdadeira possibilidade de transformação do homem latino-americano.

Novamente referindo-se ao grupo teatral do qual faz parte, Cabrujas lembra a época em que foi criado, quando não tinham condições de montar os textos que escreviam. Não gostavam também do que se estava fazendo em teatro. Além disso, havia uma crise profissional de atores e diretores.

— Tudo isso porque, antes do petróleo, havia um teatro popular muito forte. Ele refletia um país agrícola. Mas com o petróleo, tudo mudou, costumes, vida cotidiana. O país que tinha um orçamento nacional de 500 milhões de dólares, em 1945, vinte anos depois chegou a 10 bilhões. Isso representou um terremoto cultural. E o teatro popular, que falava de um país pequeno, ficou defasado da realidade.

Nos anos 50, diz Cabrujas, a ditadura militar toma o poder na Venezuela e permanece por 10 anos. Durante esse tempo, tudo se importou. Importava-se toneladas de uísque, outras tantas de água para se tomar com a bebida importada.

— Importava-se cultura, teatro, qualquer coisa. Foi aí que formamos nosso grupo, como nós muitos outros surgiram e continuam até hoje. Os estilos eram diferentes mas as idéias e discussões eram as mesmas.

Durante os dias que permaneceu no Brasil, José Ignácio Cabrujas viu o que pode em teatro. *Macunaima*, *Mistério Bufo*, *Papa Highirte*, *Rasga Coração*.

— Senti que as características desse teatro, felizmente, são semelhantes à forma e temas latino-americanos.

Felizmente?

— Digo felizmente, porque é importante para o venezuelano pensar no Brasil como um país da América Latina, pois há toda uma campanha para mostrar o contrário. Vi nesses espetáculos a preocupação com a ditadura, com a crise do homem de esquerda. Quando vi *Rasga Coração* — peça que pretendo montar em Caracas — fiquei emocionado, pois falava do mesmo problema de que meu grupo tratou numa peça que montamos ano passado, *El Dia en que me Queiras*.

Na volta a Caracas muito trabalho espera por Cabrujas. Em maio seu grupo estréia *Musiu* (nome que se dá, no Venezuela, ao estrangeiro que não fala espanhol). É a primeira peça de uma trilogia sobre a geração da guerrilha. Fala, em linhas gerais, de um homem que quer fazer a revolução, mas termina atônito e se perguntando “o que se passou?”.

— Além disso, levo na minha bagagem vários textos brasileiros, entre eles *Rasga Coração*, *Rei da Vela* e *Ópera do Malandro* que pretendo montar posteriormente. Quero também — já estamos estudando o projeto — fazer uma viagem pela América Latina com seis peças. Uma do Brasil, uma de Porto Rico, uma da Colômbia, uma do Chile, uma do México e outra da Venezuela.

Para ele, se tornado realidade, esse plano ajudaria a romper o isolamento da dramaturgia nos muitos países latino-americanos. Pois, no seu entender, a América Latina é uma ficção política. Não existe como realidade concreta.

— Penso que tudo que se fizer para aproximar esses povos, será positivo num futuro. É um absurdo, por exemplo, que lá não vejamos cinema brasileiro, quando há um enorme público para isso. A Venezuela faz fronteira com o Brasil, mas só conhecíamos esse país através de Walt Disney, de Zé Carioca ou de Carmem Miranda, via Hollywood. Isso é inconcebível.

Cabrujas não é otimista nem pessimista quanto aos caminhos do teatro na próxima década: “Estará muito ligado a política latino-americana”. Para ele, as circunstâncias políticas determinarão muito.

— Para países trágicos como Chile, Uruguai, Paraguai, Argentina, onde o desenvolvimento teatral está paralisado, pois a ditadura líquida com o teatro, o caminho pode ser negativo. Mas penso que, cada dia mais, o teatro será uma alternativa, na América Latina, para se falar, protestar, lutar.

(Cleusa Maria — extraído de *O Jornal do Brasil*, 3/1/80).

