

84

cadernos de teatro

- O TEATRO ODIN — C. Aubert e
J- L. Bourbonnand
-
- DIRETOR VERSUS EQUIPE — R. Benedetti
-
- A VIGARISTA — S. Sampaio
-
- A NOITE DE TERESA CIBALENA — R. Meirêlles

CADERNOS DE TEATRO N. 84

Janeiro - Fevereiro - Março — 1980

Publicação d'O TABLADO patrocinada pelo Serviço Nacional de Teatro — SEAC — 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*

O TEATRO ODIN: HISTÓRICO, FÍLOSOFIA E PREPARAÇÃO DOS ATORES

Ao estudarmos o Teatro Odin, parece-nos indispensável assinalar os elementos responsáveis pela originalidade deste teatro, isto é, seu nascimento, sua evolução, sua organização, suas técnicas de trabalho, suas atividades correlatas, enfim, sua vida e sua atmosfera. Todos esses elementos constituem um conjunto de fatos que seria lamentável passar despercebido, e que deve ser considerado, indiscutivelmente, como parte do próprio trabalho criativo. Este teatro é, com efeito, fundado numa valorização do “material humano”, em detrimento do material técnico; ele se encontra em oposição radical à exploração “industrial” e financeira da arte teatral, que caracteriza em geral o teatro profissional.

Após haver feito seus estudos de Literatura Escandinava e de Histórias das Religiões na Universidade de Oslo, o italiano Eugenio Barba pensou em fazer carreira teatral. Conseguindo uma bolsa de estudos da Unesco, ele partiu em 1960 para a Polônia, onde ficou quatro anos, três dos quais com Jerzy Grotowski. Depois, preferindo a Noruega à Itália, voltou definitivamente para a Escandinávia, em julho de 1964. Tinha então dois projetos: publicar uma revista sobre os problemas técnicos e teóricos do teatro, e também, graças a seu diploma da escola teatral de Varsóvia, dirigir num teatro norueguês.

Suas intenções foram logo frustradas pois ele não encontrou nenhuma possibilidade de trabalho, tendo decidido então criar um grupo com alguns amadores. Convocou uns quinze jovens, que tinham sido — todos — recusados no concurso de admissão para o Conservatório de Oslo. Assim, no dia 1º de outubro de 1964 nasceu o Teatro Odin. Desde o início Eugenio Barba aplicou ao seu grupo os princípios disciplinares que julgava necessários para a criação de uma coletividade capaz de superar todas as dificuldades externas e internas. Essas duras regras de trabalho provocaram a saída da maioria, e três meses depois o grupo ficava reduzido a quatro pessoas.

A partir de então foi adotada uma posição marginal, revoltando-se Eugenio Barba contra a idéia comumente estabelecida de que não se pode criar um teatro sem dinheiro. Pensando, com efeito, que a força vital reside no “material humano”, ele centralizou todo seu trabalho

nesses jovens colaboradores (seus atores). Sem nenhuma ajuda eles começaram a contribuir de seus próprios bolsos para a sobrevivência deste pequeno teatro.¹ Cada um dava uma certa soma cada semana a fim de cobrir as diversas despesas e para a compra do material necessário.

Durante todo o primeiro ano, os esforços de Eugenio Barba concentraram-se na criação de sua revista e na formação desses jovens atores. Trabalharam eles de início num pátio de escola e depois num depósito de carvão, onde começaram a montar seu primeiro espetáculo a partir de "*Les Ornithophiles*", peça do autor norueguês Jens Bjørneboe. Seis meses mais tarde, assim que o espetáculo ficou pronto, o Teatro Odin organizou várias tournées através da Escandinávia, em condições financeiras particularmente desastrosas: seus rendimentos provinham do preço dos lugares individualmente, ou da venda de seu espetáculo por 100 coroas dinamarquesas (65 francos) a escolas ou organizações culturais. Foi durante uma dessas tournées na Dinamarca, em Aarhus, que o Teatro Odin recebeu seu batismo da imprensa. Pouco depois deste acontecimento ele entrou em contato com a municipalidade de Holstebro, cidade dinamarquesa de tendências culturais, que respondeu favoravelmente aos planos de Eugenio Barba; este planejava a transformação do Teatro Odin em teatro laboratório interesandinavo, para a arte do ator, dispondo de uma liberdade absoluta de pesquisa, de organização de trabalho, e sem nenhuma imposição quanto à frequência das realizações dos espetáculos. Para isso, atribuiu-se uma subvenção anual de 75.000 coroas (50.000 francos) e locais que permitissem desenvolver atividades próprias e escolher os participantes de diferentes seminários que ali se organizariam. Por outro lado, não se impôs nenhum número mínimo de representações.

Esta subvenção de 75.000 coroas representava a maior parte do orçamento total do Teatro Odin, sendo o resto subordinado à generosidade do Ministério de Assuntos Culturais dinamarquês e do "Nordisk Kulturfond", o que não permitia contar os *déficits* provenientes das tournées ou das atividades gerais do teatro. Na verdade, o Teatro Odin vivia em *déficit* constante. Era obrigado então a tomar continuamente novas iniciativas (aumento no número de seminários, criação de um instituto de cenografia) que, recebendo às vezes um pequeno crédito econômico, permitia pagar as dívidas anteriores. Isto quer dizer que tudo que era planejado, era

sempre feito sem garantias econômicas. Para o Teatro Odin, a sobrevivência consistia então, paradoxalmente, na expansão contínua de suas atividades, o que significava para os membros do teatro um aumento constante da soma de trabalho. Assim, embora em parte subvencionado, o Teatro Odin é um teatro particular, e seus estatutos são os de uma sociedade anônima, cujas ações são divididas entre os fundadores do teatro — Eugenio Barba, Agnete Ström, Torgeir Wethal e Else Marie Laukvik,² o que, a nível de direção, pressupõe que os atores participem diretamente das decisões a tomar.

A transformação do Teatro Odin norueguês em teatro-laboratório interesandinavo para a arte do ator exigia não só a criação de um certo número de atividades totalmente originais e inexistentes na Escandinávia, mas também uma estruturação nova da organização interna e dos empreendimentos culturais nascentes. O Teatro Odin abriu sua própria editora, cuja publicação TTT (Teoria e Técnica do Teatro) analisa materiais sobre os elementos estruturais do teatro: pedagogia, técnica do ator, orientação estética e técnica de direção, de cenografia, de espaço cênico e de arquitetura teatral.

São igualmente organizados seminários destinados aos profissionais do teatro escandinavo, para permitir a confrontação com os teatros estrangeiros. Além disso, no mês de julho são organizados seminários de treinamento para atores, com direção de, entre outros, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Ryszard Cieslak e Stanislaw Brzozowski, onde os atores escandinavos vêm trabalhar durante quinze dias com esses professores diferentes e se defrontam com seus respectivos métodos.

O relacionamento com o exterior não se resume nisso, estando o Teatro Odin em contato com especialistas de diversas disciplinas, arquitetos, sociólogos e escritores escandinavos. Foi assim, por exemplo, que se realizou uma pesquisa, sociológica, em colaboração com a Universidade de Copenhague. Foram consultadas 1.000 pessoas que moravam em Holstebro, e que nunca tinham vindo ao Teatro Odin, indagando-se a sua reação ao ser anunciada a instalação desse teatro estrangeiro — embora norueguês — na cidade, e sobre seu sustento pela municipalidade. Classificaram-se as respostas em positivas, negativas e indiferentes.

Um ano mais tarde, perguntou-se a essas mesmas pessoas se elas tinham ido ao teatro. Compararam-se os resultados, para verificar se houve mudança. Repe-

tindo a mesma pesquisa com as mesmas pessoas, durante dez anos, procurou-se observar:

— Se houve mudança profunda na mentalidade do grupo, em direção a este fenômeno artístico, ele próprio estando constantemente em mudança nas suas formas de expressão.

— Se o resultado de tal pesquisa permitia estabelecer precisamente em que medida uma política cultural consciente pode transformar as reações negativas em um compromisso verdadeiramente assumido.

Todas essas atividades requerem certamente tempo, esforço e trabalho. Por isso, a existência do teatro se deve ao espírito de colaboração que deve existir em cada membro do grupo. Uma vez terminado o trabalho, cada membro se consagra às diferentes tarefas que lhe são confiadas: trabalhos de conservação do material (não há técnicos no teatro), encargos administrativos, de tradução, de manutenção, etc. Essas características da vida do Teatro Odin fazem dele um conjunto vivo muito particular, e que não se parece com nada que se faz habitualmente num teatro. Isso vale até para a arquitetura dos prédios.

Com efeito, os locais colocados à disposição do teatro pela Prefeitura de Holstebro são uma antiga fazenda situada em pleno campo, a dois quilômetros da cidade. Eles foram restaurados e transformados em duas etapas, primeiro em 1966-67, depois em 1968. São divididos da seguinte maneira: ao Norte, três salas, uma toda branca, a outra toda preta, sendo as duas do mesmo tamanho (150 m²) e funcionando ao mesmo tempo como salas de representação e de treinamento. A terceira sala, contígua às outras, é o “foyer” do público. Desta última parte um longo corredor de 15 m, no qual se encontram camarins para os atores, salas de repouso, escritórios administrativos, uma cozinha, dois chuveiros e uma sauna. Este corredor vai até uma sala de leitura de 100 m², que serve igualmente de sala de reunião durante os seminários ou então para reuniões organizadas dentro do teatro.

É impressionante que, pela sua própria arquitetura o teatro seja concebido como um laboratório. É uma oficina de trabalho e não um lugar de “prestígio”. Esta concepção do local teatral particular ao Teatro Odin deve-se à natureza do trabalho que ali se desenvolve. Primeiro, os atores são formados pelo próprio teatro. Por outro lado, se o trabalho preenche uma função bem definida, veremos mais adiante que, por múltiplos as-

pectos, ele muda periodicamente de forma e de caráter, e que sua constituição não é nunca definitivamente estabelecida. O trabalho é estritamente contemporâneo a um espetáculo, cada espetáculo mobilizando o ator de um modo diferente.

Os horários mudam por muitas razões: de um lado por causa das atividades anexas ao Teatro Odin, que inevitavelmente, perturbam o desejo de um trabalho constante e regular, e por outro lado pelo motivo indicado no parágrafo precedente, isto é, porque o ator deve poder se movimentar em todas as condições e enfrentar todas as circunstâncias. Essas mudanças respondem a um objetivo preciso, que é a quietude absoluta na qual o trabalho artístico deve se efetuar. Os horários variam, em consequência, de acordo com o período do dia onde se dispõe de mais calma e de tranqüilidade. A carga horária dessas tarefas invade freqüentemente a vida particular do ator. Este é então obrigado a um sacrifício total de si mesmo com o que aliás todos consentem. Este ponto fica desde o início muito evidente, e explica porque a seleção dos atores é às vezes difícil. Com efeito, os candidatos freqüentemente vão embora depois de dois ou três dias, devido às exigências inerentes à vida desse teatro.

É interessante notar aqui como se processa a seleção dos atores para o Teatro Odin. Todos que desejam trabalhar no teatro podem chegar em qualquer período do ano. O novato fica um mês trabalhando com o grupo fixo do teatro, a fim de sentir sua atmosfera, a autodisciplina e as metas artísticas a que o grupo se propõe. Depois de um mês, se a pessoa em questão está ainda decidida a se engajar no teatro, ouve, durante uma reunião, as opiniões de todos sobre sua atitude para com o trabalho. Mas abstrai-se suas capacidades criadoras, cujo teatro não pode ainda julgar, e ela é solicitada a ficar um ano em observação. Durante este ano ela trabalha com o grupo, tendo os mesmos direitos e os mesmos deveres que os outros. É aí que o candidato será automaticamente membro do teatro, se não for constatada nenhuma infração à disciplina coletiva (atrasos constantes, alcoolismo, morfinomania, violação de segredos profissionais). O ator é então escolhido mais por sua personalidade do que por seus dons artísticos. O talento é com efeito considerado como uma força de caráter que se manifesta ao longo dos anos de trabalho. Consiste na capacidade de atualização de criação em criação, isto é, na recusa de soluções já encontradas e

na escolha constante do caminho mais difícil. Essas provas parecem necessárias a Eugenio Barba para julgar o valor humano do candidato, pois ele recusa toda forma de teste que em sua opinião impeça um julgamento justo. Concluindo, diremos então que com esta forma particular de recrutamento o Teatro Odin não escolhe seus atores, mas são eles que escolhem este teatro.

Uma outra dificuldade surgiu devido à insuficiência dos meios financeiros do Teatro Odin. Um ator novo não receberá nenhum salário antes de um ano, data a partir da qual ele será definitivamente considerado membro do teatro. Ele receberá então um salário mensal de cerca de 260 francos.

As oito horas de trabalho quotidiano são interrompidas por uma pausa de uma hora, e cada período dura quatro horas consecutivas sem nenhum intervalo. De acordo com as épocas do ano, estes períodos são divididos entre aulas para os atores e ensaios, ou então consagrados inteiramente a um ou a outro. Em seguida os atores fazem o trabalho prático dentro do teatro. Por exemplo, cada um é responsável, em turnos, pelo trabalho de treinamento durante uma semana. Além disso, cada elemento do Teatro Odin é encarregado de fazer uma ou várias palestras sobre um assunto por ele escolhido, de acordo com a proposta dada pelo diretor artístico. Desse modo podemos escutar conferências sobre temas tão diferentes como fisiologia, epicurismo, teatro de marionetes na Ásia, história do cinema e sua técnica, e naturalmente as diversas fases do teatro moderno visto através do trabalho prático e teórico de seus representantes (Stanislavsky, Craig, Meyerhold, Copeau, Dullin, etc.).

Todos os meses o teatro se reúne para discutir os problemas que este tipo de comunidade pode encontrar. Eugenio Barba expõe os assuntos em pauta (propostas, projetos, tournées, atividades paralelas do Teatro Odin) e exige de cada um sua opinião, quando aparece um problema delicado. Esta exigência é com efeito indispensável dentro desse tipo de grupo, onde a coexistência pode muito facilmente tornar-se pesada; os atores não devem reprimir seus inevitáveis problemas com determinada pessoa, ou determinado aspecto do trabalho. Essas queixas se transformariam rapidamente em rancores ou hostilidades nefastas para a própria vida e equilíbrio do teatro. Uma boa saúde psíquica é com efeito necessária para este trabalho, onde o ator deve ter uma perfeita disponibilidade tanto psíquica quanto física. Isto então faz parte do dever do ator: tentar se exprimir sin-

cera e francamente sobre todos os elementos suscetíveis de perturbar o ritmo de seu trabalho ou contrariar seu equilíbrio psíquico. Esses elementos aparecem frequentemente, seja num desacordo entre colegas no trabalho, seja quando alguém se sente frustrado por certas informações, ou decisões tomadas perante todos. É uma questão delicada, esta de saber equilibrar as decisões tomadas a vista de todos, e aquelas mais difíceis, que não podem ser resolvidas senão pelo diretor-artístico. Tivemos a oportunidade de assistir durante um ensaio uma discussão relativa a um desses problemas, e que mostra bem quanto é necessário ao ator exprimir aquilo de que ele pode se ressentir como uma ferida psíquica. Este ensaio foi alguns dias antes de uma partida em tournée de mais de três semanas. Uma atriz falou do seu descontentamento por não ter sido suficientemente informada das condições gerais nas quais esta tournée seria feita. Se bem que o momento não se prestava a isso, Eugenio Barba deixou que a discussão fosse aberta o que durou mais de duas horas. Cada um pôde se pronunciar, e evidentemente, uma vez terminado o debate, realizou-se uma das improvisações mais notáveis que pudemos assistir. O valor deste trabalho deveu-se em parte a que a atriz pôde expressar completamente os pontos que a irritavam. Ela tinha sido ouvida, e suas queixas foram levadas em consideração. É impressionante observar que, se as discussões são as vezes calorosas e cerradas, o tom não se altera jamais, e são sempre levados em conta, com a maior atenção, todos os pontos de vista diferentes que podem ser ventilados. Este aspecto da vida interior do teatro é bem marcante, e sem dúvida uma das primeiras razões da viabilidade de um tal empreendimento.

Estudo descritivo da preparação física e vocal do ator

O ponto de partida para a preparação do ator é uma série de exercícios, que se tornam marcas fixas em torno das quais o ator improvisa. O importante não é a execução deste trabalho físico, mas as motivações e os impulsos pessoais que impulsionam o corpo e que se canalizam sob a forma desses exercícios. Estes são na realidade como as barras de um *slalom**: elementos fixos que disciplinam o fluxo dos impulsos do ator durante seu treinamento. No jargão teatral chama-se isto de

* Modalidade de esporte em esquis que consiste basicamente em atravessar um determinado percurso repleto de curvas sinuosas e obstáculos artificiais.

“cavalgar o tigre”: toda forma de caos psíquico, de movimentos incontroláveis, de gritos ou outros sons inarticulados opõem-se ao trabalho criador que, para ser eficaz, deve sempre se basear num rigor e disciplina estritas, graças às quais o corpo deve manifestar claramente o fluxo lógico de seus impulsos. Por outro lado, esses exercícios são para o ator um teste que lhe permite conhecer seus próprios limites; o que equivale dizer que por intermédio deste trabalho, o ator tenta eliminar as dificuldades que o impedem de alcançar um estado superior de conhecimento e as possibilidades de seu próprio corpo. O treinamento visa realizar assim não certas proezas físicas, musculares ou afins, mas a sobrepujar os centros de resistência corporais que inibem a expressão do ator. Percebe-se imediatamente que esta preparação é efetuada de maneira individual, pois nota-se a presença daquilo que podemos chamar de um ritmo orgânico. Este não é sinônimo de cadência, mas de variação, e corresponde aos impulsos interiores do ator. Esses impulsos são resultantes de sua própria subjetividade, isto é, estão enraizados na memória de seu corpo. São eles que animam e encadeiam os detalhes lógicos e perceptíveis de ações que o ator empreende. E quando se fala de impulsos, entende-se a própria mitologia secreta e escondida do ator. Seu universo interior, que se exprime sempre por uma linguagem pessoal que vai das reações biológicas e irracionais — as mais instintivas — às elaborações racionais. É esta mitologia que se traduz sempre sob a forma de uma composição articulada que constitui este universo do ator, particular nas suas manifestações e nos seus meios, única em seu valor artístico. Dia após dia, o ator deve eliminar suas resistências, tanto físicas quanto psíquicas, para alcançar um grau legítimo de expressividade e um controle tão perfeito quanto possível de todo seu corpo. Alcançando este estado, ele cria uma intimidade, uma espécie de aproximação com seu corpo que permite uma enorme liberdade psíquica. Os impulsos surgem numerosos, vivazes, lógicos e são seguidos de reações orgânicas que serão sinais e servirão para a comunicação no trabalho criativo de improvisações. Mas uma forma de expressividade encontrada por um ator pode tornar-se muito rapidamente um clichê, com o qual ele se satisfará facilmente, sabendo que este responde a uma realidade orgânica.

Esta é uma das razões pelas quais o trabalho de Eugenio Barba assemelha-se aquele de um pintor de períodos. Estes são definidos por espetáculos através dos

quais empreende-se uma pesquisa cenográfica, uma pesquisa sobre o ator, uma pesquisa sobre seus relacionamentos com o espectador. Acrescente-se que o tema por si mesmo nada tem a ver com a direção geral estabelecida para o trabalho. Além disso, é fácil constatar que os diferentes espetáculos são muito diferentes uns dos outros, e que o conhecimento expressivo do ator num primeiro espetáculo é o obstáculo de partida que ele deverá enfrentar no seguinte. Assim é que *Kaspariana*, após os *Ornithophiles*, espetáculo rápido e desencadeado, tinha que ter um ritmo contido, baseado em silêncios. Foi feita uma pesquisa particular nos treinamentos, após *Ornithophiles*: a vitalidade não devia ter livre curso, mas pelo contrário, ser feita de nuanças e canalizada de modo rigoroso.

Descrição dos exercícios

NOTA: Não há no treinamento, nenhuma série particular de exercícios (plásticos, bio-mecânicos, etc.), pois não existem na prática compartimentos estanques separando os diferentes tipos de exercícios. Em outras palavras, durante seu trabalho o ator emprega os exercícios mais adequados aos impulsos que sente, na situação em que se encontra. Por motivos práticos inerentes à apresentação deste estudo, eles são descritos e agrupados segundo suas características.

A terminologia desses exercícios é criada pelos membros do teatro, e muda de tempos em tempos. É formada de associações de idéias decorrentes desses exercícios.

I. *Exercícios de bio-mecânica*. O termo bio-mecânico é empregado na técnica de formação do ator praticada por Meyerhold. Para o diretor russo, era uma linguagem corporal baseada sobre a economia de movimentos, e apta a delimitar a atuação social do ator, o que se resume em encerrar toda uma série de movimentos estereotipados.

No Teatro Odin este termo acompanha toda forma de exercícios onde aparecem elementos acrobáticos. Excetuando-se sua utilização como sinais que permitem ao ator se expressar durante o treinamento, tais exercícios apresentam três dificuldades particulares:

a) O medo: esses exercícios trazem em geral um certo perigo (quedas, saltos perigosos, passos acrobáticos, etc.).

b) Disponibilidade completa: se o corpo não está inteiramente livre, ele resiste e não obedece aos impulsos e aos movimentos sucessivos que permitiriam realizar os exercícios. Deve-se trabalhar aqui sob um ritmo rápido e intenso pois é realmente impossível decompor os movimentos ou mesmo analisá-los mentalmente. Se o espírito pode pressentir onde deve chegar, só o corpo sabe o que é necessário fazer para passar da primeira posição à posição final. Esta última determinação que, lida, parece uma repetição, é na prática essencial.

c) Mobilização total da energia ou conduta reflexa: a maior parte do tempo, nossas ações são dirigidas e controladas pela inteligência, se bem que adaptadas a uma situação racional. Entretanto, cada um de nós já se viu executar ações que seria incapaz de repetir "a frio" ou sob comando. Essas proezas são em geral realizadas face a um perigo súbito ou sob circunstâncias quaisquer que exijam uma mobilização brutal e intensa de nós mesmos. Essas ações reflexas nos levam a certas metas, praticamente sem que nós nos demos conta, porque são vazias de qualquer intervenção intelectual. Somente o corpo é capaz de suportar um tal ritmo, de passar com tal rapidez de uma posição à outra; ou melhor dizendo, somente o corpo consegue uma tal mobilização de si mesmo, da energia que o anima. Esses exercícios só podem então ser realizados se o corpo estiver inteiramente livre e responsável por ele mesmo, e deve seguir suas próprias regras, que são sempre individuais. Aí então ele seguirá espontaneamente o impulso que o estimula.

1) Salto do tigre: saltar o mais longe possível e se encolher dando uma cambalhota.

2) Queda do cisne: de joelhos, deixar cair o peito curvado, o rosto voltado para o lado, sem usar as mãos.

3) Queda do cavalo-marinho: apoiar-se sobre as mãos, cair suavemente dobrando os braços, colocar o peito no chão, depois todo o corpo, até os pés.

4) Salto do malabarista: apoiar-se sobre as mãos, depois dar um impulso bem rápido com os braços e as pernas e ficar em pé.