TEATRO OPINIÃO: 15 ANOS

Segunda-feira, 14 de dezembro de 1964. Uma tromba d'água destruiu as lavouras do Estado do Rio. Os táxis tinham suas tarifas aumentadas. O velho centavo era devorado pela inflação. O Flamengo perdia, no dia anterior, o Campeonato Carioca. Trabalhadores pediam a Castello Branco revisão da política salarial. Fórmulas para resolver, via política, a crise de Goiás, falhavam. Os Estados Unidos cediam 150 milhões de dólares ao Brasil. E na mesma Copacabana — para onde se anunciava iluminação especial que mostraria a praia, à noite, para o turista — um pequeno teatro, montado com velhas cadeiras dadas por um cinema paulista, estreava o primeiro espetáculo político depois da revolução de março: o *show Opinião*, com Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale.

Essa era também a primeira montagem do grupo Opinião, formado por oito ex-integrantes do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE. Paulo Pontes, Vianinha, Armando Costa, Tereza Aragão, Pchin Plá, Ferreira Gullar, João das Neves e Denoy de Oliveira, para realizá-la sem problemas com a repressão, pediram emprestado o nome do Arena de São Paulo.

As vésperas de completar seus 15 anos de existência, o único remanescente do grupo, que continuou sozinho à frente do Opinião, João das Neves, não sabia ainda como comemorar a data. De qualquer modo, não passará em branco. “Reunir o grupo”, diz ele, “é impossível”. O mais provável será a realização de uma noite especial de *Mural Mulher* — atual cartaz do teatro — aberto ao público.

Ainda hoje, modestamente instalado no *shopping center* de Copacabana, com suas arquibancadas de madeira, o Teatro Opinião foi palco de acontecimentos que, agora, despertam em João das Neves lembranças e emoções. No seu escritório, junto

ao teatro, perdido entre recortes de jornais, fotos antigas, cartazes e programas de peças, ele não esconde seus sentimentos.

A medida em que o dia 14 se aproxima, chegam as recordações. Ao mesmo tempo em que sinto uma alegria interior por ter lutado para que um trabalho não morresse, sinto uma tristeza muito grande. Pois, embora esse trabalho prossiga, me sinto só. Dois companheiros morreram, ainda jovens (Vianinha e Paulo Pontes), talvez em seu melhor momento criador. Numa hora como essa, isso me parece uma injustiça muito grande da própria vida.

Ele sente também quase uma vontade de repetir os 15 anos passados e se surpreende com sua utopia: ver de novo reunido o antigo grupo Opinião. João das Neves fala do Teatro Opinião, a partir do momento em que o grupo se desintegrou e ele assumiu sozinho a direção do trabalho.

No momento em que fiz a proposta para assumir as dívidas, os compromissos e a direção do teatro — início de 1970 — Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa já haviam saído do grupo. A situação econômica era desesperadora. Com o AI-5, o teatro foi bombardeado e permaneceu fechado por três meses. A situação foi agravando-se. Mas como éramos meio desaforados decidimos montar a peça *Dr. Getúlio, Sua Vida, Sua Glória* e tivemos prejuízos. Ainda montamos *Antígona* que foi a última realização do grupo.

João das Neves diz que, na última reunião do grupo Opinião, o desânimo era geral. Enquanto ele batia pelo prosseguimento do trabalho (“era hora de botarmos a boca no mundo, pedirmos apoio para continuar”) os demais preferiram a dissolução.

— Diante disso, propus assumir o teatro. Era uma proposta muito ousada, mas talvez, possível. Sendo uma pessoa sozinha, quem sabe, eu não poderia encontrar um caminho? Condições econômicas não existiam. Só desaforo. Mas assim que assumi o Opinião, parti para a prorrogação dos empréstimos, fiz outros novos. Tive também a sorte de ser convidado para escrever e dirigir um *show* de Milton Nascimento, que estava surgindo. Além de receber por esse trabalho, pude alugar o teatro para sua montagem.

Milton e Som Imaginário foram sucesso absoluto. Isso, mais a direção da *Jornada do Imbecil* (Plínio Marcos), em Porto Alegre, permitiu a João das Neves, pelo menos, adiar os *papagaios*.

— A caixa estava a zero. Eu não tinha condições de montar nada. Mas coincidiu que, naquele instante, estavam surgindo muitas pessoas na música popular e passei a alugar o teatro para esses espetáculos, como o de Gal Costa. Além disso, consegui manter por algum tempo *A Fina Flor do Samba*, às segundas-feiras à noite. Essa programação teria continuado se não fosse uma violenta intervenção da polícia que chegou a fechar o teatro por causa do barulho.

Depois do incidente com a polícia, Tereza Aragão, que realizava a *Fina Flor*, se afastou. Mas, segundo João das Neves, o espírito do espetáculo continuou nas *Noitadas de Samba* (Bayer e Coutinho) que existem até hoje.

— Paralelamente, muita coisa acontecia. O SNT extinguiu seu concurso de dramaturgia e em 1970, não existia um só concurso do gênero, em todo o Brasil. Então resolvi lançar

um concurso Opinião, cujo prêmio era a montagem da peça vencedora. Além da montagem, escolhíamos 10 textos para a leitura e discussão. A primeira peça vencedora, *A Ponte Sobre o Pântano* (Aldomar Conrado), foi montada com bilheteria regular.

Por essa época, começava a se formar um novo grupo Opinião, com João das Neves, Aldomar Conrado e Glauce Rocha. Mas Glauce morreu logo depois. Desanimado, João das Neves abandonou a idéia e continuou apenas com o Seminário de Dramaturgia. Ao mesmo tempo, o teatro estava sendo alugado para outros grupos e *shows* musicais.

— Em 1971, a peça vencedora, *Lixo* (Márcio Sgreccia), foi proibida pela Censura e continua até hoje. No ano seguinte, foram duas as premiadas. *As Rãs do Poço* (Ivo Cardoso), a primeira que seria montada, foi para a Censura e até hoje está lá. E o *Trágico Fim de Maria Goiabada* (Fernando Melo) foi montada em 1974, no Teatro Nacional de Comédia.

Enquanto a Censura impedia a montagem das premiadas, o Opinião continuava a leitura e discussão dos 10 textos selecionados. Isso dava prosseguimento ao debate sobre dramaturgia brasileira.

— De 1973 a 1975 trabalhei com o grupo, no Instituto Goethe de Salvador, enquanto sublocava o Opinião. De volta ao Rio, junto com alguns integrantes do grupo de Salvador, resolvi montar *O Último Carro*, há 10 anos na gaveta.

Nessa época o SNT já tinha nova direção. O Brasil vivia a chamada distensão política. “O milagre brasileiro havia ido para as *cucuias* e a sociedade civil começava a se movimentar no sentido de readquirir os direitos perdidos.” A discussão política voltava à tona.

— Isso trouxe os primeiros sintomas da abertura política. Quando voltei ao Rio, *Gota D’água* já havia estreado. O concurso do SNT fora restabelecido. Pedi e consegui patrocínio para *O Último Carro*, Cr\$ 100 mil. Curioso é que, de 1964 a 1976, o Opinião só recebera Cr\$ 35 mil de órgãos governamentais. Até então, o Opinião sempre fora discriminado na questão das verbas.

Para João das Neves, a montagem de *O Último Carro* recolocou, de certa maneira, o trabalho do grupo Opinião. Mas, para se solidificar economicamente, o teatro precisaria ser bem maior.

— Com um ano e três meses em cartaz e casa cheia todas as noites, ainda assim a peça estava dando prejuízo e tive de tirá-la de cartaz. Os problemas econômicos do Opinião não foram nem serão solucionados nos próximos 15 anos.

Depois da montagem de *O Último Carro*, João das Neves foi para a Alemanha onde desenvolveu um trabalho junto à rádio oficial (WDR), responsável pela colocação de duas peças brasileiras por ano, naquela emissora. Na volta montou o atual cartaz do teatro, *Mural Mulher*.