5) Salto do para-quedista: fazer uma meia cambalhota para trás; assim que todo o corpo não estiver mais sobre os ombros e sobre as mãos, dar um impulso coordenado dos braços, das costas e das pernas para o alto; dar uma volta no ar e ficar em pé o mais rápido possível.

6) Estender-se de costas, o joelho acima da cabeça, as mãos ao comprido, no chão, colocadas ao lado do rosto. Dar impulso com todo o corpo e sobretudo na região lombar, empurrando com as mãos para ficar de pé.

7) Andar de cabeça para baixo; dar impulsos costas-braços para ficar em pé.

8) Salto de Ryszard: ir em cambalhotas. Na passagem do ombro estender as pernas, se apoiar nos braços e descer docemente sobre o ventre ficando curvado.

9) Ficar de cabeça para baixo e continuar curvado (as costas curvas e viradas para o chão se sustentando sobre os braços e as pernas).

10) Combater golpeando rapidamente, precisamente, mas sem brutalidade, o parceiro sobre o esterno, nas pontas do pé.

11) Salto do tigre por baixo do parceiro.

12) Saltar sobre os ombros do parceiro, pegá-lo pelo meio do corpo e cair do outro lado.

13) Ficar em pé nos ombros do parceiro, dar uma cambalhota, saltar ao chão e dar outra cambalhota.

14) Um dos dois fica de quatro, o outro dá uma cambalhota por cima.

15) Um fica deitado sobre as costas, as pernas dobradas; o outro, apoiado sobre os joelhos de seu parceiro, fica de cabeça para baixo. Depois pula para a frente e cai de pé.

16) Cambalhota sobre um só joelho, muito rápida, as pernas ficando paradas e voltando para uma cambalhota para trás, ficando na posição inicial.

17) Equilibrar-se nas mãos, descendo suavemente, virar a cabeça e terminar com uma cambalhota.

Os dois exercícios que se seguem possuem uma terminologia japonesa completamente arbitrária e que não pretende ser uma cópia fiel dos costumes dos guerreiros japoneses. Serve simplesmente para estimular a imaginação.

18) Combate com bastões ou Ha-Hi (interjeição que consiste em estímulos vocais que agora não estão mais em uso). Tentar alcançar alternativamente a cabeça (Ha) e os pés (Hi) do adversário tomando cuidado para que ele não o ataque da mesma forma para o que é no caso preciso esquivar-se dos golpes, seja abaixando-se ou saltando. Os dois combatentes devem constantemente vigiar-se lutando de maneira bem precisa. Este exercício deve ser feito num ritmo bem in-

tenso com uma posição de corpo igual a imagem que se tem de um combate entre dois Samurais.

19) Combate do Samurai: os dois adversários munidos de um bastão estão cada um de um lado da sala.

a) Eles atravessam a sala correndo ambos na mesma diagonal. Quando se cruzam dão um grito, dão um violento golpe de bastão para frente, deixando-se levar pelo impulso, e dão uma cambalhota bem rápida.

b) De novo face a face, precipitam-se um ao encontro do outro segurando seus bastões pelas duas extremidades. Batem somente os bastões, um no outro, dão uma cambalhota para trás e voltam à posição inicial.

c) Saem de novo e se batem desta vez com os bastões como está indicado acima, no exercício 18.

II. Exercícios elementares:

São efetuados quotidianamente e permitem, antes de mais nada, medir o grau de expressividade do ator nas posições que não são naturais e que é necessário portanto justificar. Pode-se também ver até que ponto a vida expressiva do corpo não é devida a tal ou tal posição que são de fato atitudes-clichês. Voltamos a indicar que esses exercícios são sempre efetuados não por si mesmos, mas sob um fluxo constante de ações e de reações-respostas projetadas pelo ator sobre a situação e sobre seus parceiros. Impulsos e reações devem se manifestar por sinais físicos e vocais articulados e tendo suas próprias lógicas. Se este ponto é respeitado, estabelece-se então um processo coerente de reações naturais que, necessariamente e pela sua própria existência levam a uma evolução. Essas variações se manifestam por uma espécie de diálogo entre o ator (o sujeito) e a situação (o objeto) sobre a qual se projetam seus impulsos.

1) O gato: este exercício inspira-se nos movimentos que o gato faz quando se espreguiça. Se observarmos atentamente, constatamos que, com este movimento, o gato deixa a maior parte do seu corpo em contraste. A cabeça, por exemplo, contrastará com o movimento feito pelo lado direito, etc. Este exercício deve então ser executado segundo o mesmo princípio, dito de vetores contrários, para atingir sua plena eficácia.

a) Estirando-se de bruços, os braços ao longo do corpo, a cabeça se estica girando ao redor da base do pescoço como se quisesse se libertar do vínculo que a liga aos ombros.

b) Depois, este desejo de independência se transmite a toda a parte superior do corpo, a cabeça, os ombros e o peito, que se alongam ao se levantar — aqui a posição é semelhante ao de uma cobra — as mãos e os pés ficando no chão. Depois as mãos empurram o peito para levantá-lo o mais alto possível, o ventre ficando sempre no chão.

c) A bacia se levanta, tornando-se a parte mais elevada do corpo, sempre tentando atrair o tronco, cabeça e braços em direção aos pés. Os braços estão então estendidos ao máximo e o corpo adota exatamente a posição do gato se esticando.

d) Depois, de quatro, as pernas se aproximam dos braços, a coluna vertebral age só em movimentos semelhantes aos de um gato curvando as costas. Mas o peito se opõe a este esforço e tenta tocar o solo.

e) Ambos os joelhos estão dobrados e tentam se aproximar o mais possível do queixo, cada um por sua vez. Assim que fica o mais próximo possível, a perna afrouxa-se do lado, perpendicularmente ao corpo, estirando-se o mais possível sobre ela mesma: o joelho volta então para a posição anterior e a perna retoma sua posição inicial. Depois, sempre de quatro, a cabeça passa então a contrariar os movimentos do corpo. Quando as costas estão arqueadas a testa fica levantada e vice-versa. Estirar-se e descansar alguns instantes.

2) Equilíbrio sobre os ombros: sobre um lado da cabeça descansa-se sobre o ombro e o braço correspondente. O outro braço garante o equilíbrio.

3) Ficar sobre os joelhos: de joelhos, curvar a bacia e as costas, a cabeça atirada para trás, e a bacia projetada para frente. Descer devagar, colocando a cabeça no chão. Relaxar, voltar à mesma posição. A parte lombar suporta todo o esforço.

4) A ponte: permanecer arqueado, as costas voltadas para o chão, sobre as mãos e os pés.

5) A vela: estirar-se sobre as costas, elevar as pernas o mais alto possível, sustentando a bacia com as mãos. Ficar bem reto. Descer as pernas em direção a cabeça e ao chão. Ali, os pés devem alongar-se o mais possível da cabeça e desenhar um semicírculo com as pernas. Retomar à posição inicial, com as duas pernas na vertical. Descê-las devagar, sustentando a bacia com as mãos.

6) Equilíbrio ou bananeira sobre a cabeça, com as mãos no chão.

7) Equilíbrio ou bananeira sobre a cabeça e os antebraços, as mãos cruzadas por detrás da cabeça.

8) Câmara lenta ou ralentamento: esta fase é livremente dirigida pelo ator, seja sob forma de improvisação, seja na repetição da série de exercícios elementares.

A dificuldade desses exercícios leva freqüentemente o ator a procurar um tempo de repouso durante o trabalho. Deve-se combater esta tendência, e para isto é proibido ficar na posição durante um exercício. Se bem que as sessões durem quatro horas sem pausa, o ator deve constantemente observar um ritmo de trabalho severo, esforçando-se para desintegrar os movimentos fixos que são os exercícios, por intermédio das ações que ele se propõe a representar.

III. Exercícios plásticos

A maior parte desses exercícios faz parte dos métodos de treinamento na barra dos bailarinos, e no Método Delsarte em particular. Outros exercícios adaptados da Ópera Chinesa são igualmente empregados. Eles podem responder a dois princípios diferentes:

— Todo exercício deve ser efetuado com a sensação de uma certa harmonia no corpo, os movimentos adotando a forma e o ritmo da curva.

— Toda ação deve seguir, no impulso e na sua execução, a lei dos vetores contrários: toda ação que se propõe efetuar deve ser precedida do movimento inverso (antes de atirar-se para frente, faz-se um ligeiro movimento de recuo, etc.).

Um terceiro exercício, extraído do Teatro Kabuki: traça-se uma linha imaginária entre os pés e a cabeça, um segmento que não pode ser reduzido durante a execução dos exercícios. De início, utiliza-se um barbante amarrado a um dedo do pé, e o outro lado preso entre os dentes, não podendo, este barbante ser afrouxado. O ator é obrigado então a se locomover em constante desequilíbrio, o que força ao máximo a coluna vertebral, que trabalha sempre em correlação e freqüentemente em oposição aos movimentos das pernas. É muito importante não contrair os músculos da nuca e não virar a cabeça. É sempre a coluna vertebral que se adapta às diferentes posições. A cabeça deve estar voltada para a frente e virar com todo o tronco.

IV. Exercícios de composição

Não possuem senão uma função, a composição de movimentos físicos pertencentes à linguagem corporal. Eles devem ser executados com clareza e seguir precisamente as intenções que o ator introduz no seu trabalho. É indispensável lhes comunicar uma expressão e uma vida teatral. O ritmo no qual é efetuado um exercício é relativo a uma série de impulsos que constitui o alimento de expressividade deste trabalho.

1) Andar de pantomima, marcando os momentos que os calcanhares e as pontas dos pés intervêm precisamente.

2) Andar no mesmo lugar, atirando os pés para o lado.

3) Mesmo exercício, mas rebolando-se.

4) Mesmo exercício, mas andando para trás.

5) Andar na ponta dos pés.

6) Andar desengonçado com os dedos dos pés voltados para a planta dos pés.

7) Andar sobre os calcanhares.

8) Andar com as pernas rijas e sobre a ponta dos pés.

9) Andar com as pernas dobradas e na ponta dos pés.

10) Modo de andar de Carlitos, com as pernas rijas ou dobradas.

11) Andar com uma perna na frente, dobrada, e a outra perna atrás, esticada.

12) Andar com os joelhos e os pés para dentro.

13) Mesmo exercício que o nº 11 mas girando o joelho da perna que está na frente.

Tudo isso é uma amostra das possibilidades de modos de andar. Trata-se mais uma vez de ultrapassar o sinal-estereótipo (o da pantomima) e reagir às tarefas e aos impulsos que o ator se dá: diferentes terrenos (arenosos, pedregosos, enlameados, etc.), características físicas (velho, jovem, obeso, corcunda, etc.).

Na prática, as diferenciações nos exercícios que foram expostos não são respeitadas, pois o ator deve poder se servir de toda a técnica de que dispõe. Em outras palavras, ele pode utilizar à sua maneira todas as categorias de exercícios que conhece, e misturar à vontade exercícios de bio-mecânica, de composição, etc. A regra básica do presente trabalho é que em todas as circunstâncias o ator não deve jamais efetuar uma série

de exercícios que não seja o resultado de uma intenção precisa. O ator deve ultrapassar, isto é, destruir o exercício pela animação, o ritmo, a intensidade e a significação que seus impulsos comandam. O ritmo, repetitivos, significa variação, pulsação, e se opõe à monotonia e à cadência sincopada. Não se deve esquecer que o exercício é também um teste das possibilidades do ator, isto é, uma descoberta de seus limites e que convém a ele saber como superá-los.

V. *Exercícios vocais*

A voz é uma fonte integrante do corpo. A ação vocal nasce no corpo, ela é sentida através dele, e o eco deste impulso se exprime pela voz. Esta é sempre, a princípio, um impulso impresso no corpo, e cuja realização torna-se som. Os exercícios vocais respondem a três princípios básicos:

1) Todo exercício vocal deve ser uma ação vocal. Este corresponde à um impulso do ator; pode-se por exemplo utilizar a voz como um instrumento que permite completar uma ação: é um martelo que prega um prego na parede ou uma faca que esculpe a madeira. Para isto o ator deve sempre utilizar um texto que ganhe vida segundo seus impulsos do qual dependerão o ritmo das frases e o valor semântico.

2) Todo impulso deve necessariamente por em movimento os “ressonadores fisiológicos”, isto é, as partes do corpo graças às quais a voz se modifica naturalmente e alcança uma grande amplitude sonora. O ator deve conhecer seus ressonadores, sendo que os mais utilizados são os da cabeça, do occipício, do nariz, da garganta, do peito, e os localizados nas costas e no ventre. O ator deve saber quais impulsos lhes permitem passar espontaneamente de um a outro, e ser capaz de fazer agir muitos ressonadores ao mesmo tempo.

Esses exercícios vocais devem ser executados segundo princípios de higiene vocal que ordenam simplesmente ao ator jamais forçar a sua voz, jamais utilizar um ressonador de forma mecânica, não escutar-se e não procurar os efeitos. O ressonador é para a voz o que é o alto-falante no microfone, para se fazer ouvir não é preciso gritar nele, mas sim medir sua potência. Enfim, o ator deve saber que é necessário que a laringe esteja sempre aberta, a fim de deixar passar o ar livremente na boca, que esta não deve nunca estar contraída nestes exercícios. Observamos finalmente que não existem exer-

cícios de dicção nem de respiração, sendo as eventuais anomalias corrigidas por exercícios adequados, para evitar a uniformidade da dicção teatral e explorar as diferenças pessoais que se encontram naturalmente.

NOTA: a descrição dos exercícios utilizados se baseia no período de setembro de 1967 a abril de 1968.

1. Parafrazeando Meyerhold, Eugenio Barba dizia a seus atores: “É preciso ser pago duas ou três vezes mais que o normal para representar no teatro dos outros, mas deve-se pagar do seu bolso para ser criador no seu próprio teatro.”

2. Esta situação é a única na geografia teatral escandinava. Os teatros já são com efeito financiados pelo Estado, algumas vezes pelas municipalidades. Existe apenas uma dúzia de particulares. Esses pequenos teatros possuem meios tanto econômicos, como técnicos muito limitados, e perdem pouco a pouco sua razão de ser. Há quinze anos atrás, na sua maioria, eles se distinguiam dos teatros subvencionados por um repertório audacioso que apresentava uma literatura contemporânea de vanguarda, em particular o “teatro do absurdo”, pois nesta época nenhum teatro grande explorava ainda esta veia artística. Depois, pouco a pouco, diante do sucesso obtido por esses autores modernos, os teatros “ricos” ajustaram uma parte de seus repertórios, similarmente a esses pequenos teatros particulares. Esses últimos, perdendo assim sua originalidade e não podendo mais diferenciar-se dos grandes teatros, sobrevivem dificilmente a uma tal concorrência.

(Extraído de *Les Voies de La Creation Théâtrale*, vol. I, estudo de C. Aubert e J. L. Bourbonnand; éditions du centre national de La Recherche Scientifique, Paris, 1978, tradução de Carmi-
nha Lyra).

DIRETOR VERSUS EQUIPE

Robert L. Benedetti

Cadernos de Teatro apresenta este curioso texto de Robert L. Benedetti,¹ que procura analisar um típico problema do teatro americano, que em sua maior parte ainda não nos alcançou — se é que isso virá a acontecer algum dia. Trata-se da animosa rivalidade existente entre diretores e demais profissionais da criação teatral: figurinistas, cenógrafos, iluminadores, etc. . . que habita so-branceira os palcos americanos. Neste texto, Benedetti faz um diagnóstico dos principais aspectos da questão, ao mesmo tempo que lança a sua contribuição “terapêutica”, toda ela relacionada a um melhor processo de comunicação. O artigo contém interessantes informações sobre a realidade do teatro americano, que acreditamos vá proporcionar aos nossos leitores interessante material para reflexão, além de que, quem sabe, venha ajudar a impedir que o mesmo problema se instale entre nós.

Já tendo trabalhado como diretor e como “designer”, ouvi muitas vezes em conversas de bastidores falar-se mal de ambas as partes: dos diretores, que não sabem o que querem, que não têm a capacidade de “visualizar” ou ainda, que “visualizam” demais — tentam fazer tudo sozinhos; e dos “designers”² que não sabem ler a peça, que levam suas idéias avante sem se importarem em ouvir o diretor, enfim, que “constroem todas as coisas erradas primeiro”. Cheguei mesmo a ouvir diretores desesperados afirmarem que produtores e técnicos têm um

1. Robert L. Benedetti é deão e diretor artístico da Escola de Teatro do Instituto de Artes da Califórnia, e autor dos livros *The Actor at Work* (Prentice Hall) e *Seeming, Being and Becoming* (Drama Book Specialists).

temperamento totalmente diferente dos diretores e atores, e que não são de modo algum “gente de teatro”.

Não existe no teatro uma relação de trabalho que seja tão crucial, no seu impacto para a totalidade da produção, que a relação diretor-designer. As escolhas feitas por eles, quase sempre em uma época em que o diretor não sabe exatamente o que vai acontecer, uma vez que os ensaios estão apenas começando, é que vão dar o tom visual e reforçar uma série de especificações que vão fazer a peça correr bem ou não — sem mencionar o impacto que os figurinos terão sobre a caracterização, a luz, sobre o clima da peça, etc.

Em função disso tudo há uma grande pressão sobre o relacionamento entre diretor e designers. Os dois lados sabem como é importante esta colaboração, como é difícil mudar as escolhas feitas na fase inicial de planejamento e produção, e como o julgamento público do espetáculo vai depender tremendamente das capacidades e habilidades de ambas as partes. Esta dependência é uma constante fonte de preocupações e, conforme George Bach gosta de dizer, “a dependência gera a hostilidade”, mormente numa relação orientada para uma determinada meta. Se estas relações não são facilitadas pelo respeito mútuo e por uma comunicação efetiva, os conflitos normais — e embora possa parecer paradoxal, *crescentes* —, decorrentes da busca de objetivo comum, podem chegar ao ponto de perturbar o delicado equilíbrio de amor e ódio que sublinha qualquer interação significativa e profunda.

Parece-me que as condições sob as quais designers e diretores americanos desenvolvem-se e trabalham fazem com que esta situação, já por natureza difícil, se torne ainda pior, e isto é algo em nossa tradição teatral que precisa ser mudado. Não se trata apenas de uma questão de compartimentalização ou de união sindical específica, nem tampouco fruto de formações radicalmente distintas. Essas coisas são, a nosso ver, sintomas de uma convicção subconsciente de que as relações entre diretores e designers têm de ser necessariamente adversas, convicção esta que já está entranhada em nosso tea-

tro. Tenho visto isto em todos os níveis: nos melhores programas de formação, os designers são ensinados — explícita e implicitamente — a enfrentar os diretores, enquanto os estudantes de direção aprendem a “se proteger” dos designers. Em nossa profissão, existe sempre a ansiedade dos primeiros encontros entre ambos, a mútua desconfiança, os longos períodos de trabalho e isolamento, durante os quais os designers medrosamente preparam o primeiro esboço, e o terrível momento do “encontro”, quando o primeiro projeto é apresentado para ser aceito, rejeitado ou assumido pelo diretor. Nós todos sabemos que deve haver um modo melhor, e todos já passamos por essa experiência que revela o desperdício e a estupidez desta norma — e no entanto, a norma persiste.

Considere-se, por exemplo, o isolamento: dada a importância e a dificuldade do trabalho que diretor e designer realizam, a mim me causa espanto que eles passem tão pouco tempo reunidos. É muito raro que diretor e designer se engajem — juntos — num processo de criação íntimo e prolongado, semelhante àquele existente entre ator e diretor, mesmo quando o ator em questão tem um papel pequeno, cujo impacto na produção será minúsculo, se comparado ao impacto do trabalho exercido pelo designer. Isto não acontece somente pela falta de tempo. Suspeito que se deva ao fato de que diretores e designers não aprenderam a falar a mesma língua e — a não ser em raros momentos — não estão suficientemente a par dos problemas e preocupações *uns dos outros*, não estando assim aptos à formação de uma empatia recíproca. É tão raro, de fato, ambos os profissionais alcançarem um nível de relacionamento genuinamente estimulante que, quando isto acontece, segue-se uma espécie de “casamento” semipermanente entre ambos. É claro, nós ficamos supergratificados por enfim conseguirmos compartilhar uma troca equilibrada de percepções e uma saudável comunicabilidade mútua, e assim, procuramos aproveitar todas as oportunidades de trabalharmos em conjunto, constituindo uma espécie de família teatral. Mas, dado o caráter nômade do teatro americano, seríamos bem mais ricos se pudéssemos constituir esta “família” qualquer que fosse o lugar onde estivéssemos trabalhando. Quando realmente desenvolvermos nossa compreensão dos problemas dos nossos companheiros, quando realmente entrarmos em contato com nossas necessidades e nossa força, e quando aumentarmos a nossa capacidade de comunicação com base

2. (N. da R.) “Designer” se refere no original aos profissionais responsáveis pela criação da luz, cenários, figurinos, etc... que trabalham em estreita colaboração com o diretor. Na falta de um termo em português, que englobasse essas diversas atividades, optamos por manter o original inglês “designer”.

num respeito genuíno, então poderemos ver, com muita surpresa, quão grande e unida pode ser a “família” teatral americana.

A FONTE E OBJETIVO COMUM: A PEÇA

Uma relação orientada para uma meta é motivada e unificada em primeiro lugar pelo objetivo comum — no caso, a realização da peça; cada peça contém em si a semente da unidade, a oportunidade de cada elemento da produção de se unir para produzir uma experiência única e integrada. Se uma determinada produção, qualquer que seja a interpretação dada ou qualquer que seja a circunstância teatral, pretende alcançar o máximo de efetividade, todo o potencial para a unidade existente na peça deve ser alcançado por seus próprios meios. Esta unidade pode ser vivida em vários níveis, mas tem de ser alcançada primeiramente no nível físico — no visual e nos sons que gerarão todas as outras percepções da peça.

Considerando-se somente o aspecto físico da produção, podemos dizer que uma peça é um evento que, como outros, consiste da matéria sendo movida pela energia através do tempo e do espaço; especificamente, personagens engajados em um conflito, movendo-se em direção a uma resolução num dado tempo, num dado local ou locais. Evidentemente, como outros eventos, uma peça não pode *realmente* ser reduzida a matéria, energia, tempo e espaço; isto é apenas um dos modos, uma das perspectivas que constituem o todo. Uma vez que um evento ocorre, cada uma dessas partes torna-se intrinsecamente ligada à outra, cada uma se dissolve na outra. Mas, durante o processo de criação ou de preparo do evento, nós podemos exercer um controle sobre cada um destes elementos, ou, pelo menos, estabelecer os limites dentro dos quais eles vão ocorrer. É nisto que consiste o processo de trabalho de ambos os profissionais em questão.

Podemos supersimplificar o processo dizendo que a matéria (o personagem) é da responsabilidade primária do ator; a energia e o tempo (foco, forma, tempo e ritmo) constituem a responsabilidade primária do diretor; e o espaço é da responsabilidade dos designers. Obviamente, estes territórios se sobrepõem e não são mutuamente exclusivos entre si, mas cada um representa uma posição a partir da qual esses vários artistas de teatro contribuem para a criação do todo final; cada um é uma porta que dá para um mesmo quarto comum.

Quando o teatro mostra o seu melhor lado, uma peça torna-se um acontecimento, um evento. E mais, surge como uma experiência teatral integrada — apesar de ser uma síntese de idéias e energias de um numeroso grupo — aparentemente criada por uma única consciência. E, de modo real, isto se dá porque, quando todos os membros da produção contribuem efetivamente para o todo, surge uma consciência *partilhada*. A evolução desta consciência partilhada é que constitui o fio condutor do processo de criação dos designers e do diretor.

Quando isto acontece, os membros individuais do grupo da produção tornam-se *alinhados*, suas energias independentes fluem na mesma direção, para um mesmo objetivo. Este alinhamento de modo algum interfere ou ameaça a criatividade individual: ao contrário, desde que cada membro de um grupo efetivamente alinhado tira força e inspiração do todo, temos que cada um está trabalhando em um nível elevado em termos de realização pessoal.

Desta maneira, o todo de um grupo integrado torna-se maior que a soma de suas partes, e cada participante recebe do grupo mais do que dá.

Três condições são necessárias para que um grupo torne-se efetivamente alinhado. Primeiro, todos os participantes têm de estar *comprometidos* na relação. Segundo, cada participante deve ser capaz de *apoiar* os outros participantes em seus objetivos dentro do esforço do grupo. Terceiro, todas as partes devem manter entre si uma *comunicação livre e aberta*. Examinemos estas condições.

COMPROMISSO E APOIO

Quando um diretor e um designer resolvem trabalhar juntos, o compromisso na relação é assumido por ambas as partes; mas o que fazer nas inúmeras vezes em que nos achamos trabalhando juntos como resultado da escolha de uma terceira pessoa? Podemos supor, talvez, que o diretor artístico, o produtor ou seja lá quem for, já tenha considerado o potencial de nossa relação em termos positivos. A nossa confiança no julgamento dessa pessoa pode fazer com que exista uma base para um engajamento inicial, mas este começo não leva muito longe. Nós mesmos teremos de nos sentir e desenvolver reciprocamente nossas atitudes mútuas.

Em resumo, o compromisso se torna um problema quando você ainda não o tem. É preciso encontrá-lo, aprender a viver sem ele ou terminar a relação. Dessas.

três alternativas, a primeira, de fato, é bastante difícil. A segunda, além de difícil, é sempre desagradável, e a terceira é freqüentemente impossível e quase sempre danosa. Então voltemos à primeira: como desenvolver um verdadeiro relacionamento em um trabalho mútuo?

Antes de tudo, é preciso compreender que você *está* trabalhando junto com alguém, e *será* melhor que você se engaje de fato na relação para que você consiga o que pretende. Fazer-se de vítima, ter desconfianças ou sentir-se frustrado não vai levar a nada, a não ser fazer com que você se sinta pior. Em segundo lugar, faça do *respeito* parte de sua disciplina; respeito pelo outro e auto-respeito. A outra pessoa é um bom diretor ou designer, e você é tão bom quanto ele.

Em terceiro lugar, lembre-se que parte do respeito é conceder espaço. Vocês estão trabalhando juntos por causa de um engajamento e de um objetivo mútuo, mas dentro deste trabalho, cada um tem o seu espaço para poder desenvolver seu próprio trabalho, tendo em vista o objetivo comum que é a peça, e para usufruir a interação do trabalho de cada um no desenvolvimento do processo. Nossa meta é o alinhamento de indivíduos criativos e não o abandono da auto-estima ou do auto-respeito.

Isto levanta a questão da *territorialidade*, que constitui o maior impedimento para o desenvolvimento do compromisso entre designers e diretores. Precisamos de regras bem claras e precisas porque ambos compartilham o mesmo território. Cada um faz o seu trabalho no mesmo espaço — são como companheiros de quarto em um quarto muito pequeno — e cada um precisa respeitar as prerrogativas do outro. Cada par — designer e diretor — descobrirá seu próprio grupo de regras territoriais dentro do espectro que vai da frieza de poderes iguais, porém distintos (“Já conversamos, e agora eu confio no seu ‘design’, e você confia em mim como diretor”) passa pela flexibilidade da contínua negociação (“Sei que seu ‘design’ vai fazer parte da direção e você sabe que minha direção vai fazer parte do seu ‘design’”) e chega até a completa síntese, quando não é mais importante rotular e as funções se intercambiam livremente, à medida que o trabalho o requeira.

Qualquer uma dessas relações pode se desenvolver a seu modo. O que não funciona é fingir que você *não* está trabalhando no mesmo espaço (“Eu não me meterei no seu ‘design’ se você não se intrometer na minha direção”), ou que vocês não são necessariamente *iguais*

no processo criativo (“Eis aqui o ‘design’ que você vai fazer”). Nestes tipos de relação, nenhum dos dois recebe *apoio* do outro. Eu preciso apoiá-lo em seus objetivos dentro de um propósito comum e você deve me apoiar em meus objetivos. Deste modo, mesmo nossas desavenças podem ser transformadas em propostas criativas ao invés de serem fontes de hostilidade. Em algum ponto em uma controvérsia de dois pontos de vista acerca de um tópico específico, há o potencial da síntese criativa que pode transcender as limitações de ambos. Só o compromisso e o apoio mútuo criará o contexto no qual essa síntese poderá emergir. Estabelecer regras claras para delimitação dos territórios particulares do relacionamento fará com que o auxílio mútuo se cristalize, pois as pontes necessitam de fundações firmes. Tente fazer isto em seu próximo trabalho; tente desenvolver o relacionamento, assim como trabalhar para o espetáculo. Será um sábio investimento.

COMUNICAÇÕES LIVRES E ABERTAS

O compromisso e o apoio mútuo estabelecem uma base para uma comunicação aberta, mas a efetividade e a continuidade da relação vai depender muito da qualidade da comunicação entre diretor e designer, porque é no diálogo entre os dois que a síntese criativa se fará presente, através da visão global do espetáculo, bem como de necessidades tangíveis relacionadas a material, espaço, horários, orçamentos, pessoal, etc. É nesse processo também que a habilidade na comunicação de diretor e designer permitirão incluir a participação do diretor técnico, do contra-regra, do mestre da carpintaria, do técnico em eletricidade, e de todos os outros técnicos, de um lado, e atores e diretor de cena, do outro. O relacionamento diretor/designer é o conduto central através da qual fluem todas as energias da produção física, e a unidade final da produção depende da comunicação efetiva entre ambos.

Uma condição para uma comunicação aberta é a flexibilidade, e esta requer o sentido de que há tempo disponível. Infelizmente, diretores e designers sentem-se muitas vezes presos por um sistema no qual se fazem grandes restrições à flexibilidade de comunicação. Num país em que se tornou norma o teatro comercial ter três semanas para ensaios e onde o teatro educacional se sente privilegiado de poder ensaiar por seis ou sete semanas, é fácil verificar que o tempo disponível para a relação diretor/designer é tão limitada que se torna quase

que impossível uma real colaboração. Frequentemente a iminência da estréia cria pressões que transformam diretor e designer em adversários, forçando este a ser prático e aquele a resistir ao fechamento de suas opções.

Há várias maneiras de sobrepujar o problema tempo: diretor e designer podem começar a trabalhar mais cedo e assim dispor de um período maior para desenvolverem suas concepções; ou então, o que seria ainda melhor, aumentar o tempo de ensaios, o que permitiria uma semana ou duas a mais antes do estabelecimento definitivo das concepções de ambos profissionais. Eles reconhecem que a influência dos atores será um fator de importância na criação do “design” final; de um modo geral designers não apreciam mudanças em seus “designs” e a maior parte dos diretores — exceção feita aos desregrados — se sente pressionada a evitar mudanças no “design” já concluído. Assim a tentativa de antecipar a colaboração diretor/designer provém de um mútuo mas muitas vezes tácito reconhecimento de que eles estão conversando num vácuo artístico, que será preenchido somente quando se iniciarem os ensaios com os atores.

Mesmo quando o tempo permite que os ensaios comecem antes que as decisões finais acerca do “design” estejam cristalizadas, nosso teatro se tornou tão compartimentalizado que os designers se mostram relutantes em frequentar os ensaios, e quando o fazem, raramente são bem-vindos. O designer se tornou tão alheio aos ensaios como o dramaturgo, e com os mesmos deletérios efeitos. Se nosso teatro quer realizar-se como uma forma de arte, devemos permitir que o mesmo senso de unidade que queremos das produções reflita na colaboração existente entre todas as pessoas envolvidas. Certamente que o designer deveria possuir um espaço próprio nos ensaios, e não apenas como mero observador, e sim, como um participante que facilita o fluxo dos ensaios, ao menos em seus primeiros estágios, e que reconhece e responde às solicitações que surgem em termos textuais, espaciais e pictóricos na interação provocada pelos atores.

Para estender a metáfora de espaço, tempo e energia, podemos ver que um evento não precede ou mesmo gera seu espaço, e sim, é o espaço que antecede o evento. Uma vez que o evento ocorra, obviamente, ele se torna intrinsecamente ligado ao espaço e vice-versa; a natureza do evento é determinada pelo espaço e o espaço é inevitavelmente modificado pelo evento. Logo que os ensaios começam a se desenvolver e as energias da produção começam a existir como eventos palpáveis, cria-se

um diálogo entre os eventos que estão surgindo e o ambiente do palco; o diretor e o designer são testemunhas dessa realidade que surge, e idealmente ela se torna num “terceiro parceiro” em seus trabalhos mútuos. Todas as discussões conceituais preparam-nos para que possamos testemunhar essa nova realidade de modo a partilhar certos critérios de julgamento sobre a direção e a qualidade dos eventos que surgem. Ambos responderão agora por ajustes na configuração e na textura do ambiente, que farão com que as energias da produção venham a fluir na direção desejada. Seria maravilhoso se pudessemos, como procedimento padrão, deixar o “personagem” ambiente tornar-se um personagem de fato, uma das fontes de energia da produção emergente, crescendo em seu relacionamento com todas as outras energias da produção, do mesmo modo em que se dá o trabalho de um ator e a especificidade da concepção própria do diretor.

Está subentendido, é claro, que, na concepção do diretor, tem de haver espaço para o desenvolvimento, e que ele deve saber qual é a direção que este desenvolvimento deve tomar. Isto porque uma comunicação efetiva exige também um *propósito partilhado* e um *espaço seguro*, e esta função cabe primariamente ao diretor. O que aliás, nem sempre acontece. Designers frequentemente se queixam de diretores que caem em um dos dois extremos: um é o diretor que já tem *tudo* planejado, e na verdade necessita mais de um artesão do que um artista. O outro, é o diretor que não possui concepção nenhuma ou mesmo nenhuma forte razão para estar dirigindo a peça, e neste caso, o designer termina apenas desenhando o “cenário” sem qualquer conhecimento de objetivos mais profundos ou das energias da produção.

Em seu recente livro *The Art of Being*, Charles Marowitz sugere que a principal contribuição do diretor é a “sintaxe” da produção, as premissas básicas sobre as quais os elementos da produção serão reunidos a fim de adquirir um significado. Quando você lê essas palavras, é o nosso senso comum de sintaxe que vai permitir que eu desdobre o sentido do que eu quero dizer para você. Se partilhássemos apenas um vocabulário, sem a sintaxe, não poderíamos apreender o padrão significativo que estabelece uma real comunicação. Deste modo, o diretor provê a sintaxe particular reconhecida na estrutura da peça e que se torna a base da linguagem comum que eventualmente surge para ligar o grupo da produção.

Deve-se permitir a cada membro da comunidade utilizar a linguagem comum com sua própria voz. O diretor deve perceber que, assim como uma indicação para o ator deve ser interiorizada e digerida até tornar-se “própria” dele, para que o resultado seja convincente, assim também a comunicação com os designers deve excitar o pensamento criativo destes, e o resultado deve ser integrado ao crescente desenvolvimento da produção. Nenhuma comunicação é possível quando assentada em bases unilaterais, e os diretores devem aceitar a marca pessoal do designer no ambiente da peça, assim como eles aceitam as contribuições pessoais dos atores na composição de seus personagens. Diretores que acham isso impossível, continuarão trabalhando com cenários sem inspiração em suas produções.

Em nosso programa de treinamento no Instituto de Artes da Califórnia, consideramos tão importante as habilidades no trato interpessoal requeridas pelo trabalho em conjunto que criamos três cursos para lidar com elas. O primeiro deles consiste num encontro semanal, durante toda a primeira metade do ano, é freqüentado por cada estudante da escola e no qual realizamos exercícios e partilhamos experiências em tópicos como: habilidades críticas, saber ouvir, “conflitos saudáveis” e outros que ajudem a formar um senso comum dentro dos princípios subjacentes à cooperação em conjunto. Um outro curso, de análise de texto, também é oferecido a todos os estudantes e tem a finalidade de prover um vocabulário crítico comum. Um terceiro curso, destinado especificamente a diretores e designers, é ministrado por Michael Devine e enfoca técnicas particulares da colaboração diretor-designer.

HÁ ALGUÉM EM CASA?

Vamos supor que todas as condições para uma efetiva comunicação estão de pé: há tempo suficiente para ser flexível, o diretor possibilitou a existência de uma sintaxe e o sentido de um propósito comum. Além de criar um espaço particular no qual o designer se sente livre para falar. E agora: o designer tem alguma coisa para dizer? Nem sempre.

O defeito mais comum dos designers, mesmo em condições ideais de comunicação, é sua freqüente inabilidade em ler uma peça a não ser do ponto de vista pictórico. Se o tipo de colaboração que estamos propondo aqui destina-se ao crescimento, as discussões ini-

ciais não poderão ser sobre resultados; não se pode encurtar tanto o processo que está em evolução e discutir a forma sem antes ter explorado o conteúdo. Há que se começar pelo começo, e o começo é a peça e o cerne da peça é a ação dramática, os personagens e seu mundo.

Se diretor e designer vão falar em primeiro lugar sobre a ação, os personagens e o mundo da peça, o designer deve estar preparado para não intervir apenas com problemas de sua especialidade, e sim contribuir com a sua maneira de ver a peça, de modo a ajudar o diretor a expandir suas concepções. Para alcançarmos este objetivo, precisamos reformar nossos programas de treinamento que — mesmo os melhores — pouco fazem para desenvolver a capacidade literária e conceitual de designers e técnicos, e nem possibilitam a atores, diretores e designers treinamento em experiências comuns que venham futuramente reduzir a destrutiva compartimentalização do nosso teatro.

"A VIGARISTA"

peça em 1 ato de

Silveira Sampaio

Cenário: *Quarto de hotel*

Personagens: *Senador*

Carlos

Broto

Olho Vivo

SENADOR (*Sozinho*) — Já está atrasada. E eu tenho sessão na Comissão às 5 horas... que calor (*Tira o paletó*). Não, é melhor botar o paletó... sempre é mais distinto... Não se deve perder a classe. Mesmo em uma situação como esta...

CARLOS (*Entrando*) — Então, Senador... tudo azul, tudo azul... Já vi o quarto aqui do lado... roupinha da cama fresquinha, banheirinho limpo... Satisfeito, não é Senador? Satisfeito...

SENADOR — Mas oh, seu Carlos, o senhor tem certeza que eu aqui não corro nenhum perigo?

CARLOS — Que é que o senhor está pensando, Senador? Isto aqui é muito bem freqüentado... Esa semana... Esta semana nós já tivemos no mesmo dia, hospedados aqui neste apartamento, um craque de futebol de 5 às 7, um cantor de rádio de 7 às 9 e um político conhecido das 10 em diante.

SENADOR — Bom, eu também sou político conhecido...

CARLOS — Mas aqui o senhor ainda é calouro... Com a freqüência o seu cartaz vai aumentar.

SENADOR — E me diga uma coisa, não há perigo da pessoa aqui vir a sofrer nenhum vexame?

CARLOS — Não senhor, tem aqui este fecho na porta... o senhor passa o fecho na porta, o vexame fica de fora... O senhor pode se garantir ainda melhor, saindo 10 minutos antes de sua hora expirar. Os vexames, via de regra, se dão por prorrogação de quem está de dentro ou precipitação de quem vem de fora.

SENADOR — Bom, a prorrogação eu posso controlar, mas a precipitação...

CARLOS — Nesse caso o vexame é dele. O senhor faz voz importante, voz assim de senador... aliás, o senhor é, mas não faz mal, faz mais... e grita que está dentro do seu horário e ele tem que se retirar...

SENADOR — Mas os senhores não podem controlar esse movimento de entrada e saídas lá de baixo?...

CARLOS — Controlar, se controlar... mas o senhor sabe — o movimento é muito grande... sempre espirra um ou outro...

SENADOR — Mas isso é uma maçada...

CARLOS — Não fique nervoso não, que eu hoje fico manjando o movimento do 32. Este aqui é o 32, não é?

SENADOR — Eu lhe agradeço, por que eu sou uma pessoa de responsabilidade...

CARLOS — Não há de ser nada, Senador... E mesmo que aconteça, não tem importância, por que todo o mundo é "boquinha de mocó". O senhor deseja alguma coisa para "ouverture"?

SENADOR — Eu costumo sempre tomar um chazinho na Lallet, à estas horas... Mas o melhor é esperar o pessoal, ela mesma escolherá. Eu depois toco a campainha, chamando o senhor...

CARLOS — Campainha, não; campainha me dá gatura, sabe Senador? Eu bato na porta assim. (*Bate*) Agora o senhor dá licença, que eu tenho que atender o 35. Está lá uma pequena que é uma uva... Aliás, ela vem se encontrar aqui com um comissário de café muito conhecido em Santos. O senhor já foi a Santos? Ah, então o senhor deve conhecer a figura dele, é muito importante... é um gordo, careca... depois eu me lembro do nome do homenzinho; é uma pessoa muito distinta, nos gratifica como se fosse um milionário americano... Por falar em milionário americano... Já houve um que morreu aqui... Estava no Rio, de passagem, em viagem de turismo... Espeto foi tirar o defunto daqui, sabe Senador, pesava... Também esses americanos comem muito. Lá na terra deles não faz mal, porque a comida já vem na lata com tudo aquilo dosado... Mas aqui, o homem caiu na feijoada... e foi a conta. Depois, por mais que a gente esconda, essas coisas correm... O movimento da casa sofreu muito... O advogado da dona aí... ainda quis ver se metia uma ação em New York, de perdas e danos, contra a viúva do homenzinho... mas falhou. (*Batem na porta*).

SENADOR — Está ela aí...

CARLOS — Eu vou abrir...

SENADOR (*Interrompendo*) — Mas...

CARLOS — Não tenha medo, não, Senador. Sigilo profissional. (*Abre, entra o broto*).

BROTO — Oh, Senador. (*Com intimidade*) Como vai, Carlos...

CARLOS — Bom, eu passo daqui a pouco para saber o que desejam...

BROTO — Ah — eu quero um cognac, Carlos.

SENADOR — Outro!

CARLOS — Olhe aqui, oh Senador, eu não tenho nada que ver com isso não, acho bom o senhor pensar na sua pressão, e ficar no chazinho com torradas... Depois é capaz de dar trabalho aqui para a gente...

SENADOR — Não, eu também quero cognac!

CARLOS — Olha o americano, Senador, olha o americano... Pede o chazinho que pede bem...

SENADOR — Não, cognac... ah, e uma coisa. (*Confidencial*) O senhor me garante que não há perigo da polícia dar nenhuma batida por aqui?

CARLOS — Nesse ponto, pode estar descansado, Senador, que a casa aqui sofre de "impunidade parlamentar"... (*Sai.*)

SENADOR — Vamos sentar, querida, vamos sentar... não quer tirar o chapéu? Estava tão ansioso em esperá-la...

BROTO — Fiz você esperar muito, não neguinho?...

SENADOR — É uma suave tortura, esperar pela mulher amada...

BROTO — Senador, o senhor sempre galanteador...

SENADOR — Você merece, minha filha, você merece...

BROTO — Ah, senador, eu estou tão triste...

SENADOR — Mas por quê? Uma menina, linda como você, triste?

BROTO — Nem sempre na vida tudo são rosas...

SENADOR — Eu sei, há os abrolhos...

BROTO — Há o quê?

SENADOR — Abrolhos.

BROTO — Que é isso?

SENADOR — Rima para olhos, minha filha, rima para olhos. Mas isso não tem importância...

BROTO — Por que não é nos seus.

SENADOR — Mas o que houve, bonequinha, será que posso ser útil a você em alguma coisa?

BROTO — Não sei, Senador, não sei... Mas é meu primo... ele perdeu o emprego... um rapaz tão distinto, Senador, tão distinto...

SENADOR — Isso ele arranja outro, o *Jornal do Brasil* está cheio de pedidos de rapazes distintos...

BROTO — Mas ele é tão distinto, tão distinto que nem o *Jornal do Brasil* pode imaginar...

SENADOR — Eu faço uma idéia...

BROTO — E depois, Senador, ele é arrimo de família... A família inteira vive nas costas dele. (*Chora.*)

SENADOR — Oh, mas não chore... não chore... assim depois você perde o temperamento e nós perdemos a tarde...

BROTO — Não se preocupe com o meu temperamento, Senador...

SENADOR — Mas, eu vendo assim tanto choro, também sou capaz de perder o meu... (*BROTO chora mais*) Por favor, por favor... eu arranja um outro empreguinho para seu primo, mas por favor, pare de chorar que isso já está me fazendo mal...

BROTO — Arranja mesmo?

SENADOR — Arranja.

BROTO (*Alegre*) — Ah, Senador, muito obrigado. Você é um chuchu! Arranja para ele um ozinho de penacho, arranja? Ele é um amor de rapaz... joga sinuca... Tem um muque... é alto...

SENADOR — Olha aqui, minha filha, é melhor você não descrever as qualidades do rapaz porque isso, isso

está produzindo em mim o mesmo efeito do seu choro...

BROTO — Está bem, eu não falo mais nele, mas promete que arranja...

SENADOR — Já prometi...

BROTO — Você não vai fazer como os outros?

SENADOR — Que outros, minha filha?

BROTO — Os outros... eles prometem tudo antes de conseguir. Depois que conseguem, se esquecem inteiramente da gente... Você não é como os outros, você é sincero, diga que não é como os outros, diga? Você é como os outros?

SENADOR — Minha filha, por favor, pare de falar nos outros, porque isso está produzindo em mim o mesmo efeito que as qualidades do seu primo.

BROTO — Ah, mas o meu primo é tão bom...

SENADOR — Filhinha, por favor, eu arranja o empreguinho, mas vamos mudar de assunto, sim. (*Batem na porta como o Carlos*).

BROTO — Meu Deus, quem será. (*Entra o Carlos com a bandeja.*)

CARLOS (*Entrando*) — Senador, o senhor não passou o fecho, Senador, não passou o fecho... E se não fosse eu?

SENADOR — Que é isso?

CARLOS — Ah, Senador, o senhor desculpe, mas o senhor vai mesmo é tomar um chazinho, porque... depois daquela alteração com o americano, eu tomo muito cuidado com a saúde dos clientes...

BROTO — Ih, Carlos, vocês agora estão servindo mal essas doses de cognac...

CARLOS — Bom, Senador, está tudo em ordem? Então... muitas felicidades

dades... qualquer coisa, eu bato na porta daquele jeitinho...

SENADOR (*Dando a gratificação*) — Eu só peço é que o senhor controle o movimento, porque... compreende, não é? Na minha posição...