— Mas, antes de ir para a Alemanha, tentei montar *Temperada Popular* (Sérgio Fonta) vencedora do último concurso Opinião, em 1975. Faltou dinheiro e abandonamos a montagem no meio. Com isso o concurso também foi interrompido, pois só tem sentido prosseguir na medida em que se monta a peça do ano anterior. Mas, em 1980, ele deve voltar.

João das Neves volta à década passada para explicar como se deram, no seu entender, as divisões do grupo Opinião. Na primeira delas, quando saíram Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa, o pando de fundo foi a base econômica.

— Mas na realidade, não se encontrava um ponto comum quanto à política cultural do grupo. A segunda deu-se, pura e simplesmente, por falta de condições econômicas. Mas é claro que havia também um lado ideológico, pois, exceto eu, todos achavam que a nossa proposta já se tinha esgotado. Para eles, nosso trabalho já não fazia sentido e essa seria a razão da defasagem econômica.

Mas, na sua opinião, o descompasso entre o trabalho que desenvolviam e a realidade vinha de outras causas. Por isso, via motivos suficientes para continuar.

— Nos anos 70, me parecia já haver uma contestação à estrutura política-social vigente, no mundo inteiro. Era um momento de busca individual. Isso, para mim, era uma das razões da defasagem de nosso trabalho. Um trabalho rígido que se recusava a discutir outras formas novas. Se por um lado, o grupo era muito aberto, por outro era extremamente fechado. Ao mesmo tempo eu que, a partir de uma visão comum, discutia a realidade, a nível de realização artística havia estratificado determinadas formas de fazer um pouco dogmáticas e incontestáveis.

No seu entender, o grupo, muito aberto à discussão política, era fechado quanto ao ato da criação artística. E isso provocava o descompasso. Havia também outra razão que o fez prosseguir o trabalho do Opinião, quando o grupo se desfez.

— Dos cinco que permaneciam juntos, o único, que, na verdade, tinha o teatro como finalidade era eu mesmo. O Opinião, mais que um grupo teatral, foi um grupo de atuação política. E essa ligação mais profunda com o teatro foi o motivo que me fez prosseguir.

Para continuar esse trabalho, João das Neves tem, hoje, uma despesa mensal (sem folha de pagamento) de Cr\$ 40 mil. Mas o local arrendado pelo Opinião — onde também o Teatro de Arena encenou, em 1959/1960, peças como: *Eles Não Usam Black-Tie*, *Revolução na América do Sul* e *Chapetuba Futebol Clube* — está à venda.

— Se não conseguir comprar o imóvel ou se o dono não desistir da idéia, o Teatro Opinião terá de juntar suas tralhas e procurar outro buraco.

O poeta Ferreira Gullar conta a história desde o início, quando junto com Tereza Aragão, Vianinha, Armando Costa, Denoi de Oliveira e Paulo Pontes decidiu continuar o trabalho do Centro Popular de Cultura (UNE). Eles vinham da direção do CPC, que, como todos centros de cultura popular, foram fechados com a Revolução. Seus membros responderam a IPM. O projeto de levar adiante as atividades do centro foi cortado, pois se apoiava nas liberdades democráticas e numa entidade de massa que era a UNE.

FERREIRA GULLAR

— Para continuar aquele trabalho precisávamos de um teatro, de um grupo, de espetáculos pagos, mantendo o tanto quanto possível o espírito da atividade interrompida, dentro

das novas condições. Em maio, junho de 1964, já discutíamos o assunto.

Por essa época o grupo freqüentava o Zi-Cartola, lugar onde se reunia a intelectualidade ligada à cultura popular brasileira. Era grande a ligação com a música e daí surgiu a idéia de montar o *Show Opinião*.

— Ao mesmo tempo em que o grupo se organizava, Vianinha, Armando e Paulinho trabalhavam na feitura do *show*. Mas não podíamos aparecer como um novo grupo para não chamar a atenção da repressão. Por isso pedimos ao Arena de São Paulo que nos cedesse seu nome para a realização do espetáculo dirigido por Boal.