CARLOS — Não se altere não, Senador, porque a especialidade da casa é gente de posição...

SENADOR — Quer dizer que o senhor garante que a polícia...

CARLOS — O senhor parece que não tira a polícia da cabeça, hein Senador? Eu acho que o senhor está com complexo. O senhor já fez psicanálise? Se o senhor quiser, aproveita, porque nós estamos com um psicanalista, das 5 às 7, aí no 23.

BROTO — Carlos, outro cognac, Carlos...

CARLOS — Outro cognac, está muito bem... Olha lá Senador, vai tomar o chazinho senão esfria... (*Sai.*)

BROTO — Então, bem, você arranja mesmo?

SENADOR — Arranja o quê?

BROTO — Viu? Já se esqueceu... qual, eu sou mesmo muito infeliz... (*Chora*) muito infeliz...

SENADOR — Mas, o que aconteceu?... Não estou percebendo nada.

BROTO — Ah, neguinho, você é como os outros, igualzinho... e eu que pensei que você fosse diferente...

SENADOR — Mas eu disse alguma coisa que a ofendesse? Por favor, você está me deixando embaraçado...

BROTO — Então não disse?

SENADOR — O quê?

BROTO — Perguntou...

SENADOR — Eu perguntei alguma inconveniência?

BROTO — Ora, bem, você esqueceu inteiramente do meu primo. Eu perguntei se você arranjava mesmo... e você perguntou o "que".

SENADOR — O emprego?

BROTO — Você já havia esquecido, neguinho... Então, aproveita e escreva agora...

SENADOR — O quê?

BROTO — O cartão de apresentação...

SENADOR — Para quem?

BROTO — Isso não sei. Você que sabe, benzinho, a quem você deve pedir para dar o emprego...

SENADOR — Mas isso não pode ser assim...

BROTO — Viu? Viu? Neguinho você não faz diferença nenhuma. É igualzinho aos outros... (*Chora*)

SENADOR — Mas, por favor, não se trata disso...

BROTO — É porque é para mim... Você neguinho, não gosta de mim... Que é que te custa dar um cartão?... Se fosse uma grã-fina qualquer você dava até uma carta!... Os homens são todos iguais... Todos não, meu primo é diferente... Por isso mesmo é que ele é um incompreendido e não querem fazer nada por ele. (*Chora*).

SENADOR — Mas minha filha, o Carlos daqui a pouco entra aí e você está chorando...

BROTO — Que bem importa. Eu digo para o Carlos que estou chorando, porque você, neguinho, não quer me dar o cartão de apresentação...

SENADOR — Está bem, minha filha, está bem... vamos ao tal cartão... Nós estamos perdendo um tempo precioso... O resto da semana vou ter reunião da Comissão todas as tardes; durante as noites, tenho a família que chegou do Estado... qual...

BROTO (*Chorando*) — E pela manhã...

SENADOR — Ah! isso é muito fora dos meus hábitos, minha filha...

Mas, vamos ao cartão, vamos ao cartão depressa...

BROTO — Ótimo! Então escreva, neguinho: — "Exmo. Sr. Presidente..."

SENADOR — Que Presidente?

BROTO — Não sei, neguinho, você que sabe... mas cartão de apresentação a gente escreve é para presidente... arranja uma companhia forte e bota adiante. Olha, neguinho, bota a Light... meu primo adorava se fosse advogado da Light.

SENADOR — Mas ele é advogado?

BROTO — Não, mas você conseguia isso, não conseguia?...

SENADOR — Será que seu primo não se contentaria com um emprego na Câmara de Vereadores?

BROTO — Isso querido, ozinho de penacho, ozinho de penacho. (*Senta no colo do Senador*)... Então escreve... que eu dito... "Meu caro amigo Presidente da Câmara dos Vereadores... O portador..."

SENADOR — ... portador...

BROTO — É o meu grande amigo...

SENADOR — ... meu grande amigo...

BROTO — Asclepiades...

SENADOR — Hein?

BROTO — Asclepiades...

SENADOR — Asclepiades.

BROTO — Moço distinto, filho de uma família da nossa melhor sociedade...

BROTO — Botou "melhor sociedade?" Deixa eu ver! Ah, neguinho, você é um amor! — da nossa melhor sociedade e que no momento, por um capricho da sorte...

SENADOR — Olha aqui, oh filhinha, você me desculpe, mas "capricho da sorte" eu não vou botar...

BROTO — Por que, hein neguinho? Eu acho tão bonito "capricho

da sorte". Nas novelas da rádio falam muito em "capricho da sorte"...

SENADOR — É, mas "capricho da sorte". Não...

BROTO — Então, põe "capricho do destino", também é muito bom...

SENADOR — Olha aqui, benzinho, nós estamos perdendo um tempo precioso... Isto é um capricho meu, eu não escrevo a palavra capricho.

BROTO — Por que, dá azar, é?

SENADOR — É!

BROTO — Ah, neguinho, então por que você ficou falando nela tanto tempo? Passa adiante logo... onde é que você estava?

SENADOR — ... na melhor sociedade...

BROTO — "Filho da nossa melhor sociedade", e que deseja aplicar seus dotes... aplicar seus dotes está bem, não está neguinho? Diz, está?! Fala? Eu gosto de ouvir você falar, está?

SENADOR — Está!

BROTO — E que deseja aplicar seus dotes a serviço... a serviço de que ele vai aplicar os dotes dele? (*Batem na porta.*) Entra Carlos!

OLHO VIVO — Os documentos!

BROTO — Ai!!! (*Esconde o rosto*)

SENADOR — Quem é o senhor? Saiba que ainda estou dentro do meu horário...

OLHO VIVO — Que é isso, velhinho? Tá querendo me baratinar? Vai passando logo os documentos e desde já sabendo que está em cana... E você aí, oh nossa amizade, vai virando o "belezo" porque pela carceraria, parece que já te conheço de outras pistas...

SENADOR (*Puxando o Olho Vivo pelo ombro*) — Não permito que trate assim uma senhora que está em minha companhia...

SENADOR e OLHO VIVO (*Ao mesmo tempo*) — O senhor sabe com quem

está falando? (*Pausa. Os dois de novo.*) O senhor sabe com quem está... (*Pausa*) O senhor... (*O Broto corre para fugir pela porta.*)

OLHO VIVO — Ei! Não vai se pirando assim não... (*Vendo o rosto*) É você, hein?

BROTO — Puxa, mas que azar eu estou dando com você... 3ª vez este mês, hein?

SENADOR — Um momento, eu não estou entendendo nada.

BROTO — Polícia.

SENADOR — Hein? Mas o Carlos me garantiu...

OLHO VIVO — Olha aqui, oh velhinho, vai passando logo os documentos, porque a sua pinta não me é estranha. Se não me engano, já vi seu retrato no jornal... Pra mim, você é o tal professor que desenhava as notas falsas...

SENADOR — O senhor está participando de um funesto equívoco...

OLHO VIVO — Vamos logo, oh fichinha, mostra a papelada...

SENADOR — E se eu me negar...

OLHO VIVO — Eu acho melhor você se abrir agora por bem... do que mais tarde por mal...

BROTO — É neguinho, se abre logo... que é melhor...

SENADOR — Mas eu não posso... a minha situação é muito delicada...

OLHO VIVO (*Para o Broto*) — Dessa vez arranhou um intrujão um bocado fulero, hein oh parceira? Explica aí para o "nossa amizade" que ele já está encanado e não adianta se enrustir... (*Pega o cartão*) De quem é este cartão?

SENADOR — É meu...

OLHO VIVO — Senador... mas o senhor é Senador? Tá me parecendo mas é Senador de araque...

BROTO — É sim, ele é Senador... por isso é que ele está assim enrustido...

OLHO VIVO — Mas Senador...

BROTO — É sim neguinho, dá um jeitinho para ele não ficar mal... Ele tinha vindo aqui só para me dar esse cartão pra o meu primo... se eu pedir, ele dá um cartãozinho pra você também apresentando...

OLHO VIVO (*Empurrando*) — Sai pra lá, oh vigarista... Mas oh Senador... francamente.

SENADOR — Eu compreendo perfeitamente que dei um passo errado... excusa o senhor de me passar uma lição de moral...

OLHO VIVO — Não, eu não vou passar lição de moral não... quem sou eu pra lhe passar uma lição de moral? Mas o senhor hein? Com essa idade...

SENADOR — Que é que tem a idade? O senhor precisa ficar sabendo...

OLHO VIVO — Que é isso, oh Senador? Fica mansinho... Eu até que não lhe estou tratando nas duras penas, nem nada...

SENADOR — Saiba que eu tenho imunidade parlamentar!

OLHO VIVO — É, mas isso não livra o senhor do escândalo...

BROTO (*Para o Senador*) — É neguinho, fica mansinho que Olho Vivo quer cooperar... você depois dá um cartãozinho pra ele, não dá? E você vê que eu estou sendo sincera, porque o meu interesse era armar um escândalo danado, pra fazer o meu cartaz...

OLHO VIVO — Oh, Senador, venha cá, venha ter um particular comigo...

BROTO — Não seja por isso, eu já vou me retirar...

OLHO VIVO — Mas já vai, hein? (*O Broto para o Senador*) Senador, eu não tenho nada com isso não... Mas o senhor precisa ter mais cuidado com a sua pessoa... O senhor não deve estar se expondo assim... Foi essa vigarista que trouxe o senhor pra cá, foi?

SENADOR — Não... não... não... ela é uma boa menina... é uma boa menina...

OLHO VIVO — Muito escrachada... olhe, Senador, vou lhe dizer o que lhe diria o majorengo: — o senhor indo como vai, acaba se estrepando direitinho...

SENADOR — Mas o Carlos me disse que aqui era garantido...

OLHO VIVO — O Carlos!... Isso não é amizade para o senhor... aquilo já estive às voltas com a justa, 2 ou 3 vezes. Ele trabalha em comissões e consignações... e isso, quando a mercadoria não é inanimada, dá sempre bronca com a justa, o senhor sabe.

SENADOR — Mas, acontece...

OLHO VIVO — Acontece, Senador, que seu retrato podia amanhã estar no jornal, mas não era na seção política não senhor... Desculpe a pergunta, mas o senhor é do interior, é ou não é? Ah, logo que eu entrei aqui que eu tirei na pinta que o senhor era do interior... No princípio eu pensei que o senhor fosse Senador de araque, mas depois vi logo que não era... Olha, Senador, eu sou um patriota. Pode crer que sou um patriota... E por isso mesmo me desgosta ver o senhor, um Senador, metido numa situação como esta... Palavra que me desgosta... Olhe, Senador, eu vou lhe dar um conselho de amigo, pode crer que eu sou seu amigo, é de patriota... O senhor não me apareça mais aqui...

Eu vou lhe dar um enderecinho, que esse sim, é absolutamente garantido... lá o senhor pode estar descansado, sem perigo de sofrer vexame... É só dizer que foi "Olho Vivo" que mandou, que está tudo legal!! Mas agora uma coisa, hein Senador, não me leve essa vigarista pra lá — que aquilo lá é freqüentado por gente-bem!

(*Fecha o pano e cai um telão com o retrato do "Olho Vivo" e os seguintes dizeres em tipo manchete de jornal*): — "Preso 'Olho Vivo', o falso policial, que com papéis falsos, usava e abusava de uma falsa autoridade".

FIM

A NOITE DE TERESA CIBALENA

Peça em 1 ato de

Ricardo Meirelles

Personagens:

TERESA CIBALENA

FONTES

PAULO SEPETIBA

AMARO e AMÉLIA — dois figurantes

Cenário:

Uma casa típica de vila, representando a classe média baixa. Palco escuro, barulho de lavagem de louças, talheres, panelas, etc... de vez em quando um talher cai no ladrilho, uma louça quebra, reproduzindo um som forte. Reprodução monótona dos gestos simples do cotidiano de uma casa. Luz no palco.

TERESA — Pronto, acabei! (*enxuga as mãos num pano de prato*) Daqui a pouco coloco a mesa!

(*Teresa sai de cena. Fontes vem andando com um radinho de pilha na mão. Fontes pega um jornal, senta numa cadeira com ar contemplativo.*)

FONTES (*Lendo em voz alta as manchetes*) — A situação! Ah! A situação anda grave, muito grave! O mundo está pronto para parir a morte total! Os jornais só falam nisso... Em guerras, na fome, nos assaltos, nas crises, nas fraudes, no custo de vida, nos acidentes, nos atropelamentos, nos esfacelamentos. Boa notícia só no futebol. Assim mesmo anda em crise. Pra que fico

lendo jornal, todos os dias as mesmas notícias! Agora, além de ler que mais me resta fazer? Ouvir música é claro! (*leva a mão para apagar o rádio*).

TERESA (*Chegando à sala*) — Papai! o rádio vai cair! Tá na pontinha da mesa, cuidado! (*aterrorizada*).

FONTES (*Indiferente*) — É! Tire daí.

(*Teresa dá um bote no rádio, agarra aliviando o medo do rádio cair, coloca no meio da mesa.*)

TERESA — O senhor sabe o que aconteceria se esse rádio caísse no chão?

FONTES — Provaria mais uma vez a lei de Newton.

TERESA — Quebraria, seria um prejuízo, um eletrodoméstico a menos nessa casa que já tem tão pouco. Você mesmo seria o primeiro a reclamar, pois vive ouvindo música e lendo. Por falar nisso papai, você precisa ler menos, não leia tanto. Falo por sua vista, o dia inteiro lendo não há vista que agüente.

FONTES — Você está preocupada com a minha vista ou com os preços dos jornais?

(*Pausa. Teresa arruma a mesa.*)

TERESA — O Antonio Balanço esteve hoje aqui três vezes pra cobrar a conta do armazém.

FONTES — Ele ainda está cantando aquela enormidade?

TERESA (*Irritada*) — Que cantando papai! Estou falando do Antonio Balanço.

FONTES — Então você pensa que eu não conheço Antonio Balanço? É um senhor cantor!

TERESA (*Furiosa*) — Papai! O Senhor Antonio Balanço é o dono do armazém.

FONTES — Reconheço que ando um pouco fora de forma, não posso

cantar mais árias de óperas, mas um bolero, um samba, fazendo um esforço até um tango.

TERESA — Vendi a Tv para pagar a conta do armazém.

FONTES — Como é mesmo o começo daquela música que eu cantava muito?

TERESA — Era impossível pagar o armazém sem vender a televisão.

FONTES — Exatamente! É isso mesmo! Começava assim: “eu gostei tanto, tanto quando me contaram, que te viram bebendo e chorando na mesa de um bar... ”

TERESA — Não papai! Nós não podíamos, se pudéssemos, não teria vendido. Você pensa que tive prazer em vendê-la? Não, eu como você e o Paulo também me distraía vendo as novelas, os *shows*.

FONTES — Se eu não tivesse sido gongado naquele programa de calouros, hoje seria um Orlando Silva! Ora se seria! (*andando*) Logo na última fase do concurso, quando tudo ia tão bem, me deu um pigarro, uma rouquidão... minha voz se desmontou.

TERESA — Papai! O Paulo ganha uma ninharia, seria uma despesa desnecessária, nós temos que ver só o essencial; quantas vezes deixo de comprar um vestido, comum mesmo, nada extravagante, uma blusinha em liquidação fora da moda, não compro pensando o que isso vai significar para nós no orçamento do fim do mês. Sem comprar, a verba estoura antes do fim do mês, que dirá comprando! Reformo eu mesma minhas roupas, deixo de ser vaidosa para não sacrificar a economia desta casa. E vocês não reconhecem isso e ainda torram o dinheiro comprando porcaria.

FONTES — E foi a primeira vez que fui atacado de pigarro! Desde aí, por mais gargarejo que faço não consigo me livrar da rouquidão.

TERESA — É meu pai! Você tem que compreender essa realidade, tenho de dizer a verdade. Senti muito ter de vender a TV, era muito mais distração minha do que sua ou de Paulo, não é mesmo?

FONTES — Mas ainda hei de voltar a cantar! Qualquer dia desse enfrente a Hora do Pato na Rádio Nacional. Chego e domino aquele auditório.

TERESA — Compreenda por favor! Temos coisas importantes a pagar, a Tv estava parada há mais de um mês, seu conserto ficaria muito caro, o Seu Armando mesmo recomendou que vendêssemos.

FONTES — Ah! Os programas de auditório não são mais como os de antigamente, não há vibração, as palmas são poucas, os artistas não sentem o clima, acabou o tempo do É O MAIOR! É O MAIOR! Onde estão os adjetivos, a vibração para impulsionar a voz do cantor?

TERESA — Eu sei que a Tv saiu daqui pra ser consertada, não pra ser vendida, que era um bom aparelho, que foi a primeira vez que escangalhou, mas também quando queimou foi tudo de uma só vez. O preço que vendi estava pra lá de bom, foi um pouco menos do que a sua aposentadoria.

(Fontes coloca num copo um líquido que tirou de um vidro no bolso, mexe com o dedo, coloca na boca e fica a gargarejar.)

FONTES — RHAHAHAHARARA

TERESA — Com o dinheiro da venda podemos pagar o armazém, a farmácia e outras coisas que sempre aparecem...

FONTES — Estou me lembrando bem do dia em que cantei Celito Lindo! Rhahahararaarrrrr... *(volta ao gargarejo)*.

TERESA — Papai, o Antonio não podia esperar mais, não é de hoje que ele vinha esperando e com certa paciência, escutando desculpas, é hoje, é amanhã, depois de amanhã, fim do mês, do outro mês e nunca nós pagávamos. Era preciso entender a situação dele, há meses que ele vinha entendendo a nossa; imagine se ele cobrasse juros! Sem vender a televisão, só assaltando para pagar o armazém.

FONTES — Taí! Essa segunda opção tem uma dose de emoção bem mais forte que a primeira.

(Fontes vai saindo de cena fazendo o seu gargarejo. Teresa continua a falar.)

TERESA — Ele é um comerciante e precisa ganhar dinheiro para movimentar seus negócios. Se ele vende e não recebe o que vai acontecer? O armazém vira orfanato. Eu ainda ponderei, pedi pra ele dar outro prazo, deixar pra segunda-feira, segunda-feira sempre foi o dia de se pagar, mas ele não respeitou a tradição, em tom de deboche perguntou se era essa agora ou a do ano que vem? Sei perfeitamente o papel humilhante que fiz em ficar choramingando, mas o que fazer? Nessa casa só eu é quem chora, você e o Paulo é que mamam. O Antonio Balanço nem se comoveu, disse que se ouvisse todos os choros de seus fregueses estaria perdido; chegou a ameaçar chamar a polícia! disse papai... Que há dois meses, arroz, feijão, batata e farinha saem do seu armazém nos alimentando de graça. Diante dessa argumentação brilhante, com os vizinhos quase tomando parte no assun-

to, que outro jeito se não vender a Tv? *(Pausa)* Não vamos mais falar sobre isso papai; quando o Paulo chegar eu mesmo conto, faço questão. Preocupado tanto com a casa, preciso pensar mais em mim, me divertir, agora está tão difícil sem a televisão. Ah! Tenho minhas fotonovelas para ler! Me acostumo logo com a falta da Tv. Sou moça, tenho outras distrações. Hoje mesmo vou pedir ao Paulo para irmos ao baile do clube da esquina. Todas as moças da minha idade passeiam, se divertem, possuem boas roupas, eu não posso ter essas coisas. Não devo falar assim, pareço uma leviana rebelde, tenho que ser reconhecida com o que tenho, há outras em piores situações, sem ao menos um rádio de pilha! Eu sou feliz, sensata, outras moças estariam fazendo pirraças, muxoxos e com razão, mas eu não, sou reconhecida *(eufórica)* sou a Teresa Baluarte, o sustentáculo dessa casa! *(Pausa.)* Pior que termino sempre falando sozinha.

(Teresa acaba de colocar a mesa cantarolando uma canção popular de sucesso. Ao terminar vai à cozinha. Fortes pigarros, Fontes vem chegando a sala.)

FONTES — Eu não me esqueço daquele dia. Auditório cheio. Eu nervoso por dentro controlando por fora. Paulo Gracindo anuncia o meu nome, caminho inseguro, quando chego diante do microfone, só pensava na minha responsabilidade diante do meu público de casa, daquela massa calorosa do auditório, dos nomes famosos que pertenciam ao cast da emissora, comecei a cantar, tremi, minha voz foi destoando, engrossando, afinando, e de repente...

(Nesse momento entra Paulo repentinamente, bem agitado.)

FONTES — Puf!

PAULO — Puf?

FONTES — Puf. A televisão foi vendida. (*Ainda assustado*).

PAULO — Melhor. Hoje estou decido. Descobri uma maneira sensacional de ganhar dinheiro. Aqui está a roda da fortuna. (*Mostra entusiasmado um álbum de figurinhas*) Basta eu sentar na mesa, abrir os envelopes, e colar nos quadrinhos certos as figurinhas e ganhar: geladeira, vitrola, ferro elétrico, bicicleta, televisão colorida, liquidificador, enceradeira, aspirador de pó, rádio AM e FM, despertador, conjunto de panelas, batedeira! Coisa garantida seu Fontes, o Paulo Sepetiba não erra! Hoje comprei cem cruzeiros de figurinhas, meti um vale no Anibal, sentei na minha mesa de trabalho e comecei a colar, sequei com todos os vidros de cola do escritório, abri mais de mil pacotinhos, foi um trabalho incessante, mas compensador! A página da geladeira e do aparelho de chá estão quase completas, olha só. Já pensou nós bebendo chá num bicho desse?

(*Fontes caminha em direção a Paulo.*)

PAULO — Vieram muitas figurinhas repetidas, guardei nesse envelope pra trocar segunda-feira com o cabineiro do elevador. Ainda falta uns 30 pacotes para abrir, vamos ter muito trabalho nesse fim de semana. Ah! Além dos prêmios a gente ganha na compra do álbum um pacote de balas, balas deliciosas, comprei até dois álbuns para ganhar mais bala. Chupe uma é maravilhosa. (*Coloca a bala na boca*)

FONTES — Agora, na hora do jantar? Teresa pode ficar chateada.

PAULO — Ela nem vai saber, mastigue rápido. (*Mastigando depressa*)

FONTES (*Aceitando*) — Que bala gostosa! Eu podia também comprar esse álbum de figurinhas. Comprava logo todo o meu ordenado da aposentadoria! Enchia a casa de aparelhos domésticos realizando assim o segundo sonho de minha filha.

PAULO — Isso mesmo! Seria um ótimo investimento e eu poderia completar realizando o primeiro grande sonho da sua filha.

FONTES — Esse álbum é de jogador de futebol? (*Um pouco preocupado*).

PAULO — Não. É sobre os ídolos do rádio e da TV.

FONTES — Excelente! Nós poderíamos trocar figurinhas, fazermos um intercâmbio empresarial, trocaríamos um Gregório Barrios por um Roberto Carlos. Nesse álbum tem Gregório Barrios?

PAULO — Claro que tem, é figurinha carimbada.

FONTES — Trocaríamos um Vicente Celestino por uma Carmem Miranda, um Waldik Soriano por um Nelson Gonçalves...

PAULO — Nós podíamos ser sócios!

FONTES — Sócios?