Quando fizemos em dezembro de 64, João das Neves e Pchin Plá já faziam parte do grupo Opinião. Gullar lembra as dificuldades para instalar o teatro. As cadeiras foram cedidas por um tio de Vianinha. Estavam velhas e sujas de barro. Tiveram de ser lavadas e praticamente refeitas.

— Tomando dinheiro daqui e dali, contraindo dívidas, conseguimos dar ao teatro condições de funcionamento, embora precárias. O *show* foi um sucesso e assim pudemos seguir adiante. Depois, encenamos *Liberdade, Liberdade* (Flávio Rangel e Millor Fernandes), outro êxito que se revelou maior que o anterior. Enquanto *Liberdade* percorria o Brasil, começamos a pensar na peça *Se Correr o Bicho Pega, se Ficar o Bicho Come*, depois escrita por Vianinha e por mim. O *Bicho* ganhou os prêmios de dramaturgia. O elenco era grande, mas aí já tínhamos dinheiro para montar uma peça cara.

Gullar lembra que o grupo funcionava sob um complexo de culpa: “ganhar dinheiro às custas do trabalho dos atores”. Como toda empresa estava tirando mais valia dos outros. Isso fazia com que todas as reivindicações dos atores fossem atendidas. O êxito de bilheteria era grande, mas não o suficiente para a atividade teatral no Brasil.

— Com o *Bicho* já tivemos problemas econômicos, pela nossa falta de planejamento e organização. A sucessão de produções requeria uma infra-estrutura que não tínhamos.

A proposta básica do grupo Opinião era contribuir para a criação de uma dramaturgia brasileira que, no entender de todos, implicava num teatro voltado para os problemas brasileiros e para aqueles da época. Todos, segundo Gullar, tinham uma concepção parecida e cada espetáculo era, ao mesmo tempo, uma crítica à situação do país e uma exigência de que fossem devolvidas as liberdades democráticas.

— Toda a nossa política cultural visava à unidade da intelectualidade contra a ditadura. Tanto que o Opinião foi um dos núcleos de organização da intelectualidade, num momento em que a censura golpeava as atividades intelectuais, principalmente o cinema e o teatro. Essa posição do grupo ia contribuir também para a sua futura desintegração. Éramos alvo da repressão.

Nessa luta, lembra Gullar, o SNT passou a não dar qualquer ajuda ao grupo, excluindo-o das subvenções. Com a produção de *A Saida, Onde Fica a Saida* — um fracasso de bilheteria — com os problemas econômicos que *O Bicho*... enfrentara em São Paulo, a crise começou a se configurar.

— As dificuldades refletiam no grupo e começamos a sentir necessidade de montar espetáculos também fora do Opinião. Surgia a idéia de montar um espetáculo, criado por Vianinha, Armando e Paulo, no Teatro de Bolso. Foi aí que se deu a primeira divisão do grupo. O Vianinha propôs sair, mas acabaram saindo os três. Atribuo isso mais ao processo de administração do teatro do que as divergências de idéias. Era difícil as oito pessoas chegarem a um acordo.

O grupo Opinião ficou, então, reduzido a cinco pessoas e começou a preparar *Dr. Getúlio, Sua Vida, Sua Glória* (Gullar e Dias Gomes) que estreou em Porto Alegre nos fins de 68.

— Nessa altura o processo político ia se agravando. A batalha contra a censura levou a uma radicalização e a uma divisão da classe teatral. Enquanto nós e setores mais representativos da classe tentávamos conduzir a luta com objetividade — sabíamos que não íamos derrubar a ditadura — outros propunham atos mirabolantes. Como tomar o Teatro Nacional de Comédia, e se juntar aos estudantes para jogar pedra na polícia?

Isso, segundo Gullar, contribuiu para a desorganização interna do grupo. Seus membros passavam as madrugadas tentando evitar “os disparates” que os outros queriam fazer.