PAULO (*Deslumbrado com a idéia*) — Claro! Assim completariamos mais depressa o álbum e ficaríamos ricos mais depressa.

FONTES — Considere-me seu sócio. (*Apertam as mãos*).

(*Paulo vai desembulhando um pacote que ele jogou pela sala.*)

PAULO — Veja a nossa primeira riqueza em comum.

FONTES — Uma bola de futebol.

PAULO — Número quatro, semi-profissional.

FONTES — Pra que eu quero uma bola de futebol?

PAULO — Ora essa é boa, pra jogar é claro.

FONTES — Eu?

PAULO — É. (*Chuta a bola.*)

FONTES — Vamos abrir o resto dos pacotes.

(*Sentam, colocam o álbum, cola e as figurinhas espalhadas na mesa, os pratos e os talheres vão sendo desarrumados. Fontes abre com interesse os pacotes e vai desfilando as figuras. Paulo acompanha com a mesma motivação.*)

FONTES — Sidney Magal, Vanusa, Sidney Magal, Sidney Magal, Angela Maria, Sidney Magal, Sidney Magal, Sidney Magal, Simonal! Você tem Simonal?

PAULO — Tenho mais de cem! (*Tira um bolo e joga na mesa. Teresa vem chegando na sala.*)

TERESA — Mas que merda é essa de colar figurinhas em cima da mesa de jantar!

PAULO — Pera aí Teresa, pera aí que já vamos sair. (*Catando o material.*)

TERESA (*Aborrecida*) — Tira essa porcaria toda daí.

FONTES — Espera um instantinho minha filha, essa é uma figurinha carimbada, não posso me mexer senão perco a página.

TERESA (*Sem dar a mínima para a figurinha*) — Acabe logo com isso.

FONTES — Minha filha sabe quem eu tenho na mão? (*Tentando mostrar a importância.*) Uma raridade, uma figurinha carimbada, estou colando o grande Chico Alves, o inesquecível! (*Vira de costa, apoteótico, pronto para colar a figurinha.*)

TERESA — Vocês desarrumaram a minha mesa que tive trabalho de colocar.

PAULO — Você já chega reclamando, não me dá nem um beijinho! (*Beija sem vontade, irritada.*)

TERESA — Levantem-se daí.

FONTES — A gente não tem mais nem sossego nesta casa. (*Continua no mesmo lugar. Paulo levanta.*)

TERESA (*Dirigindo-se a Paulo*) — Você viu que a mesa estava posta, não tinha nada que sentar aí.

PAULO — Então íamos sentar aonde? No chão?

TERESA — A casa não é tão pequena, nem existe só esse lugar para se sentar.

PAULO — Quer dizer que agora a gente chega cansado e tem que procurar o local certo pra se sentar, não se tem mais nem liberdade de escolher um lugar qualquer.

TERESA — Um lugar qualquer! O primeiro que estiver na sua frente. Não quer nem saber se vai desarrumar o trabalho dos outros.

PAULO — Grande trabalho é esse, botar uma mesa.

TERESA — Não é pra você que fica na rua.

PAULO — Trabalhando minha filha, trabalhando! Ou você pensa que saio todos os dias às seis da manhã pra quê? Bater papo com os amigos? Ir ao Maracanã? Fazer turismo na Central do Brasil? (*Seguro, altivo, pomposo.*)

TERESA — Colar figurinha como estava fazendo agora.

PAULO (*Um pouco desarmado*) — Isso é um dia ou outro. (*Recuperando a segurança.*) Além do mais isso é um investimento! Álbum de figurinhas pode até resolver nosso futuro. (*Satisfeito com o argumento.*)

TERESA — O único investimento que considero é caderneta de poupança!

PAULO — Por pura falta de imaginação. (*Afasta-se.*)

TERESA (*Ao pai*) — Papai, pare de abrir e colar essas porcarias.

FONTES (*Espantado*) — Como porcarias?! Sílvio Caldas agora virou porcarias?

TERESA — Na figurinha virou. Tire isso tudo daí antes que eu meta a mão e rasgue. Atrasaram o meu jantar, sujaram a minha toalha limpinha com cola, desarrumaram minha mesa; antes de sentar vão lavar as mãos.

PAULO — Depois quando eu te chamo de Teresa Cibalena você reclama! Mas você é mesmo uma dor de cabeça.

TERESA (*Furiosa*) — Você sabe muito bem que detesto que você me chame de Teresa Cibalena!

PAULO — Que vou fazer! Você tem que se conformar e ir agüentando com os seus comprimidos.

(*Teresa vem trazendo a comida. Paulo e Fontes lavam as mãos e sentam à mesa. Paulo e Fontes estão na cabiceira, Teresa no centro.*)

PAULO — Todos os dias essa mesma comida! Todos os dias essa mesma comida! Eu queria comer num restaurante fino, de alta categoria, numa mesa bonita, música suave, ruídos de mar, varanda mostrando uma imensa paisagem, final de tarde, luz de vela, champanhe... Toc! Guardanapos macios, comida deliciosa, um filé grosso amanteigado, com batatas fritas bem sequinhas, misturadas com presunto bem fininho...

PAULO — ... Como sobremesa figos frescos regados com creme de chantilly! (*Quase delirando.*)

TERESA — Você quer mais sopa?

PAULO — Todos os dias essa mesma comida, essa mesma comida todos os dias.

(*Paulo se serve e volta a comer. Teresa e Fontes, continuaram a comer durante a fala de Paulo imper-*

turbáveis como se não tivessem ouvido nada. Fontes bebe bochechando um gole água, pigarreia e canta.)

FONTES — Disse um campônio a sua amada / Minha idolatrada / Diga o que quer / Por ti vou matar vou roubar / Embora tristeza me causes mulher / Provar quero eu que te quero / Venero teus olhos teu porte teu ser / Mas diga tua ordem espero / Por ti não importa matar ou morrer / Ela disse ao campônio a brincar / Se é verdade tua louca paixão / Parte já e prá mim vai buscar / De tua mãe inteiro o coração / E a correr o campônio partiu / Como um raio na estrada sumiu / Sua amada a qual louca ficou / A chorar na estrada tombou / Chega a choupana o campônio / Encontra a mãezinha ajoelhada a rezar / Rasga-lhe o peito o demônio Tombando a velhinha nos pés do altar / Tira do peito sangrando da velha mãezinha o pobre coração / E volta a correr proclamando / Vitória! Vitória! Tem minha paixão / Mas em meio da estrada caiu / E na queda uma perna partiu / E a distância saltou-lhe da mão / Sobre a terra o pobre coração / Neste instante uma voz ecoou / Magoou-se pobre filho meu / Vem buscar meu filho aqui estou / Vem buscar-me que ainda sou teu. /

(*Fontes senta, volta a jantar, durante a cena Teresa e Paulo comem como se nada estivessem ouvindo. Teresa comia educadamente, guardando as regras básicas da mesa. De repente dá um sonoro arrote.*)

TERESA — Na mesa não se arrotar! (*Segura o garfo com grossura e passa a comer como uma faminta, alterando com momentos de boa educação*) De madrugada eu tenho muita fome. Muita fome! (*Coloca*

um pão dentro do vestido) Tenho que guardar a comida para amanhã. Preciso armazenar a comida para amanhã, não posso ter fome amanhã. *(Corta outro pedaço de pão e coloca dentro do vestido)* De madrugada eu tenho muita fome! De madrugada eu tenho muita fome! **DE MADRUGADA EU TENHO MUITA FOME!**

(A voz sobe gradativamente, a cena termina. Black-out. Ao voltar a luz a mesa já está tirada, Paulo e Fontes estão sentados.)

FONTES — Estava sem fome hoje!

PAULO — Está fazendo falta a televisão!

TERESA — Tivemos que vender a televisão, você sabia?

PAULO — O seu pai me contou logo que cheguei!

FONTES — Me dá uma bala. Quero adoçar a minha boca; será a minha sobremesa.

PAULO — Voltemos as figurinhas! *(Teresa encara seriamente os dois, Fontes olhando para ela fala timidamente.)*

FONTES — Pode deixar que agora não vou esquecer de levantar a toalha.

TERESA *(Dirigindo-se a Paulo)* — Nós não vamos ao baile?

PAULO — Ah! não! Tenha paciência! Esse sábado vou ficar em casa colando minhas figurinhas, esse sábado é impossível!

(Fontes já estava mexendo nas figurinhas colando com entusiasmo.)

TERESA — Sábado passado nós não fomos porque você cismou de desenhar heróis para revista em quadrinhos, hoje resolve colar figurinhas, assim não é possível! Há duas semanas que espero ansiosa, doida por um sábado para irmos ao baile, há duas semanas que estou trancafiada

nesta casa, arrumando, espanando, lavando, cozinhando e limpando.

PAULO — Quem ouvir você falando assim não dirá nunca que você é minha noiva! Pode até pensar que você é nossa empregada.

TERESA — Mas é o que sou mesmo, vivo cuidando de vocês...

FONTES — De mim não! Alto lá! *(Levanta.)* Eu não dou trabalho nenhum.

TERESA — Cala a boca papai!

FONTES — Que falta de respeito, a minha autoridade paterna não vale nada! Vou restabelecer a ordem nessa casa. De hoje em diante saiba que você está falando com o seu pai. Que falta de respeito, que atropelo...

(Fontes lembrando repentinamente a música "Cambalanche" canta atropeladamente.)

FONTES — "Quel o mundo foi e será uma porcaria já lo sey, renego aos seus pés, renego aos meus também... que falta de respeito que atropelo a razão..."

TERESA — PÁRA PAPAÍ! PELO AMOR DE DEUS PARE!

FONTES — Eu mal comecei!

TERESA — Eu quero conversar, vá descansar, olha o seu remédio.

(Apanha um remédio vai contando baixo as gotas e pingando num copo.)

FONTES — Que chateação. Na hora que estou fazendo meu treino de canto sou violentamente interrompido. Prá que esse remédio? Estou forte, não sinto nada, estou muito bem disposto.

TERESA — E esse remédio fará se sentir melhor.

(Fontes apanha o copo, caminha para a pia, fica de costa para o público, a fazer gargarejo. A princípio alto, depois baixo.)

FONTES — Rahahahaharrrrr...

TERESA — Nós vamos a festa Paulo?

PAULO — Eu queria ir a uma festa de verdade, ver cara nova, conversa diferente...

TERESA *(Cortando)* — Muito bem, mas você não tem nem dinheiro para nos ajudar...

PAULO *(Categórico)* — Eu pago uma pensão.

TERESA — Paga. Paga sim! O que você nos dá mal paga o café; comida, bebida e dormida, fica por conta da casa.

PAULO — Olha o exagero! Que mania você tem de dramatizar.

TERESA — O drama é a própria realidade, não tem exagero nenhum! Além do mais você nunca consegue dar a sua contribuição no dia estabelecido.

PAULO — Tá certo, concordo até certo ponto, mas o que vou fazer? O meu ordenado é uma porcaria.

TERESA — E você gasta em bobagens.

FONTES — Rahahahaharrrrraaaa...

PAULO — Nós estávamos falando em festa.

TERESA — Vamos?

PAULO — Não posso, estou sem ânimo, sempre as mesmas músicas, as mesmas pessoas, as mesmas bebidas. Prefiro ficar aqui com a festa da minha imaginação.

TERESA *(Debochada)* — Muito inteligente a sua frase, mas e eu, fico olhando as paredes.

PAULO — Participe da minha festa imaginária, quando tiver dinheiro nós vamos a uma festa real.

TERESA — Deixe de sonho. Com o seu ordenado nunca poderemos ir a esses lugares que você fica imaginando.

PAULO — E você pensa que vou ficar a vida toda naquele escritório? Estou pensando em largar o emprego.

TERESA — E fazer o que Paulo? Você não tirou diploma de nada, nem ao menos desses cursos por correspondência.

PAULO — Diploma? Que acadêmico!

TERESA — Diploma hoje em dia é muito importante, sem ter um vai ser muito difícil conseguir outro emprego. Já se esqueceu a luta que foi para conseguir esse?

PAULO — Como esqueceria se foi eu quem levou todas as burduadas até conseguir.

TERESA — As sobras vinham sempre prá mim.

PAULO — Pois é, por tudo isso por mais que eu me esforce não consigo esquecer. (*Pausa.*) Estou farto de ser escravo a moda do século XX. Seis horas me levanto, estando ou não com sono, vou em frente. Depois o ritual, escova de dente, pasta, espuma, água, urina e pente. Gole de café e rua. Aí sim começa o pega prá capar. Corro contra o relógio, driblo os automóveis, enfrento o trânsito, livro-me dos assaltos e felizmente com sorte pego o trem já atrasado. Sendo bem sucedido na primeira etapa da maratona então, sim, começo a trabalhar. Início a segunda etapa; batelada de papel, arquivo, fichas, e uma sucessão interminável de sim senhor, faço chefe. A volta ao lar, a terceira etapa da maratona é uma espécie de repetição da primeira etapa, só que mais perigosa. ESTOU CHEIO! Todos os dias eu faço isso...

TERESA — Você tem o domingo.

PAULO — Para irmos ao futebol ou excursões “farofas” pelo interior do Estado e voltarmos arrebatados pensando na desgraçada da 2ª-feira, pronta para enfrentarmos, a mesma rotina que nos amesquinha, sufoca

e abate o homem. Quase enlouqueço quando penso que a minha vida é só isso.

TERESA — Pense nos coitados que trabalham em obras, nos buracos do metrô e você vai...

PAULO — Esse seu otimismo me irrita.

TERESA — Por causa disso, você pretende abandonar o emprego, abrir mão da oportunidade que teve.

PAULO — Que oportunidade que tive Teresa? Você tá me gozando?

TERESA — Mixuruca eu sei, mas foi. Não é fácil arrumar um emprego, quem não tem qualificação ainda é mais difícil.

PAULO — Sou autodidata! (*Pomposo.*)

TERESA — E daí? Isso pouco importa, assim como o seu “talento” e a sua inteligência que você vive dizendo ter. A competição cada dia é maior e mais feroz, as oportunidades são raras, quem teve as suas, agarra com unhas e dentes, não larga nunca, a não ser por uma coisa melhor. Você não tem nada em vista e quer entregar a sua de mãos beijadas.

PAULO — Estou farto!

TERESA — A gente tem que se conformar.

PAULO — A gente não! Eu não me conformo, vou dar um chute no patrão.

FONTES — Rararaaaaaarararr...

TERESA — Você é quem vai ser chutado, você é o pequeno, não vai poder inverter a ordem da coisa. Não se esqueça que é o patrão quem tem rabo gordo, mas é o empregado de rabo magro que é chutado, não o chutador.

FONTES (*Aproximando-se*) — Eu sugiro ao invés de uma discussão, uma diversão!

PAULO — Grande! Elementar, o prazer no lugar do dever.

TERESA — Que tipo de diversão?

FONTES (*Seguro de si*) — Sentarmos na mesa e colarmos figurinhas.

PAULO — Excelente! Divertido, educativo e cultural!

TERESA — Isso não é diversão.

PAULO — Eu gostei.

(*Paulo e Fontes se entregam completamente ao prazer de abrir e colar figurinhas. Teresa anda pela sala nervosa, de vez em quando pára e observa irritada os dois se divertindo, procura fazer alguma coisa para passar o tempo sem encontrar o quê.*)

FONTES — Essa aqui é carimbada.

PAULO — Quem é?

FONTES — Vicente Celestino.

TERESA (*Explode*) — Paulo você poderia parar de olhar essas drogas de figurinhas e me dar mais atenção!

FONTES (*Interessadíssimo*) — Qual é o cálculo de capital que você faz para levarmos o nosso projeto adiante?

PAULO — De cinco a dez mil cruzeiros.

TERESA — Paulo quer olhar prá mim!

PAULO — Que manifestação mais egoísta!

TERESA — Egoísta?

PAULO — Tá bem, tá bem, deixa ao menos acabar de colar Elizabeth Savalla.

TERESA — Não vai colar Elizabeth nenhuma. (*Amassa a figurinha.*)

FONTES — Minha filha assim você está dando prejuízo ao nosso investimento!

PAULO — Ainda usa a força. O que você quer?

TERESA — Primeiro que você abandone esse maldito álbum, segundo que

afaste essa idéia tola de deixar o emprego.

PAULO — Renúncia é o que você me pede! (*Apoteótico*).

TERESA — Renúncia! Será que vou ter que esperar mais sete dias para me divertir? Isso se no próximo sábado você não cismar de caçar borboleta ou leão no sótão.

PAULO — Não se preocupe. Se depender disso, no próximo sábado nós vamos ao baile? aqui em casa não tem leão nem sótão!

FONTES — Porém tem borboleta e porão.

TERESA — Papai, não ativa tá. Paulo, por favor, levante-se dessa mesa e mantenha o seu emprego, é pouco mas sempre nos ajuda.

PAULO — Você sempre me pedindo as coisas mais difíceis.

TERESA — Sair dessa mesa e continuar empregado são as coisas mais difíceis para você? O que pretende se ficar desempregado?

PAULO — Não sei. “Tudo que sei é que nada sei.”

FONTES — “Então já sabe alguma coisa.”

PAULO — É melhor perder o emprego do que ir me enterrando vivo naquele escritório.

TERESA — Faltou o fundo musical de terror.

PAULO — Tem razão, sem a música a frase perdeu muito do seu efeito.

TERESA — Em compensação ganhou demais em cinismo e insensatez. Onde está a sua responsabilidade?

PAULO — Perdi.

TERESA — E o futuro?

PAULO — Que futuro?

TERESA — Ora o futuro! O Brasil mesmo é um país do futuro. Todos dizem. O futuro existe! (*Confusa*).

PAULO — A nossa vida é o presente, hoje, aproveitemos.

FONTES — Venham todos colar figurinhas! (*Gestos largos*).

TERESA — Paulo deixe de besteira. Temos que ter ambição, você tem que pensar no futuro, para ter uma velhice tranqüila, um fim de vida...

PAULO — Fim de vida !O que é o fim de vida? Você pensa que vem em letreiro como no cinema? Quem pode determinar, pode ser hoje, amanhã, agora. O importante é vivermos cada minuto com intensidade, sentirmos o mistério fascinante de descobriremos um caminho novo; o futuro não se espera, se faz! Por isso não quero me preocupar com o amanhã se não sei ao certo o que vai ser hoje. Não sei absolutamente nada do fim da vida.

TERESA — Não podemos pensar assim, se for desse jeito não acordamos, porque não sabemos se vamos levantar, não lavamos o rosto porque não sabemos se vamos sair do banheiro, não almoçaremos, pois não sabemos se vamos jantar, não arrumaremos mais nada porque nos falta a certeza de saber se as coisas vão ser desarrumadas. É inteiramente errado pensar assim.

PAULO — E o que é o certo? Sujeitarmos a tudo, passarmos humilhações, sermos bonzinhos e resignados, deixarmos ser explorados pelos poderosos e calarmos? Isso que é o direito?

TERESA — Não é assim também...

PAULO — Responda, isso que é direito, trabalharmos para nos tornar cada vez mais pobres e engrandecermos mais os nossos danos?

TERESA — Quem trabalha não tem dono! Ninguém é mais escravo. Tem sim, é deveres, direitos e obrigações; tem ordenado...

PAULO — UMA PORCARIA!

FONTES — Assim não se pode colar figurinhas. Colar figurinhas é coisa que exige atenção, agora mesmo quase coleei Sílvio Santos no lugar da Wanderléia. Vocês ficam gritando.

PAULO — Você tem toda razão.

FONTES — Posso dar um conselho?

TERESA — Sobre o que papai?

FONTES — A respeito do Paulo largar o emprego!

TERESA — Não papai.

FONTES — Ora por que minha filha? Você não quer ouvir a voz da experiência?

TERESA — Prefiro não me arriscar.

FONTES — Não ia dizer nada demais, só ia dizer que...

TERESA — Paulo não deve abandonar o trabalho. Não era isso que você ia dizer papai?

FONTES — Era exatamente o oposto.

TERESA — Você sempre consegue uma maneira de dizer o que quer.

PAULO (*Rindo*) — Já imaginou Teresa, eu ficar segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sábado, domingo e novamente segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sábado, domingo... infinitamente sem me preocupar, sem me aborrecer, sem ter o que fazer. Já imaginou a grandiosidade dessa idéia?

TERESA — Já imaginei a desgraça que seria, você e papai de braços dados a andar pela casa. As contas se acumulando, os credores em número maior na nossa porta. Quem trabalha tem a satisfação pessoal de que é útil...

PAULO — Ao patrão!

TERESA — A sua família, que pode manter uma casa, que não é um parasita.

PAULO — Pois aí está! Tenho uma satisfação de ser a erva daninha, parasita, a erva maldita que vai crescendo, espalhando, crescendo, crescendo...

(*Gestos de pássaro, fica nas pontas dos pés paracendo querer levantar vôo.*)

TERESA (*Cortando*) — O que você quer é não trabalhar, e sem trabalho nós não vamos nos casar nunca, não venceremos na vida.

PAULO — Não quero vencer, quero viver!

TERESA — Viver! de quê?

PAULO — Você podia canalizar essa sua força dramática e escrever uma fotonovela, quem sabe não conseguiríamos publicá-la.

TERESA — Viver de quê?

FONTES — Pode ser que ele tire todos os prêmios desse álbum. Pode ser que eu volte a ser o grande Fontes de antigamente. (*Cantando*) Granada! Terra valente sonhada por mim, Granada... (*Pigarreia, vai para a pia fazer gargarejo.*)

PAULO — Pode ser que a minha carta seja sorteada na Buzina do Chacrinha.

TERESA — Pode ser, pode ser, pode ser! Você está pisando no ar!

PAULO — Nas hipóteses. Nas possibilidades, nas possibilidades, isso é matemático, é científico! (*Pomposo*).

TERESA — Isso é sorte, o que você quer é sonhar. Possibilidades é lutar por uma promoção.

PAULO — Isso é esforço individual nem sempre recompensável.

TERESA — Pois então se esforce, meta a cara, você não é homem das "potencialidades?" Prove isso, obtenha uma promoção no seu emprego!

PAULO — Começar como *boy* e acabar como gerente, só em fotonovela.

FONTES — Nem mais em fotonovela!

TERESA — Você quer é iludir a si mesmo, sonhar acordado.

PAULO — A vida é só um sonho fantástico! O que existe além do sonho é aparência, não realidade. Compreende?

TERESA — Compreendo. Só acho que a sua idade do sonho já devia ter passado.

FONTES — Minha filha o sonho não tem idade! Que mania de pensar que o velho está morto.

TERESA — Vocês acreditam na existência de Papai Noel?

FONTES — Não?!

PAULO — Não?! (*Achando a pergunta idiota.*)

TERESA — (*Debochada*) — Quem sonha é criança.

PAULO — Que argumento mais simplista.

TERESA — A vida antes de ser um sonho é uma realidade. Quem é rico é, quem não é, como nós, tem que dar duro, é com parte do seu ordenado que nós vivemos.

FONTES — Sobrevivemos!

TERESA — O fato é que os milagres da sorte cada dia para nós vão rareando.

PAULO — Você comete um grave erro, um erro elementar quase imperdoável. Você se esquece da loteria esportiva? (*Catégorico.*) Você se esquece da loteria esportiva?

TERESA — Isso é divagação.