— Já não tínhamos tempo para administrar o teatro e produzir peças. Aí também o setor mais radical da classe, do ponto-de-vista do espetáculo, aderiu ao teatro — agressão, tendência internacional a que chamo teatro de exorcismo. Pensavam que exorcizando a ditadura a derrubaríamos. Isso afastou o público, pôs a imprensa contra a classe e fortaleceu a ditadura.

Gullar diz que o público de teatro passou a ser de universitários, radicalizado e voltado para um teatro mágico, sem questões objetivas — contrário à visão do grupo Opinião. A peça *Dr. Getúlio* não satisfaz a esse público, embora Gullar a considere inovadora como proposta do Opinião.

— Paralelamente, Tereza Aragão desenvolveu um trabalho junto às escolas de samba, levando, pela primeira vez, assistas, sambistas, compositores na *Fina Flor do Samba*, segunda-feira à noite no Opinião. Mas, com o AI-5, prisões em massa (eu e Denoi fomos presos), a coisa começou a se complicar. As reuniões passaram a ser de natureza econômico-financeira. Começamos a alugar o teatro.

Ferreira Gullar conta que, nessa época, João das Neves encaminhou ao grupo “uma proposta do pai dele, que tinha dinheiro”, para assumir o teatro.

— Não tínhamos outra saída. João das Neves se comprometia também a manter a *Fina Flor do Samba*. Vendemos tudo. Estávamos falidos e foi um alívio tirar aquele peso das costas. Problemas econômicos e a situação política fecharam tudo. Não tínhamos mais possibilidade de continuar. Aí acabou o grupo Opinião. Um ano depois, 1970, eu estava na clandestinidade.

(Cleusa Maria — extraído de *O Jornal do Brasil*, 14/12/79).

MOVIMENTO TEATRAL

Outubro/Novembro/Dezembro — 1979

TEATRO ADOLPHO BLOCH

O Pagador de Promessas, de Dias Gomes. Direção de Flavio Rangel, com Tony Ramos, Fátima Freire, Dionísio Azevedo e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

TEATRO ALASCA

As Preciosas Ridículas, de Molière. Direção de Marília Pera, com André Valli, Dirce Migliaccio, Dinorah Marzulo e outros. Ingressos: Cr\$ 180,00.

TEATRO DA ALIANÇA FRANCESA

O Despertar da Primavera, de F. Wedekind. Direção de Paulo Reis, com Maria Padilha, Fabio Junqueira, Daniel Dantas e outros. Ingressos: Cr\$ 80,00.

TEATRO CACILDA BECKER

Fando e Lys, de Arrabal. Direção de Rubens Correa, com Betina Viany, Marcus Alvisei e outros. Ingressos: Cr\$ 60,00.

Infância dos Mortos, de José Louzeiro. Direção de José Facury, com Rita de Cássia, Romeu Evaristo e outros. Ingressos: Cr\$ 50,00.

Quanto Mais Gente Souber Melhor, de João Siqueira. Direção do autor, com o grupo Dia-a-Dia. Ingressos: Cr\$ 50,00.

TEATRO DA CÂNDIDO MENDES

Em Algum Lugar Fora Desse Mundo, de José Wilker. Direção de Aderbal Júnior, com Sadi Cabral, Catalina Bonaki, Maria Helena Imbassahy e João Moita. Ingressos: Cr\$ 180,00.

TEATRO DA CEU

Os Fuzis da Senhora Carrar, de Bertolt Brecht, Direção de Tania Pacheco, com

Maria Esmeralda, Fernando Licio, Zeni Pamplona e outros. Ingressos: Cr\$ 120,00.

TEATRO COPACABANA

Como Testar a Fidelidade das Mulheres, de João Bethencourt. Direção do autor, com Arlete Sales, Rogério Fróes e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

TEATRO DA GÁVEA

Pássaro da Morte, de Daltro Ribeiro. Direção de Ruy Sandy, com Daltro Ribeiro e Lair Torres. Ingressos: Cr\$ 100,00.