PAULO — Isso é estatístico! Baú da Felicidade, álbum de figurinha, loteria esportiva, os prêmios da Kibon e Coca-Cola! O milagre não é mais religioso, é industrial, tecnológico. Isso é estatístico, isso é possibilidade. Além do mais, em momento algum, abandonei totalmente,

presta atenção, totalmente, a idéia de continuar no emprego.

TERESA — O Senhor seja louvado!

PAULO — A minha vontade também!

FONTES — Amém! (*Se aproximando com um copo na mão, mexendo um líquido.*) Idéias! Idéias! Idéias! Nada mais do que idéias, quem sabe se nós juntássemos as nossas vozes, não formaríamos um coral afinado?

TERESA — Papai você tem sempre que interferir em tudo, por que não vai dormir papai?

FONTES (*Bota o líquido na garganta, caminha para a pia, tranquilamente*) — Rahahaharrrr...

TERESA — Falo por sua saúde.

FONTES — Raraahahahaaaarrrr... (*Mais alto.*)

TERESA (*Indo atrás do pai*) — Papai que coisa mais insuportável, vê se pára com esse rararaaaaarrrr... (*Irritada.*)

FONTES (*Pausa, cospe o líquido, renova o remédio*) — Gluglugluglu glugluglu... (*Teresa afasta-se furiosa.*)

PAULO — Olha o seu pai, veja o estado dele. Passou a vida toda trabalhando, as vezes até aos domingos enfrentando auditório para satisfazer o sonho de ser cantor. E o que tem hoje? Uma casa herdada, num subúrbio, uma aposentadoria e o direito de protestar fazendo rarararararrrr... ou gluglugluglugluglu...

TERESA — E você o que quer mais além disso?

PAULO — Não quero ser igual a ele. Também não quero ser como você Teresa, que vive esperando freneticamente os sábados da vida para se divertir. Parece hereditariedade, seu pai esperava os domingos e você os sábados. Prá mim todos os dias vão ser dias, sem mais conhecer a

amargura da 2ª-feira, o viver de fim de semana.

TERESA — Beleza de filosofia! Palmas prá ele. (*Bate palmas*).

FONTES (*Ingenualmente*) — Essas palmas são para mim? É o meu público?! Onde estão os refletores? Tá na minha hora de entrar?

TERESA — Basta papai! Basta!

FONTES — Rahahahahararr... (*diminuindo*).

TERESA (*Dirigindo-se a Paulo*) — Um milionário! Contrário a rotina. Uma inteligência brilhante, em suma um semilouco vagabundo!

PAULO — Ora não coloque a discussão em termos grosseiros, tenha mais sutileza!

TERESA — Onde está a sensatez desta casa? Onde você colocou a lógica das coisas? Escondeu sutilmente nas cuecas sujas que eu lavo todos os dias?

PAULO — Chega! Laços fora! (*Arranca apoteótico o botão da camisa e joga longe*.) Derrubei o poder de Teresa Cibalena! De agora em diante um novo regime foi estabelecido nesta casa.

TERESA (*Gargalhando*) — Não banque o palhaço! Desça dessa cadeira! Vamos desça é uma ordem!

PAULO — Não me obrigue a te exilar na cozinha!

TERESA — Deixe de asneiras Paulo. Você pensa que porque está em pé em cima da cadeira, você tem o mando da casa?

PAULO — Você não tem mais autoridade, você foi destronada Teresa!

TERESA — Eu não fui atingida em nada, continuo tendo todos os poderes e o controle da situação, se for preciso usarei a força para te tirar de cima dessa cadeira.

PAULO — Vai faltar coragem Teresa! Considere-se derrotada! Você

está ligada a mim por problemas sentimentais, duvido que sua razão seja maior que os seus sentimentos. (*Teresa fica indecisa*.) Não falei que você não conseguiria!

TERESA — Pois então se prepare Paulo Sepetiba! Você está muito enganado, vou restabelecer a antiga ordem desta casa usando a violência se for preciso.

PAULO (*Amedrontado, tenta restabelecer a calma*) — Apesar dos pesares isto aqui ainda é uma república, usemos uma arma democrática, o voto, o seu pai decide. Fontes você vota em mim, representante de um novo regime, ou na sua filha que tantas dores de cabeça nos tem dado com a sua mania incrível de controlar a nossa liberdade. Se me escolher, prometo deixar você treinar livremente a sua voz a qualquer hora do dia ou da noite; estaremos sempre a vontade na nossa casa, será o fim das restrições. Sou eu? Ou ela? (*Inflamado*).

FONTES (*Parando de misturar remédios*) — Prefiro a sua voz, Teresa desafina um pouco. (*Fontes vai saindo de cena*).

PAULO — Ganhei! Vencemos!

TERESA — Eu não respeito o voto. Além do mais papai deu uma opinião musical e não política.

PAULO — Isso é uma safadeza! Você tem que respeitar uma opinião dada livremente.

TERESA — De repente, sem mais nem por que, você sobe na cadeira faz um discurso demagógico, promove “eleição” e me tira o comando da casa. Pensa que é fácil assim?! Opinião para valer como voto tem que ser dada secretamente. E de mais a mais as principais funções desta casa são exercidas por mim, portanto tenho todos os direitos de

governar o destino da casa e dos seus habitantes. Agora desça dessa cadeira antes que apanhe o facão da cozinha para te tirar daí!

(*Pausa longa. Teresa fica atenta esperando uma decisão. Paulo olha para o público, olha para Teresa e fala...*)

PAULO — Vou descer porque sou contra a violência, mas suas ameaças não me amedrontam não, ao contrário, me dão mais força interior para continuar a me rebelar contra esse estado de coisas. Só não vou me confundir com uma sanguinária como você usando os mesmos métodos violentos. Desço, demonstrando a todos mais uma vez a minha inconfundível superioridade.

TERESA — Machista!

PAULO — Superioridade intelectual. Só.

TERESA — De positivo o seu golpe foi um fracasso...

PAULO — Claro! Anulando uma eleição, usando violência...

TERESA — Ninguém faz nada só com palavras. Você fala muito mas não faz nada. A palavra pode ser o estopim, fica faltando a pólvora e o fogo. A pólvora é a causa justa, você não teve, por isso meu pai saiu de fininho se omitindo...

PAULO — Não diria que ele foi omissivo e sim estratégico!

TERESA — O fogo é o movimento, a transformação que você não conseguiu. Você reclama da maneira como eu governo esta casa, mas esquece os muitos benefícios que desfruta, casa sempre limpa, espalhada e varrida, tudo em ordem, rigorosamente nos seus devidos lugares, roupa lavada, dobrada e engavetada, mesa posta a tempo e a hora, com comida bem feita e quente; fim de semana, faxina no ba-

neiro e na cozinha; da privada a geladeira nada fica sem ser limpo, visto e revisto pelas minhas mãos. Tudo isso dentro do milagre econômico que faço com o parco orçamento doméstico que você e papai contribuem. Pago dívidas, compro detergentes e alimentação. Queria ver, como as coisas iriam ficar se assumisse o meu lugar.

PAULO — É possível que a vasoura, espanador, o rodo, os detergentes e o ferro elétrico, ficassem um pouco esquecido, que o horário do almoço e jantar não fossem mais tão rígidos; mas ganharíamos um bem maior, a liberdade que você tanto nos restringe.

TERESA — A bagunça seria infernal. Meu *soutien* provavelmente viraria coador. Poeira por toda a casa, roupas espalhadas pelos quatro cantos, gavetas reviradas, quando você procurasse uma cueca, encontraria uma calcinha na sua gaveta, cueca que é bom, neça!

TERESA — Papai cantando descontroladamente pela madrugada adentro, vizinhos declamando, em fim uma anarquia insuportável. Em pouco tempo você estaria perdido. Eu só precisava esperar o caos atingir o climax, para voltar a ocupar o meu lugar e restabelecer a ordem na casa. É preciso organização e higiene para se manter no meu posto. Portanto é preciso arrumar a cama e a mesa todos os dias, fiscalizar a panela do feijão, ser um vigilante contra a poeira e não se distrair nas horas erradas. Enfim, é preciso ter medo, regra, ordem e fazer certas proibições; sem isso você não preservaria a sua posição, perderia o controle, estaria perdido, inseguro, temendo e sendo temido.

(Pausa longa)

PAULO — Então a solução? Um tiro no ouvido?

TERESA — É uma das soluções do mundo moderno.

PAULO — Mas essa eu não tenho coragem.

TERESA — Então se entregue, deixe as coisas como estão, deixe o governo desta casa nas minhas mãos, não reclame nem diga mais tolice. Assine logo a rendição, vamos ao baile.

(*Paulo fica angustiado sem saber o que decidir. Teresa espera a resposta.*)

TERESA — Você mesmo falou, a vida é o momento, instante vivido, não se amargure. Não pense tanto, não se desgaste assim, é inútil! Deixe as coisas como estão. É mais fácil, é mais lógico, é mais cômodo.

(*Teresa continua ansiosa esperando uma resposta de Paulo. Paulo recupera, fala radiante.*)

PAULO — Você cometeu um engano, eu não usaria esquema de proteção para me proteger no governo desta casa, meu movimento nasceu livre.

TERESA — Você teria de se proteger, senão não colocaria em prática. Nada nasce livre.

PAULO — Na natureza tudo é liberdade!

TERESA — Existe a lei natural!

PAULO — O meu movimento nasceu livre.

TERESA — E daí? Morreu livre. Só! Acabou, fim. Movimento sem objetividade. Idealismo bobo.

PAULO — A idéia não estaria morta, ela pode ser abafada nessa casa; aos poucos, como fumaça sem quase se sentir, ela estaria nas ruas.

TERESA — Nenhuma idéia resiste a força!

PAULO — A minha resistiria, porque simplesmente a minha idéia é do nada, eu não falaria nada, não pregaria nada, não combateria nada, mas aos poucos o nada fazer incomodaria os outros, teria adeptos, isso cresceria, germinaria. Ficou preocupada? É difícil combater o nada!

TERESA — Chega de perder tempo com conversa fiada que não vai nos levar a nada.

PAULO — É nesse nada onde quero e já estou conseguindo chegar.

TERESA — Você ficou louco?

PAULO — Louco por quê? Porque percebe que posso fazer uma mudança que só de pensar te amedronta?

(*Fontes vem voltando à sala, vestia uma calça bombacha negra, camiseta verde, soprava um enorme balão vermelho. Teresa, descontrolada, sem prestar atenção ao pai.*)

TERESA — Papai, o Paulo ficou louco!

FONTES — Ora minha filha, que mal há nisso? De louco todos nós temos um pouco! (*Calmo.*)

(*Teresa fica desconsertada com a resposta do pai. Fontes, imperturbável, volta a soprar despreocupadamente o seu balão. Teresa, zangada, observa espantada a roupa do pai.*)

TERESA — Papai, que roupa ridícula é essa?

FONTES — Como ridícula! Essa é a roupa que o grande Tamberlini usava ao ser lançado da boca do canhão ao espaço vazio. (*Revivendo a cena*) A multidão nas arquibancadas esperava ansiosa o término dos segundos que separavam a vida da morte. E ele com uma elegância, com uma precisão e firmeza, alcançava o pequeno trapézio pendurado na lona do circo. Ah! Minha filha!

Você não viveu esse tempo para saber o que significava essa roupa!

TERESA — Em você papai essa roupa fica ridícula, você não está num circo e não tem nada haver com esse trapezista!

FONTES — O circo é a vida minha filha; a minha coragem, a minha vitalidade, já é alguma coisa em comum com Tamberlini.

TERESA — Eu acho tudo isso uma palhaçada.

FONTES — Tá vendo! Você já está incorporando o espírito circense!

TERESA — Olha o seu coração papai! Olha a sua idade, não caia no ridículo.

FONTES — Não tenho medo do ridículo. Eu só estou prestando uma homenagem ao Homem Voador; e como homenagem essa roupa é válida.

TERESA — Homenagem?! Assim à toa, num sábado a noite, por quê?

PAULO — Porque hoje é sábado!

TERESA — E por que exatamente a Tamberlini? Hoje é seu aniversário, dia da sua morte? De repente papai me aparece na sala com essa roupa por quê?

FONTES — Porque as coisas acontecem assim de repente, sem muita explicação. Me deu vontade de reviver uma época da minha vida e revivi.

PAULO — Muito bem, devemos fazer sempre aquilo que temos vontade. Fontes usando um processo romântico reviveu uma época, recriando o seu ídolo na sua pessoa. Bravo!

TERESA (*Desiludida quase conformada*) — Vocês querem transformar essa casa num hospício. Que droga é essa que você está soprando papai?

FONTES — Uma simples bola! Reminiscência de um dos nossos aniversários. (*Solta a bola*) Lindo! O balão sumiu como um dia a gente

vai sumir nesse espaço absoluto ou imaginário.

TERESA — Por que não vai dormir papai?

FONTES — Que sugestão mais ingrata, dormir sem sono!

TERESA — Tome o seu remédio e durma.

FONTES — Você quer que eu durma ou morra?

TERESA — Papai!!!

(*Fontes afasta-se resmungando, fica a remexer nos vidros de gargarejos.*)

PAULO — Seu mal Teresa, é ter um grande medo de perder o seu pequeno poder; por isso vive mandando, “vá dormir papai”, “faça isso Paulo”, “não faça aquilo”...

TERESA — Aqueles que não sabem o que fazem precisam de alguém para governá-los.

PAULO — E você sabe o que faz?

TERESA — Claro que sei.

PAULO — Você não sabe nada. Você se acostumou com o dia a dia dessa casa e treme de medo só em pensar que alguém pode quebrar essa monotonia que finge odiar, mas que no fundo você não quer perder. Você precisa ter os seus probleminhas, suas preocupaçõezinhas, as pequenas amolações e discussões...

TERESA — Coloca tudo isso no aumentativo. PROBLEMÃO, PREOCUPAÇÃO! Sou eu quem enfrento cobradores e...

PAULO — Esse é o seu mundo. Isso faz parte dele; é isso que te alimenta e te dá disposição diária. Você só pretende assegurar as suas futuras dores de cabeça que garantirá a mesmice medíocre rotina.

TERESA — Por acaso estou falando com quem? Com um herói? Com um aventureiro? Só se for um aventureiro burguês de escritório, com

uma nova modalidade de aventuras. Bunda 8 horas na cadeira, no fim da semana 56 horas, no fim do mês 160 horas, no fim do ano 1.860 horas. Prestando voto de obediência e pobreza.

PAULO — Isso vai mudar!

TERESA — Vai! Hoje você comprou 100 cruzeiros de figurinhas.

PAULO — Pare com isso.

FONTES — Vamos fazer uma coisa, já que vocês resolveram passar a noite de sábado discutindo, vamos sentar à mesa e fazer o jogo do lixo. Vamos ver qual de nós três tem a rotina de vida mais medíocre; qual dos três por trás das aparências se esconde os desejos mais estranhos, os defeitos mais esquisitos.

PAULO — Uma espécie do jogo da verdade.

FONTES — Isso mesmo, jogo franco e aberto, vale desejos e esquisitices desde a infância. Quem quiser pode apelar para o presente.

PAULO — Como terapia acho excelente, como jogo perde um pouco a graça, Teresa Cibalena é franca favorita.

FONTES — Pode dar zebra! Você não sabe o trunfo que tenho.

PAULO — Qual?

FONTES — Ainda não estamos jogando. O vencedor, aquele que reunir o melhor conjunto de esquisofrenize, será daqui prá frente o detentor do poder desta casa.

TERESA — Nem adianta, eu não topo.

PAULO — Sem a grande favorita eu também não. Vou iniciar o meu processo revolucionário.

FONTES — É! Então só me resta...

TERESA (*Cortando violentamente*) — Cantar não papai!

FONTES (*Melancólico completo*) — Colar figurinhas!

(*Fontes começa a colar figurinhas. Paulo está imóvel com ar de grande concentração; Teresa fica a encarar Paulo, depois de um certo tempo.*)

TERESA — Agora vai bancar o hindu? Desistiu de fazer sua 'revolução-zinha?'

PAULO — Já estou fazendo, o meu processo está em franco funcionamento; será que não vê, não sente nada diferente, não percebe a transformação?

TERESA — TRANSFORMAÇÃO?

PAULO — Lenta é claro, mas progressiva.

(*Passam a discutir em pé cada um numa cabeceira da mesa, Fontes continua passivamente sentado no meio da mesa.*)

TERESA — Você não tem é coragem!

PAULO — Tanto tenho que estou fazendo.

TERESA — Fazendo o quê? Nada.

PAULO — Mas não é isso exatamente o que eu quero?

TERESA — O seu movimento foi destruído por uma ameaça. (*Tapa na mesa fazendo subir algumas figurinhas*) Uma ameaça com um facão de cozinha.

PAULO — Você está me atrapalhando. (*Soco na mesa fazendo espalhar mais figurinhas. Fontes olha quieto*) Estou fazendo um esforço danado para me concentrar e poder conceber o nada e você fica interrompendo.

TERESA — A única coisa que você sabe fazer é falar. Faça alguma coisa além das palavras.

PAULO — Estou fazendo, será que não vê! (*Soco na mesa*)

FONTES — Chega! (*Autoritárto, Teresa e Paulo ficam espantados*)

FONTES — Eu queria colar figurinhas, vocês me encheram o saco. O meu gargarejo, não deixaram fazer,

não querem movimento? Pois então vão ter um de verdade.

TERESA — Papai o que está dizendo? Papai o que você vai fazer?...

FONTES — Minha filha se não quer participar, não participe, mas não me interrompa.

(*A técnica roda um rock de Bill Halles, Fontes faz a mímica e dança o rock de maneira frenética, com uma vitalidade e grande número de movimentos. No decorrer da dança arranca a camisa com violência; Fontes parecia um velho ídolo do rock and roll. Teresa e Paulo, assistiam a cena abobalhados. Fontes termina o "show" se joga numa cadeira e fica imóvel. Teresa aflita, espantada, aproxima-se do pai.*)

TERESA — Papai volte ao seu estado normal. Papai, cante um tango, eu deixo! (*Sacode os braços caídos do pai*)

TERESA — Volte a ler os seus jornais, quer fazer gargarejo? Vou apanhar o vidro. (*Teresa corre até a pia como se fosse apanhar um remédio milagroso; volta correndo*)

TERESA — O senhor prefere o vidro verde ou o vermelho? O senhor está cansado? Não quer me responder? Eu estou incomodando? (*Tenta cantar, não consegue, fica mais nervosa*) Faça alguma coisa! Como é mesmo aquela música que cantávamos juntos? Vê se ao menos liga esse rádio.

PAULO (*Divagando*) — O que é 100 cruzeiros? O que é uma aposentadoria? O que é uma bola de futebol? Um sábado? Um baile? Uma casa? O desejo de uma voz? Uma sopa no estômago?

TERESA (*Massageava nervosa o coração do pai*) — Viu no que deu a sua brincadeira? Viu o que você fez com o meu pai?

PAULO — Eu?! (*Acordando*) Eu queria colar figurinhas, você é quem não deixou!

TERESA — Você iniciou essa palhaçada! Se tivéssemos ido ao baile ou se não tivesse gasto dinheiro com figurinhas, talvez a televisão pudesse estar aqui e nada disso teria acontecido.

PAULO — Que culpa eu tenho! De repente ele recupera a mocidade, sai violentamente do passado, sacode a inércia, a opressão e revive um corpo. Você devia estar feliz.

TERESA — Feliz? Você é um idiota completo. Meu pai teve um enfarte, sei lá o que, e você chama isso de felicidade?

PAULO — Que enfarte, seu pai está bem, cheio de vida com uma força motora incomum nessa idade. Há poucos minutos ele encheu essa casa de movimentos, tudo deixou de ser estático; o nosso corpo, cada objeto, cada inseto recebeu uma vibração, um impacto dinâmico, o ar se encheu de música e tudo se transformou, será que você não percebeu isso.

TERESA — Percebi a evidência da realidade, papai está quase morto.

PAULO — Pura aparência.

TERESA — Aparência?!

PAULO — Lógico. Um homem, essa força motora, morto. (*Pausa recitando*) Motor-morto-moto... violento... a matéria em constante... movimento...

TERESA — Eu não quero saber de movimento, quero a estabilidade, as coisas tem de continuar estáticas, como sempre foram, insetos e objetos.

PAULO — Você interrompeu a minha inspiração para me dizer isso! Fique sabendo que as coisas não serão mais inanimadas, completarei a guinada iniciada por Fontes. O

meu nome poderá sair em manchetes de jornais!

TERESA — Só se for manchete policial. Vê se pára de dizer besteiras, já não bastou o que fez com papai?

PAULO — E não é lindo! Como um alquimista mexendo com o pensamento, devolvi numa forma quase mágica a mocidade plena a um homem de 60 anos.

TERESA — Palhaço! Papai é um velho, não sabe o que faz.

FONTES (*Imóvel, abrindo só os olhos*) Minha filha, sei muito bem o que faço. (*Fecha os olhos*)

TERESA — Papai, você falou?!

PAULO — Claro, ele não é mudo!

TERESA — Papai, você quer os seus jornais?

(*Teresa apanha rápido os jornais, entrega ao pai que continuava na mesma posição, prostrado na cadeira.*)

FONTES (*Abrindo os olhos*) — Não leio mais nada.

(*Apanha todos os jornais, amassa fazendo uma bola e lança, sentado, como um jogador de basquetebol.*)

FONTES — Sou um participante dinâmico! (*Altivo, fecha os olhos e continua na mesma posição*)

TERESA — Papai, o senhor perdeu a razão?

PAULO — Teresa Cibalena, pare de bancar a velha! Entre no nosso movimento, participe conosco, sai da margem, sacuda a inércia.

TERESA — Não envolva mais o meu pai.

PAULO — Todos os caminhos nos levam a dança! Estou livre, sinto-me bem, cheio de força e ânimo para começar qualquer coisa.

TERESA — Pelo amor de Deus não comece mais nada.

PAULO — Sinto-me vivo, como poucas vezes estive em toda a minha existência! (*Sacudindo Fontes*) Fon-

tes acorde! Acorde! Me ajude a completar a virada que você começou. Vamos acorde, acorde...

FONTES — Pombas! Será que nem dormir se pode mais. Para um sábado a noite, passado numa casa de vila, sem televisão, até que já tivemos muita diversão. Eu já fiz o meu papel. Em todo caso vá lá...

(*Fontes levanta, tira a calça, roda e joga para o alto, do bolso cai algumas moedas. Fontes fica só de cueca; senta na cadeira voltando a sua antiga posição.*)

FONTES — Prá mim fim. (*Fecha os olhos*)

PAULO — É incrível o que vi! Que força, que rebelião! Que vitalidade! Você roubou a minha idéia, usou a minha ação! (*Vibrando*)

TERESA — Meu paizinho querido, o senhor destruiu o seu caráter, a sua dignidade, a sua retidão moral, a sua decência, com isso destruiu também os seus anos de trabalho, seus sacrifícios, todos os seus deveres, que constituíam a sua heróica herança que eu me orgulhava tanto.

PAULO — Tudo isso é falso Teresa, nada disso é importante...

TERESA — Cala a boca!

PAULO — Calma Teresa! Fontes fez o que eu devia fazer...

TERESA — Tirar as calças na minha frente?! Apesar das nossas relações sexuais nós ainda somos só noivos! Me respeite!

FONTES — Minha filha você trepa?!

TERESA — Perdão, papai.

PAULO — Calma seu Fontes; ano que vem sem falta nós vamos nos casar.

FONTES — Ah bem! (*Volta a sentar e dormir.*)

PAULO — Teresa, o que eu estava querendo dizer é que nós devíamos fazer o que o seu pai fez, idéia-ação.

TERESA — Cala a boca!

PAULO — Teresa...

TERESA — Não fale mais nada, você é o culpado de tudo! Foi você que fez o meu pai ficar de cueca na sala de jantar!!!

PAULO — Ah é! Pois então eu vou terminar o que comecei. Abaixo a ordem!

(*Paulo começa a desarrumar a casa, a tirar tudo dos lugares, reboleça tudo, tudo está completamente revirado. Durante a ação de Paulo, Teresa está desesperada chorando.*)

TERESA — Meus Deus me ajude! O que está acontecendo? Paulo ficou louco... Eu só queria ter um sábado como outro qualquer... Que mal eu fiz?... Enfrento todos os dias o batente dessa casa, os cobradores, me viro em desculpas, acordo pontualmente as 6h30m para arrumar a casa e colocar as coisas em ordem, me viro na cozinha, no tanque, me acabo na beira do fogão tentando fazer o melhor prá agradar, trabalho como uma danada, estou me acabando dentro dessa casa e ainda tenho que assistir essa destruição, que mal eu fiz? Tudo que queria era ter uma recompensa de no fim da semana ter um sábado tranqüilo, ir a merda de um clube aqui perto de casa, ver as mesmas pessoas sentadas nas mesmas mesas, bebendo as mesmas bebidas, dançar as mesmas músicas com a mesma pessoa. E no futuro... no futuro me casar... cuidar do meu marido, da minha casa, ter filhos, sentir o prazer de trocar uma fralda de xixi, ser uma verdadeira dona de casa...

(*Teresa para de falar, enxuga as lágrimas, olha tudo em seu redor revirado, copos, louças quebradas. Paulo continua a desarrumar. Teresa, furiosa.*)

TERESA — Não posso permitir isso, vou chamar a polícia! *(Caminha decidida até a porta, que é aberta repentinamente)* Os vizinhos!!! *(Apavorada)*

(Um casal idoso, com trajes de dormir, a mulher usava uma máscara branca de beleza, e rolos na cabeça, tornando uma figura quase bizarra, por estar fora da intimidade real da sua casa. Paulo sai de cena.)

AMARO — Viemos reclamar o barulho.

(Teresa comporta-se formalmente como se tudo estivesse em perfeita ordem.)

AMÉLIA — São quase onze e meia da noite.

TERESA — Aceitam um cafezinho?

AMÉLIA — Cafezinho?

AMARO — Nós não aceitamos nada.

TERESA — Fresquinho! Faça no hora.

AMÉLIA — Viemos saber o que se passa nessa casa?

AMARO — Essa vila sempre foi ordeira. Não é Amélia?

AMÉLIA — É Amaro.

TERESA *(Nervosa)* — Aqui tá tudo bem. Estamos só fazendo uma arrumação na casa...

AMÉLIA — Arrumação?

AMARO — A essa hora?

TERESA — Pois é, é a falta de tempo. Vocês sabem, o dia da faxina aqui em casa é domingo.

AMÉLIA — A nossa é sábado de manhã.

AMARO — Cedinho!

TERESA — Pois é, por isso o Paulo colocou desde hoje os móveis fora do lugar para ir adiantando, na mexida sempre quebra alguma coisa... a senhora entende...

AMÉLIA — Nós não entendemos nada.

TERESA — Pois bem, amanhã passo cera, não deixo um lugarzinho sujo, limpo tudinho... *(Barulho de alguma coisa quebrando lá por dentro dos quartos)*

TERESA *(Tentando abafar tom mais alto)* — Ainda nos sobra tempo para assistirmos televisão, isto é, quando tínhamos. Antes de passar cera costume lavar o chão, a senhora não faz assim?

AMÉLIA — Nosso chão é de sinteco! *(Fontes sem se importar com a visita, levanta e caminha para o seu quarto.)*

FONTES — Uma boa noite para todos!

AMÉLIA — Hahahahahaha!!!... *(O casal fica escandalizado com os trajes de Fontes)*

AMARO — Mata Amelinha mata! É um inseto gigante! Tapa os olhos Amelinha! Mata! Mata!

AMÉLIA *(Tapando a cara mas deixando generosos furos)* — Velho sem moral!

FONTES — Merda! *(Indiferente com o fato sai de cena)*

TERESA — Papai não se acostumou com a sua aposentadoria, pensa sempre que está trabalhando, não tira o paletó e a gravata, mesmo num sábado a noite em casa, onde poderia estar de bermudas mais a vontade... Papai é impecável!

AMÉLIA — Nunca vi cinismo maior. Meus olhos que um dia essa terra há de comer, viram e muito bem o seu pai desfilar seminu!

AMARO — Não adianta querer tampar o sol com a peneira mocinha. Seu pai é um indecente.

AMÉLIA — Ficar de cueca numa sala de jantar! Cruzes! Que sacrilégio!

TERESA — Por favor queiram sair. Nós já vamos dormir.

(O casal está em pé imóvel. Teresa perdendo a calma.)

TERESA — Vão embora, aqui não aconteceu nada! Vão embora...

(O casal vai saindo assustado, lenta e silenciosamente. Teresa senta e chora fartamente. "Black-out". Ao acender a luz Paulo está sozinho em cena, acabando de arrumar a sala, como um contra-regra vai colocando tudo no lugar. Depois senta cansado numa cadeira, bastante desanimado. Da cozinha ouve-se como no início da peça barulho de panelas, talheres, louças e água. O barulho termina, Teresa passa pela sala; ar de satisfação e vitória por ver tudo arrumado.)

TERESA — Paulo, quando for dormir não esquece a luz acesa.

(Paulo continua indiferente, parado. Aos poucos vai-se reanimando, sua fisionomia vai-se iluminando, levanta, caminha até o meio do palco, fala entusiasmado em tom de discurso encarando o público.)

PAULO — Eu bem que podia contrariar a ordem de Teresa! É uma simples questão de querer; a minha desobediência em última análise seria um ato de rebeldia de grande força e efeito, quando tudo parecia estar caminhando para os seus devidos lugares surge a mudança; o elemento impacto, uma mudança brusca e inesperada nos últimos minutos da noite de sábado, algo digno do suspense de Hichtcok! *(Pausa)* O fato de eu hoje deixar a luz acesa poderá desencadear acontecimentos provavelmente históricos! *(Pausa longa)* Mas afinal de contas, prá que contrariar a Teresa Cibalena?

(Uma forte luz branca ilumina a figura imóvel de Paulo, a luz vai caindo a medida que a música Allegro de Vivaldi vai sendo executada. Fim da música, "black-out".

FIM

JOSÉ WILKER: Novo Diretor da Martins Pena

Criar uma atividade cultural e econômica mais sólida para os 180 grupos teatrais que atuam na periferia e no interior do Estado do Rio de Janeiro é a linha central do projeto que vem sendo desenvolvido pela Escola de Teatro Martins Pena, do Departamento de Cultura da Secretaria Estadual de Educação e Cultura. À frente da escola, desde novembro passado, o ator e autor José Wilker não se considera um diretor, "mas coordenador de um projeto de trabalho diferente do normal".

Wilker aproveita uma pausa — coisa rara na sua vida atual — nas filmagens de *Bonitinha, Mas Ordinária*, onde desempenha o papel do personagem Edgar, para explicar a sua idéia. Na sua opinião, tudo o que se fez em teatro até hoje, "com honrosas exceções", tem partido de cima para baixo. "Esse projeto, não pretende reduzir o trabalho de determinadas comunidades ao gosto dos que detêm o poder. Ao contrário, cabe a nós democratizar a atividade teatral."

Ele observa que, quando se fala em projeto de teatro, pensa-se geralmente em verba e prêmios. "Mas eu gostaria que esse trabalho da Martins Pena fosse mais consistente. Por isso mesmo não dará verba nem prêmios." A idéia também não é a de uma escola para ensinar a representar, a dirigir, a escrever.

"Queremos colocar a escola à disposição dos que atuam nas diversas áreas do teatro, permitindo que aprofundem, pesquisem sua forma de trabalho, de criação, nas mais variadas direções."

José Wilker diz desconhecer o que era a Escola Martins Pena, as minúcias de seu funcionamento, na administração anterior. Sabe apenas que outra escola de teatro, a da UNI-RIO, já forma os profissionais necessários para cobrir as necessidades de um mercado saturado. "Não faz sentido colocar mais desempregados na praça, pois cerca de 95% dos atores do Rio estão entre o desemprego e o subemprego."

Antes de iniciar qualquer trabalho na direção da Martins Pena, ele teve a preocupação de desenvolver um estudo dos grupos de teatro, amadores e profissionais, que atuam no Estado do Rio. Assim soube que 180 grupos amadores atuam em situação precária. Foi realizado também um levantamento de todos os espaços onde se poderia encenar uma peça nos diversos municípios do Estado, abrangendo desde o número de cadeiras até as condições dos equipamentos de som e luz.

"Conclusão: existe uma vida teatral incipiente que se pode tornar sólida e vigorosa, a médio prazo, na medida em que se possa contar também com organizações governamentais e particulares."

Mas o vigor e a solidez dessa atividade teatral dependem também, no entender de José Wilker, de um estudo das formas de produção que deveria ser realizado dentro dos próprios grupos. "Hoje é um risco montar uma peça com mais de cinco pessoas no elenco."

Diante desse quadro, a Escola de Teatro Martins Pena se decidiu oferecer para assessorar projetos desses grupos de periferia e do interior.

"Isso pode ser visto como uma mudança significativa no comportamento de uma escola. Deixa de ser uma escola, para ser uma obra em progresso."

São 14 os professores efetivos e 10, os contratados, envolvidos nessa obra. "Estamos enviando questionários para grupos de diversas comunidades do Estado, procurando saber desde o tipo de platéia que atendem até as necessidades e deficiências que têm. De posse desses dados, poderemos ajudá-los mais concretamente. Temos ainda um leque de idéias que ofereceremos a eles."

Wilker cita como exemplo o curso de dramaturgia, em andamento, já dentro do novo projeto. Os grupos enviam textos à escola e os selecionados pelos professores são debatidos em público depois de uma leitura dramatizada. "Esse curso foi escolhido, inicialmente, porque a dramaturgia é o ponto mais frágil da atividade teatral."

Em abril a Escola Martins Pena inicia um outro curso, em convênio com a Faculdade Cândido Mendes. "Paralelo aos cursos que ensinam a parte mais técnica da atividade, acho importante um embasamento cultural que dê ao trabalho sentido e ideologia. E atividade teatral no Rio, como mostrou outra pesquisa que fizemos, é desconhecida pela nova geração."

Este curso pretende fazer um levantamento do teatro, no Rio de Janeiro, nos últimos cem anos. "Acredito que na história do teatro podemos encontrar informações que, certamente, servirão de inspiração para superar com maior mobilidade as crises mais agudas do setor."

Para ressaltar a importância dessa idéia, José Wilker lembra uma conversa que teve com o diretor do Departamento de Cultura do Estado.

"Eu disse a João Rui Medeiros que os gestos dos artistas não têm conteúdo. O artista é um grande malabarista. Mas me parece que até para andar na corda bamba é preciso saber o porquê."

O curso que irá de abril a agosto funcionará como uma espécie de plano-piloto. Será todo editado e oferecido às comunidades do Estado. "Evidentemente que elas podem recusar. A Martins Pena não pretende se instalar nas comunidades e dizer: é assim que se faz."

Esses grupos de teatro da periferia e do interior freqüentemente deixam suas comunidades de origem, atraídos pelo Rio, centro catalizador de cultura. "Um grupo como *Sacos e Canudos* que tem uma função cultural muito importante para Caxias é trazido para o Teatro Cacilda Becker onde se apresenta para 15 espectadores. Isso é a morte cultural e econômica do grupo."

A melhor saída, na opinião do diretor da Martins Pena, é fixar o grupo na comunidade onde nasceu, criando opções pró-

prias para aquele tipo de lugar. "É preciso aumentar sua atividade, num corredor onde terá resposta de lazer, cultural e econômica. Aqui ele será obrigado a competir com um tipo de espetáculo e de platéia cativos."

Para ele, a tendência do teatro no Rio é se industrializar tanto no repertório, na produção, quanto na platéia. Um grupo de Caxias, num contexto como esse, pode ser visto quando muito como um boneco de mestre Vitalino. "Será visto como um exotismo a mais que, num tipo de produção como o teatro, tem fôlego curto."

Wilker ressalta que esses grupos desempenham um importante papel nas suas comunidades de origem. "Aqui são vistos como um acidente exótico e penso que esse fato não chega a ser novidade para eles. Mas eu não gostaria de colocar a Martins Pena a serviço da extinção desses grupos."

Realista, José Wilker admite que todas as suas pretensões podem não dar certo. Mas o entusiasmo com que fala da idéia dá bem a medida de sua fé nesse projeto.

"Há anos eu reclamo que o teatro está num impasse, porque a gente não pára e pensa. Agora apareceu essa oportunidade de trabalhar na escola e eu, literalmente, me joguei inteiro na idéia, mesmo sacrificando coisas que poderiam me dar mais dinheiro."

(Extraído do *Jornal do Brasil*, 17-3-80).

TEATRO SCHAUBÜHNE

Fred Brendt, colaborador de Peter Stein

Presença criadora dominante na Europa dos anos 70, o Teatro Schaubühne, de Berlim, atrai desde o início da década um público entusiasta, ao mesmo tempo que instila na dramaturgia moderna o germe da mudança: onde era o texto, e depois o ofício do ator, surge o espaço cênico como linguagem autonomizável. Experiências afins vêm sendo já tentadas em Portugal, e de qualquer maneira o debate está aberto um pouco por toda a parte — penhor de que o teatro é o oposto da cristalização. Foi sobretudo disso que falou a “O Jornal” Fred Brendt, próximo colaborador de Peter Stein, chefe de fila do Schaubühne.

Numa extensa entrevista dada a António Ferreira Campos, com o auxílio de Gonçalo Vilas Boas, Fred Brendt fez o ponto à atividade do grupo, sublinhando a sua filosofia própria do trabalho em comum, num aprendizado de anos, e o abandono da “sala” como local privilegiado, para ir até às fábricas, às exposições e aos estúdios cinematográficos. “A linguagem e o homem no espaço são as componentes mais importantes da nossa produção” — explicou noutro passo, para precisar: “Linguagem, corpo e expressão espacial”.

O projeto e o receptor

A. R. Campos — O Schaubühne, para além de uma produção regular endereçada ao seu público habitual, produz outros espetáculos destinados a públicos sociais específicos. Como se processam as relações espetáculo-espectador nessas áreas de intervenção?

Fred Brendt — No início do Schaubühne, sob o signo da politização da vida em geral, tentou-se especificamente reagir perante grupos sociais, quer dizer, realizar projetos tendo em conta uma camada receptora determinada. Havia um programa especial para crianças e outro ainda para trabalhadores jovens e aprendizes. Essas produções eram secundárias e estavam fora de nossas condições económicas, sendo feitas pelas forças produtivas que não estavam envolvidas na produção da peça principal, e eram apresentadas de graça. Por exemplo, fizemos a peça *A discussão*, de Gerhard Kelling, sobre a luta pelo trabalho. Esta peça foi produzida para aprendizes e jovens trabalhadores. Nunca foi oficialmente apresentada no nosso teatro, mas em empresas e escolas, e nunca com fins lucrativos: apenas se faziam coletas para o Vietcong naquele tempo, ou coisa assim.

Durante um tempo o Schaubühne ocupou-se destes projetos com receptores determinados. Agora isso modificou-se um pouco: chegamos à conclusão de que não é sempre possível um teatro especificamente adaptado a determinadas camadas sociais, apesar de haver hoje esforços nesse sentido, mas de uma maneira muito diferente, no sentido de reagir a determinados problemas sociais. Há, por exemplo, um projeto sobre os turcos. Pedimos a um encenador turco, que vive em Istambul, para escrever uma peça para nós. Esta peça será levada à cena por atores alemães e turcos, e refletirá a situação específica do bairro de Kreuzberg (bairro de Berlim onde vivem muitos turcos). Em primeira linha deverá mostrar ao espectador alemão, ou levá-lo a sentir, que está na posição de hóspede — os trabalhadores turcos são trabalhadores-hóspedes no nosso país. Nós queremos modificar a situação fazendo sentir aos alemães que eles são hóspedes de um teatro turco. Esta é uma produção que se começou a preparar há um ano. Para além disto, as produções para um público determinado tornaram-se menos frequentes.

As forças do Schaubühne são cada vez mais absorvidas pelas necessidades da produção principal. É, talvez, uma questão de idade. No início do Schaubühne todos tinham à volta de 30 anos. Agora quase todos têm mais de 40 e a necessidade de reagir à nossa própria problemática tornou-se cada vez mais importante.

Além disso, no Schaubühne julgamos que as reações específicas perante as necessidades de determinados grupos sociais comportam, de certa maneira, um pressuposto arrogante, porque tudo se passa como se soubéssemos quais as necessidades de determinados grupos sociais, e este princípio é, julgo, falso. Criar uma linguagem estética específica, para um grupo social determinado, é já em si questionável. Por exemplo, quando se faz teatro para aprendizes, julgamos saber como os aprendizes pensam, quais as suas necessidades e, ao adaptar tudo isso a uma nova linguagem e a uma nova forma estética, corre-se o perigo de cair numa certa arrogância. É o nosso ponto de vista atual, que se tornou, portanto, um pouco mais complicado.

Contra o teatro burguês

P. — Parece haver no Schaubühne um aprofundamento das questões da relação espetáculo-espectador que leva à rotura com a cena à italiana e a um caminho mais longo que passa pela utilização de espaços sociais (o Estádio Olímpico de Berlim) ou de puras paisagens (o Etna, num projeto de Gröber). Quais as etapas principais desse percurso?

R. — Tem que se partir do ponto da situação dentro da qual se desenvolveu o nosso teatro. Quer dizer, dentro da paisagem teatral a partir de 1960/1970, vamos encontrar um teatro burguês. Há em cada grande cidade um Teatro Municipal que, na forma do palco e no próprio espaço da sala e na relação dos espectadores face ao palco, representa uma determinada forma de dramaturgia. Por exemplo, num teatro burguês a situação do espectador é frontal em relação à do palco e há uma rampa, o que quer dizer que, entre o espaço da ilusão, entre o espaço da arte e o espaço dos espectadores, há uma

frontalidade e uma diferença de nível. A arte está sempre um metro acima dos espectadores, se assim se pode dizer.

Na técnica que um teatro apresenta, nas formas de transformação, há também implicações de conteúdo: por exemplo o palco rotativo, uma descoberta do século passado, é uma necessidade técnica em muitos teatros burgueses. Com estas características técnicas aparece uma nova compreensão política.

O novo Schaubühne, como todos os novos produtores de teatro depois da revolta estudantil, começou, na sua formulação estética, a recusar tudo o que vinha do teatro burguês, o palco rotativo, o desvão — todas as técnicas do teatro burguês eram recusadas, por nos parecerem improdutivas.

O Schaubühne tornou-se então mais conseqüente e mais revolucionário, criando um novo espaço para qualquer nova peça, para qualquer novo projeto. Isto é, não havia um ordenamento frontal dos espectadores, não havia rampa, os espectadores e o palco estavam ao mesmo nível, não havia lugares fixos para as produções, a ação desenrolava-se no meio dos espectadores.

O Schaubühne cedo começou, também, a abandonar a própria sala de teatro, representando em fábricas, em locais de exposições, em estúdios cinematográficos, e tentou criar, para qualquer nova situação dramática, um novo espaço.

Pode dizer-se que qualquer nova produção no Schaubühne trouxe consigo a invenção de um novo espaço. Por exemplo, a *Viagem de Inverno* foi pensada tendo em vista o Estádio Olímpico de 1936, da época de Hitler, ou, para falar de outro caso, planejamos para breve um projeto sobre a cidade de Berlim. Realizar-se-á por toda a cidade. Levaremos provavelmente os espectadores em autocarros a todos os locais históricos importantes da cidade e aí organizaremos ações teatrais, como por exemplo no lugar onde Rosa Luxemburgo foi assassinada, no Canal Landwehr. Não se trata, no entanto, de uma ilustração do momento histórico do assassinio de Rosa Luxemburgo, o que está fora dos nossos objetivos estéticos, mas de uma ação teatral através da qual queremos apontar para um acontecimento político. Talvez visitemos os túmulos de personagens importantes, talvez o túmulo de Erich Mühsam, o anarquista, talvez o lugar do suicídio de Kleist. Seremos como arqueólogos que, perante os fragmentos históricos, tentam inflamar a própria criatividade.

Stein e Grober

P. — O vosso trabalho aparece aos olhos de qualquer observador minimamente informado como repartido por campos extremos e opostos. O que comanda as razões dessa diversidade?

R. — O nosso teatro foi essencialmente influenciado por dois encenadores: Peter Stein e o totalmente oposto Klaus-Michael Grober. Tivemos outros encenadores, mas aqueles que levaram a um trabalho contínuo foram só esses dois. Devo dizer que o trabalho de Peter Stein se caracteriza por um mundo realista. Qualquer texto literário que Peter Stein recebe, ou sobre o qual reflete, tem uma grande forma de objetividade, investiga e fixa exatamente os acontecimentos reais, os condicionamentos históricos, etc. Não há uma única frase que não seja pensada pelo ator, nada é dito apenas literariamente, como uma flor

de retórica, ou uma pose. Realmente cada frase, cada gesto estão em situação absolutamente realista. O mundo de Peter Stein, com a sua forma realista, distingue-se de um mundo naturalista pelo seu caráter condensado. Realismo é uma realidade condensada, uma realidade aguçada, reforçada, uma realidade decorada (com “décors”), e por isso também uma realidade relevante. Esta é a concepção estética e de conteúdo das encenações de Peter Stein.

A encenação de Grober, como a da *Viagem de Inverno*, é uma interpretação muito subjetiva do mundo. As encenações de Grober afirmam o mundo, o seu mundo subjetivo como forma de arte. Os artistas são os mesmos com ambos os encenadores, e adaptam-se de modo total a estes condicionamentos. Por um lado a uma forma de representar muito realista, que parte naturalmente deles próprios, dos próprios sentimentos e do vocabulário gestual, e, por outro lado, estão preparados para colaborar no mundo de idéias e de imagens extremamente subjetivo de Grober, para aceitarem totalmente a aventura de Grober.

P. — Há nas encenações do Schaubühne, pelo menos nos exemplos mostrados aqui, notas de extremo desencanto, face à realidade alemã, que afastam o vosso trabalho de uma via fértil do teatro contemporâneo, que é a do reencontro com a festa.