TEATRO GINÁSTICO

Pato Com Laranja, de William Douglas Home. Direção de Adolfo Celi, com Paulo Autran, Marília Pera, Rosita Tomás Lopes e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

TEATRO GLAUCE ROCHA

Mistério Bufo, de Buza Ferraz e o grupo Jaz-O-Coração. Direção de Buza Ferraz, com Analu Prestes, Ariel Coelho, Mário Borges, Gilda Guilhon e outros. Ingressos: Cr\$ 80,00.

TEATRO GLAUCIO GIL

A Resistência, de Maria Adelaide Amaral. Direção de Cecil Thiré, com Edwin Luisi, Osmar Prado, Stela Freitas e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

TEATRO GLÓRIA

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

Macunaíma, de Mário de Andrade. Direção de Antunes Filho, com Carlos Augusto Carvalho, Angela de Castro, Beto Roncheze e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

TEATRO DA LAGOA

Mas Quem Não É, de Chico Anísio. Direção de Paulo Afonso Grisolli, com Nestor de Montemar, Milton Carneiro e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

TEATRO MAISON DE FRANCE

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

TEATRO MESBLA

Festival de Ladrões, de João Bethencourt. Direção do autor, com Milton Moraes, André Villon e outros. Ingressos: Cr\$ 180,00.

TEATRO OPINIÃO

Mural Mulher, de João das Neves. Direção do autor, com Ilva Niño, Ana Cristina, Fatima 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\$ 200,00.

TEATRO DOS QUATRO

Papa Highirte, de Oduvaldo Vianna Filho. Direção de Nelson Xavier, com Sergio Brito, Nildo Parente, Tonico Pereira e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

Afinal, Uma Mulher de Negócios, de Fassbinder. Direção de Walter Shorlies, com Renata Sorrah, Ney Latorraca, Germano Filho e outros. Ingressos: Cr\$ 120,00.

TEATRO RIVAL

Rio de Cabo a Rabo, de Gugu Olimecha. Direção de Luis Mendonça, com Djenane Machado, Alice Viveiros de Castro, Maria Cristina Gatti e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

TEATRO SENAC

Unhas e Dentes, de Micheline Bourday. Direção de Luis Carlos Ripper, com Thelma Reston, Thais Portinho e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

TEATRO SESC DA TIJUCA

Ato Cultural, de José Ignacio Cabrujas. Direção de Marcos Fayad, com Ana Lu-

cia Torre, Angela Rebelo, Henry Pagnoncelli e outros. Ingressos: Cr\$ 100,00.

TEATRO VANUCCI

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

TEATRO VILLA-LOBOS

Rasga Coração, de Oduvaldo Vianna Filho. Direção de José Renato, com Raul Cortez, Ary Fontoura, Lucélia Santos e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

OUTROS ESPETÁCULOS

Em diversos locais apresentaram-se os seguintes espetáculos.

Fala Baixo Senão Eu Grito, de Leilah Assumpção; *José de Maria*, de Luiz Sorel; *Grêmio Polêmico e Recreativo Escola de Samba, A Tabajara*, de Maria Lucia Amaral; *Marcha da Família Com Deus pela Liberdade*, de Luiz Maria Lima; *Quatro Cenas*, de Maria Luiza Lacerda; *O Borão da Paisagem*, de Zezé de Gêmeos; *Ah, Ah, Esperança!*, de Neuza Navarro e Biza Vianna; *Se Eu Não Me Chamasse Raimundo*, de Fernando Melo; *A Multidão Só Corre*, pelo Grupo Periferia; *Os Bons Tempos Voltaram*, de Ricardo Meireles; *Caaibaté*, de Benjamim Santos; *O Santo Milagroso*, de Lauro Cesar Muniz; *O Novíssimo Testamento*, de Doc Comparato; *Quitanda Verbal*, de Gilson Moura; *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues; *Luz Nas Trevas*, de B. Brecht; *Golpe de Estatus*, de Cion de Campos; *Anaius*, de Leonel Linhares; *Século XXI*, de Maria Luiza Prates; *A Construção*, de Altimar Pimentel; *Nina C'Est Autre Chose*, de Michel Vinaver; *O Processo da Violência*, de H. Pereira da Silva; *Salve-se Quem Puder*, de José Maria Rodrigues.

TEATRO INFANTIL

Estiveram em cartaz as seguintes peças:

A Menina Que Perdeu O Gato Enquanto Dançava O Frevo Na Terça-Feira De Carnaval, de Marcos Apolinário.

Fala Palhaço, pelo Grupo Hombu.

Makatu Mukutu, de M. Cena.

Quem Tem Medo de Careta, de Wilson Rocha.

A Janela Mágica de Madonópolis, de Iremar Brito.

Vamos Jogar o Jogo do Jogo, de Antonio Bezerra.

No País Dos Prequetés, de Ana Maria Machado.

A História da Cigarra e a Formiga, de Mario Paris.

Barão Azul Com Arrepio Na Lua, de Ricardo D'Amorim.

O Lápis Mágico, de Luiz Sorel.

Apenas Um Conto de Fadas, de Eduardo Tolentino.

Folia Dos Três Bois, de Silvia Orthof.

O Velho Mar, de Wanda Bedran.

Maria Gente Fina, de Lupe Gigliotti.

O Cavalinho Azul, de Maria Clara Machado.

Fantasia, de Paulo Werneck.

Era Uma Vez Uma Gata, de Sergio Carvalho.

Teseu e O Minotauro, de Sylvia Heller.

O Girassol Mágico, de Adalberto Nunes.

O Elefante, pelo Grupo Mixirico.

O Mágico das Cores, de Veronique Ra-teau.

A Detetive Mágica, de Carlo Aquino

As Beterrabas do Senhor Duque, de Oscar Pflub.

Viagem ao Faz de Conta, de Walter Quaglia.

Dançando no Arco-Iris, de Leonardo Alves.

Duvi-de-o-dó, de Lucia Coelho e Caique Botkay.

Circo e Mundo, de Antonio Bernardo.

O Pavão Misterioso, de Benjamim Santos.

Azulil e Amarelouro, de Jorge Crespo e Manoel Kobachuk.

Com Panos e Lendas, de José Rocha e Wladimir Capella.

Brinquedos Consertados, de Domingos de Oliveira.

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
Lagerkvist, Paer	<i>O Túnel</i>	82
Macedo J. Manuel	<i>O Novo Otelo</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
Pinter, Harold	<i>Noite</i>	82
Pirandello, Luigi	<i>O Homem da Flor na Boca</i>	81
Qorpo-Santo	<i>Mateus & Mateusa</i>	65
Racine	<i>Os Advogados</i>	73
Silveira Sampaio	<i>Só o Faraó tem Alma</i>	74
	<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 Forca</i>	76
Vian, Boris	<i>Construtores de Império</i>	77
Wedekind Frank	<i>A Morte e o Demônio</i>	66
Williams, Tennessee	<i>Fala Comigo Doce Como a Chuva</i>	82
	<i>A Dama de Bergamota</i>	82
Yeats	<i>O Único Ciúme de Emer</i>	43

ÍNDICE

Pode-se ensinar direção? — <i>Z. Hübner</i>	1
Princípios da emissão vocal — <i>Ana M. Regal</i>	5
O Teatro do Oprimido de Augusto Boal: Técnicas e exercícios — <i>Guida Vianna</i>	7
Hamilton Vaz Pereira — <i>Entrevista</i>	13
Viagem Feliz de Trenton a Camden — <i>T. Wilder</i> ..	20
Simum — <i>A. Strindberg</i>	24
O Nariz Novo — <i>R. Thomas</i>	28
Notícias do SNT	34
Dos Jornais — <i>Oduvaldo Vianna Filho, Teatro Opinião: 15 Anos</i>	37
Movimento Teatral	45

À venda na Secretaria d'O TABLADO CADERNOS DE TEATRO

assinatura anual (4 n.^{os}) 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 Cintra de Rezende Nunes.