R. — Quanto à questão das relações com a festa, ou à sua ausência, não foram mostrados exemplos suficientemente elucidativos. No projeto de Shakespeare, ou mesmo na *Trilogia do reencontro*, há muitos momentos de cômico, o que já levou a crítica a dizer que o Schaubühne é o novo palco de “boulevard” alemão e que Botho Strauss é o melhor dramaturgo de “boulevard”, pois as encenações são de fato muito divertidas. A planificação geral do Schaubühne está, desde o início, marcada pelo cômico. Entre outros, um dos nossos maiores sucessos foi uma peça de Labiche, com o título *O mealheiro*, numa tradução e adaptação de Botho Strauss, ou uma produção coletiva de Courteline, *O compreensível medo perante as pancadas*, uma encenação extremamente divertida. Os atores fizeram também uma encenação coletiva de peças em um ato de Kroetz e de O’Casey, muito cômicas. Em suma, trabalhamos intensivamente com o cômico e a comédia.

Uma das nossas últimas produções, de novo uma peça de Botho Strauss, *Grande e pequeno*, é uma peça sobre uma mulher que, no sentido comum, pode ser considerada louca. Esta figura, numa peça de cinco horas, refugia-se no temor de Deus e percorre as diferentes fases do percurso da República Federal Alemã. Isto permite-nos mostrar em pormenor a realidade alemã: a cabine de telefone, as paragens de autocarro, a sala do médico, as pressões nos pequenos andares sociais, situações de habitação comunitária, os problemas das cidades-satélites. É uma peça que também tem muitos momentos de cômico, mas numa atitude resignada. É uma expressão da realidade da RFA hoje. Peças como *A viagem de Inverno*, a *Trilogia do reencontro*, *O grande e o pequeno* têm uma característica resignada — pode dizer-se, a depressão é uma realidade sensível.

O texto e o espaço

P. — No teatro contemporâneo parece ser possível distinguir três fases: a princípio, o primado era da palavra, do texto

do dramaturgo que se tinha por lei; depois é o corpo do ator o centro da cena; e hoje o espaço cênico, concebido como linguagem fortemente codificada é o motor da encenação. Como seria possível descrever as relações do Schaubühne com estas etapas do trabalho teatral?

R. — Eu diria que, vista a situação do teatro alemão a partir do fato de ter havido muitos poetas alemães (e ainda os há) que influenciaram o teatro, e deixando de lado o teatro grego e o de Shakespeare, o desenvolvimento do teatro alemão, na sua terceira fase, a partir de Lessing até aos fins do século passado, foi fortemente influenciado por poetas alemães, e este teatro é um teatro de texto, com um modelo dramático, e um teatro da palavra. Como tal, é muito um teatro da cabeça.

Nestas condições históricas, o teatro que fazemos está muito ligado ao texto literário. Peter Stein, em particular, é um especialista em desmontar o texto literário, o que é condicionante do produto final. Isso é devido a condições históricas, é uma maneira tipicamente alemã de fazer teatro. Além disso, queria dizer algo quanto ao espaço, a terceira dimensão de que o Antônio fala, que é a nossa segunda grande dimensão. A linguagem e o homem no espaço são as componentes mais importantes da nossa produção. Linguagem, corpo e expressão espacial. A linguagem no espaço, o ator no espaço, é para nós uma dimensão importante. Quanto à ocupação com o corpo, foi muito desleixada no teatro alemão. Claro que para nós tem muita importância. As influências são conhecidas, as influências de Grotowski, do Living Theatre, etc., e ganharam uma crescente importância. No Schaubühne há muitas ocupações especiais. Temos, por exemplo, preparação especial em canto, em técnica de corpo. Os atores do Schaubühne, são, com certeza, os mais bem preparados da RFA. A possibilidade de emprego do corpo aumentou constantemente. Apesar disso, não se pode dizer que seja um elemento essencial do nosso teatro. Mas isto é compreensível vendo a história do teatro alemão, e é também uma questão de mentalidade.

O nosso teatro é influenciado pelo texto e pelo espaço. O corpo como expressão essencial, em primeiro plano, como em Grotowski, não é o domínio do Schaubühne. Talvez isso venha a modificar-se, mas os pontos básicos serão definidos por aqueles que fazem o teatro, e os condicionamentos históricos que Peter Stein traz consigo, como o dos próprios atores, são decisivos.

Trabalho de grupo

P. — Fred Brendt dizia que os atores, para o Schaubühne, são também pessoas, portadores de uma determinada visão da sociedade que é parte integrante do jogo dramático, afirmação que retoma a idéia de Brecht de que o ator deve criticar a personagem. Para o Schaubühne é esta a totalidade do estatuto e da funcionalidade expressiva do ator?

R. — A situação dos nossos atores modificou-se no decurso destes dez anos de trabalho em comum. Uma das grandes vantagens do Schaubühne é a de que existe uma consciência de grupo que vem de há muitos anos: o aprender em conjunto não é constantemente interrompido. Nos Teatros Municipais da RFA,

pelo contrário, os atores têm contratos de um ou dois anos que, ou não são renovados, ou são interrompidos por acidentes da carreira do ator. Nestas condições, as relações de trabalho são regularmente perturbadas. Além disso, trabalham constantemente com encenadores convidados.

No Schaubühne, o trabalho em comum vem já de longe e, por isso, o momento da modificação da consciência, nos atores, tem um papel tão importante. O momento de reflexão em cada ator é muito dependente do produto, da peça ou do tema em questão.

Por fim, podemos dizer que a questão da atitude, a questão da distância e da proximidade, também é uma questão do texto ou do tema. Não há uma atitude-base para nós. Em textos contemporâneos tentamos — e qualquer ator do Schaubühne está habilitado a fazê-lo — libertar das mais variadas maneiras a identificação.

(Extraído de *O Jornal* — Lisboa, 28-12-79).

São Paulo — “A perseguição e o assassinato de Jean-Paul Marat, representados pelo grupo teatral do Hospício de Charenton, sob a direção do senhor de Sade”, obra-prima de Peter Weiss, trouxe novo alento ao teatro mundial a partir de 1964 e o próprio dramaturgo vencia as barreiras da língua alemã. Apesar das situações fictícias criadas por Weiss, colocando frente a frente Sade e Marat, com duas visões conflitantes do panorama político da vida, ficou-se sabendo que o famoso Marquês de Sade montava normalmente peças do Hospício de Charenton, onde também se hospedava, sendo um precursor dos hoje conhecidos dissidentes. Sade dirigia tais peças por curiosidade e, como diria um cultor do óbvio, por puro sadismo.

Ao contrário, o espetáculo montado pelas detentas da penitenciária feminina, sob a direção de Elias Andreatto e Maria Rita Costa, manteve por quase um mês uma experiência inédita no país em forma de terapia. As prisioneiras participaram de tudo — chegaram, inclusive, ao texto final e ao próprio título — *Favor Não Jogar Amendoim*, numa alusão óbvia ao zoológico de que fazem parte. “Infelizmente as pessoas que aqui estiveram jogaram amendoim” — disse a diretora da Casa Penal, Suraia Deher, lembrando que as pessoas foram mais por curiosidade, para ver uma penitenciária por dentro e as reações das detentas.

O teatro faz parte da terapia de recuperação das detentas que, dentro em breve, estarão novamente em contato com a sociedade, vivendo normalmente entre as chamadas pessoas de bem. Algumas das “psicoatrizes” já estão em regime de semi-internato, trabalhando durante o dia e retornando à noite para a detenção, demonstrando total lealdade para com a direção da instituição.

Numa primeira fase, Maria Rita Costa — uma *doublé* de assistente social e atriz que já subiu aos palcos cariocas várias vezes — entrosou-se com as presas, fazendo um trabalho ao nível interno, fazendo um bom relacionamento entre a população carcerária e as “psicoatrizes”, sendo o teatro uma válvula de escape para as críticas e auto-críticas das próprias detidas. Assim nascia a terapia biopsicossocial para humanizar o inter-relacionamento entre a direção do presídio, as presas e a sociedade, dentro de um trabalho sem sentimentalismo ou paternalismo — “e ver se há possibilidade de recuperação e impedir a criminalidade, deixando a teoria de lado e partindo para a prática”, no dizer da diretora Suraia Deher.

— Nossa intenção é a de oferecer oportunidades a todas, oferecendo-lhe uma perspectiva de socializar sem o achatamento psicossocial de que quase sempre são vítimas nas prisões tradicionais. O teatro libera nós, mexe com todos nós, exercita a crítica entre os que estão aqui e a sociedade lá fora. O teatro foi porta aberta para o desenvolvimento do senso crítico de todos nós, além, é claro, da explosão de criatividade e o desenvolvimento do grupo a nível coletivo. Queremos tirar essa visão antiquada de que a penitenciária é lugar apenas de penitência e castigo — informa a diretora do presídio feminino do Carandiru.

Quando começaram a realizar a experiência, houve momentos de medo de ambos os lados, fosse a direção, fossem as próprias presas que não sabiam até onde poderiam ir, sem censura, mas com um limite natural imposto por suas próprias condições de enjauladas. Por isso, as presas começaram a fazer um trabalho de laboratório, onde se colocavam como num hospício. Dessa vez, porém, não havia personagens históricas, como no caso de Marat e Sade, mas sim era a mulher moderna com os seus problemas sempre diante do castigo social dos que devem cumprir pena.

— Jogar para fora sem perder os limites da autoridade constituída, retornando à condição normal de, ao deixar o palco, seja ensaio, seja uma função normal, retornar à condição de parte da população carcerária. Ou ainda libertar-se por dentro, sem poder fazê-lo por fora. Tudo isso é uma *barra* — diz Maria Rita Costa.

O elenco se auto-escolheu. Começaram cerca de 30 a 40 e algumas foram desistindo. As que fizeram o espetáculo por quase um mês, com uma platéia de cerca de 200 pessoas, mais curiosos que queriam saber como era a vida atrás das grades do que propriamente interessados na situação limite a que se propunham — o encontro entre as angústias das detentas e os anseios da sociedade, uma troca de experiências que deveria enriquecer ambos os lados. “Infelizmente, jogaram amendoim” — diz a diretora. O título da peça *Favor Não Jogar Amendoim* saiu de um poema de um preso político — Alex Pollari. Veio a calhar porque as detentas, após sucessivas experiências de psicodrama, resolveram optar pela interpretação de feras em um zoológico, depois de terem sido, respectivamente, loucas de um asilo e atrizes de um hipotético circo. O zoológico falou-lhes mais de perto, justamente pela situação que sempre cria em visitas, quando as pessoas não conseguem afastar a curiosidade do olhar, deixando sempre a impressão de que não estão vendo pessoas cumprindo penas, mas animais em um zoológico racional e opressivo.

— A idéia não é deixá-las visitar os parentes só no Natal ou Ano Novo — explica a diretora. Queremos que elas se sintam integradas pouco a pouco, para que ao terminarem suas penas não haja problemas de adaptação. Não deve haver tal problema, pois são apenas seres humanos que falharam, pois não cremos em teorias lombrosianas (o criminoso nasce criminoso).

— Nada de técnicas teatrais — explica ainda Maria Rita. Cada aula foi um espetáculo, espetáculo delas e para elas. Foi incrível quando elas ensaiaram um casamento com noiva e tudo,

criando de trapos o vestido e da imaginação a festa, com todas as suas implicações. Foi lindíssimo.

Na realidade, sente-se que o processo de libertação, o processo criativo foi muito mais importante do que a peça em si, encenada e aplaudida, porém, pouco entendida. Para isso contaram com a aprovação da FUNARTE, através do Roberto Parreira, que concedeu verbas da Secretaria de Cultura da Prefeitura, antes com Sabato Magaldi, agora com Mario Chamie e entidades religiosas.

— Todo o tipo de inovação tem de ser feito com seriedade — diz Suraia Deher, descendente de libaneses de Goiás, onde nasceu e tem orgulho disso. O nosso não pretende ser um processo especulativo e deverá haver continuidade. Vamos fazer uma avaliação de tudo e corrigirmos possíveis falhas. Não queremos sair no psicodrama, queremos somente a libertação do ser que existe por detrás daquelas pessoas, tão seres humanos como qualquer de nós. É uma experiência para todos, inclusive para nós, que tivemos de vencer o medo para poderemos inovar e criar novos conceitos.

(Alberto Beuttenmuller, extraído do *Jornal do Brasil*, 25-2-80).

ALGUMAS PUBLICAÇÕES SOBRE TEATRO BRASILEIRO

O fim do ano e o da década propiciaram o surgimento de um certo número de ensaios e outras publicações dedicadas à análise do teatro brasileiro nos últimos anos. Como o movimento editorial em torno do teatro continua muito pobre entre nós (a propósito: que *mancada* imperdoável os textos de *Papa Highirte* e *Rasga Coração* não terem sido publicados simultaneamente com o lançamento dos dois espetáculos), o fato é auspicioso e estimula a reflexão sobre o passado recente e sobre o contraditório presente do nosso teatro.

Um destaque especial cabe ao fascículo *Teatro* lançado dentro da coleção *Anos 70*, financiada pela FUNARTE (cujo nome, curiosamente, nem aparece nos livrinhos...) e editada pela Europa Gráfica e Editora. Vendido nas bancas de jornais ao módico preço de Cr\$ 60, o volume contém três ensaios críticos que abordam, sob ângulos muito diferentes entre si, a sofrida trajetória do teatro brasileiro no decorrer da década. O primeiro ensaio, de José Arrabal, intitula-se *Anos 70: Momentos Decisivos da Arrancada*. Para estudar as características próprias da criação teatral no período, o autor escolheu como "os marcos básicos do início da travessia" três propostas artístico-ideológicas: as de Oduvaldo Viana Filho, Augusto Boal e José Carlos Martinez Corrêa. Analisando em profundidade as linhas mestras do pensamento de cada um destes três criadores (e, com particular aprofundamento, a de José Celso) Arrabal encara as posições de cada um a partir de um enfoque saudavelmente polêmico, e as enquadra, com impecável coerência, dentro do contexto político que lhes deu origem. Embora algumas formulações que o ensaísta postula sejam bastante discutíveis, seu trabalho é uma contribuição valiosa para a compreensão do teatro brasileiro dos anos 70.

O segundo ensaio, *Quem Faz o Teatro*, de Mariângela Alves de Lima, aborda o tema da evolução do conceito de grupo teatral no decorrer do decênio. A escolha é acertadíssima: as tentativas de equacionar esquemas de produção alternativos à produção convencional da empresa capitalista constituíram uma constante fundamental do teatro brasileiro dos anos 70. Mariângela Alves de Lima analisa o fenômeno de uma maneira brilhante, metódica e abrangente, dissecando os seus aspectos econômicos, sociológicos, ideológicos, artísticos e psicológicos, apontando lucidamente os equívocos eventualmente cometidos, mas ressaltando sempre a importância essencial que as diversificadas formas de

realização não empresarial foram alcançando. Para mim, o ensaio da crítica paulista é a melhor coisa publicada sobre teatro brasileiro nos últimos anos.

O Teatro e o Poder, de Tânia Pacheco, fecha o volume. Trata-se de um levantamento apaixonado das conturbadas relações entre o teatro e a estrutura estatal desde 1964 (e, com maior ênfase, desde 1968) até 1979. O acento maior é colocado nos problemas da censura e repressão, mas a autora ocupa-se também de assuntos tais como a organização sindical, os esquemas das subvenções, formas de resistência contra o arbítrio, etc. Tânia Pacheco levantou um significativo volume de dados objetivos, de inegável utilidade para futuros estudos que se proponham a digerir esses dados e extrair deles as conclusões que eles potencialmente comportam.

Entre as publicações jornalísticas que se dispuseram a tentar formular o sentido e as características da trajetória que o teatro percorreu nos anos 70, merece destaque a excelente edição especial do *Folhetim* — suplemento da *Folha de São Paulo* — dedicada ao teatro. O tom ao mesmo tempo combativo e lúcida da publicação é empostado, logo na primeira página, em dois ótimos editoriais assinados por Oswaldo Mendes e, muito especialmente, por Jefferson Del Rios. Seguem-se uma longa entrevista de Gianfrancesco Guarnieri; outra, pequena, de Orlando Miranda; um depoimento de Maria Adelaide Amaral sobre as opções dos dramaturgos nos anos do sufoco; uma reportagem sobre a evolução da representatividade sindical dos artistas e técnicos; um artigo de Flávio Rangel sobre a resistência da classe diante da Censura; um divertido trabalho de Fausto Fuser sobre os censores; uma entrevista com César Vieira sobre o teatro popular no Brasil; um artigo de Maria Helena Kuhner significativamente intitulado *O Povo, o Grande Ausente*; um estudo de Cecília Prada sobre teatro infantil; e outro de Fausto Fuser sobre dança. A parte central do tablóide é ocupada por um longo debate sobre o momento teatral brasileiro, reunindo Antunes Filho, Fernando Torres, Ruth Escobar, Fernanda Montenegro e Ademar Guerra. Debate confuso e pouco objetivo como todas as discussões entre gente de teatro no Brasil, mas que ainda assim chega a alguns diagnósticos perspicazes e contém algumas observações muito pertinentes, sobretudo quando Antunes Filho ou Fernanda Montenegro estão com a palavra.

A revista *Módulo*, até há pouco dedicada basicamente apenas à Arquitetura, mas que na sua nova fase abre suas páginas também a outras manifestações culturais, publicou no seu último número uma série de matérias sobre o movimento teatral brasileiro, reunidas sob o título-geral *O Artista e a Produção*. Idealizada e executada pela jornalista Liane Muhleberg, e enriquecida por belíssimas fotos de *Macunaíma* tiradas por Luís Carlos Homem da Costa, a série inicia-se com uma entrevista concedida por Orlando Miranda, num dia decididamente pouco feliz; prossegue com um extenso debate intitulado *Fim da Censura — Renascer do Teatro*, que dá uma imagem bastante sintomática do panorama, na medida em que os participantes — Fernando Torres, Ivan de Albuquerque, Luís Mendonça, Rodrigo Farias Lima, Imara Reis, José Carlos de Souza, Gilberto Cesar Costa (estes dois do Grupo Tal, de Caxias) e João das Neves fazem uma força enorme para estabelecer um ver-

dadeiro diálogo, mas acabam quase sempre falando cada um com o seu próprio umbigo, cada um dos seus próprios problemas, cada um defendendo o tipo de produção à qual se dedica. Encerrando a série e completando o debate, pequenos depoimentos isolados de Sérgio Brito, Amir Haddad, Regina Casé e José Celso Martinez Corrêa.

(Yan Michalski, extraído do *Jornal do Brasil*, 13-1-80).

MAMBEMBÃO 80: O VARIADO LEQUE DOS TEATROS FORA DO EIXO

Na sua recém-encerrada terceira edição, o Mambembão confirmou aquilo que as suas duas séries anteriores já haviam deixado claro: trata-se de um projeto utilíssimo, não só por trazer ao público e à crítica dos dois maiores centros (e este ano também de Brasília e Goiânia) uma informação, que de outro modo seria inexistente, sobre o teatro feito em algumas regiões; mas sobretudo por mostrar que na maioria das vezes este teatro é muito diferente, na mentalidade, nos objetivos, na forma e no conteúdo, daquele ao qual estamos acostumados, e em alguns casos é mais atraente e livre, e vai mais ao fundo das coisas. É o que basta para fazer do Mambembão uma das iniciativas mais válidas do SNT. E uma iniciativa que parece louvavelmente bem organizada, fato que cresce de importância quando consideramos a complexidade logística da operação e a pequena equipe de que o SNT dispõe para executá-la.

Diante do interesse do Mambembão, figuram entre os raros aspectos negativos da terceira edição as modificações que redundaram em diminuição quantitativa das apresentações, em comparação com os anos anteriores. Assim, foi uma pena a programação ter sido reduzida de 12 para 10 espetáculos, e as sessões de cada produção terem sido programadas de quarta a domingo, e não mais de terça a domingo, por mais que esta última modificação se justifique pelo propósito de proporcionar aos visitantes a possibilidade de assistir a alguns espetáculos no Rio e em São Paulo. E foi uma pena algumas produções convidadas — como o mais recente trabalho de Márcio Souza para o TESC de Manaus, sobre o qual ouvi comentários entusiasmados — não terem podido viajar, por causa de problemas internos dos grupos.

Se a temporada carioca de 1979 apresentou características muito peculiares, intimamente ligadas ao processo da abertura e por conseguinte concentradas num catártico esforço de reflexão sobre o recente passado histórico, nenhum eco desta tendência pôde ser encontrado nos espetáculos do Mambembão. Aqui, nunca se trata do circunstancial. Denominadores comuns, se é que existem — pois a diversidade de temas, abordagens e mesmo esquemas de produção é talvez a mais fascinante matéria-prima do Mambembão — são os mesmos dos anos anteriores, quando a distensão censória era ainda uma vaga esperança. Um deles é o empenho em retratar e analisar a realidade local permanente, as estruturas que condicionam o dia-a-dia do povo, e posicionar-se criticamente frente a estes assuntos. O outro consiste em levantar, preservar e valorizar as antigas tradições populares da respectiva região — lendas,

danças, cantos, artesanato, provérbios, peculiaridades lingüísticas, etc.

Em alguns casos, um destes dois denominadores comuns sustenta sozinho o espetáculo. O animado, colorido e alegre *Pastoril da Bahia* extrai toda a sua seiva do rico manancial de manifestações do folclore regional; já *Capital da Esperança* é essencialmente apenas uma tomada de posição frente aos problemas locais concretos, sem recurso às tradições folclóricas. Na maioria das vezes, porém, estes dois eixos coexistem dentro de um mesmo espetáculo; e em alguns casos esta coexistência, íntima e equilibrada, conduz à explosão de uma teatralidade viril e poética. Um bom exemplo é *Rio Abaixo, Rio Acima, ou Ergue o Mocho e Vamos Palestrar*, um dos momentos mais fortes do ciclo de 80: o ponto de partida é uma autêntica celebração das tradicionais formas de expressão popular, mas o ponto de chegada é uma imagem surpreendentemente contundente e abrangente das estruturas sócio-econômicas da região, e das repercussões dessas estruturas no dia-a-dia dos habitantes. Do mesmo modo, a tradição popular e a abordagem sociológica misuram-se, produzindo um resultado final muito interessante, em *O Auto das Sete Luas de Barro, E a Gralha Falou, O Contestado*, e até mesmo, num certo sentido (considerando que em Minas, ou pelo menos na capital, fazer poesia é ao mesmo tempo uma antiga tradição e uma maneira de posicionar-se frente às pressões da sociedade) em *Os Riscos da Fala*.

Diante do conjunto de 10 trabalhos que vimos, impõe-se a conclusão de que se um teatro que mereça o rótulo de *popular* é possível no Brasil de hoje, ele é muito mais facilmente possível longe do Rio e de São Paulo do que nos dois grandes centros. Obviamente, esta é uma decorrência lógica das diferenças entre os esquemas de produção que prevalecem, respectivamente, nos teatros do eixo e nos teatros regionais. Não precisando enfrentar os escorchantes aluguéis, as folhas de pagamento inflacionadas pela vizinhança dos estúdios de televisão, e a necessidade de alimentar a conta bancária de quem investiu o capital, os grupos interioranos podem dar-se ao luxo de fazer um teatro que não vise a atrair especificamente uma faixa populacional capaz de pagar um ingresso cujo preço é um fator de seleção discriminatória. Assim sendo, eles não precisam cultivar os valores exclusivos dessa faixa, e podem dirigir-se a um espectro social mais amplo. Dos 10 trabalhos apresentados, pelo menos sete abordavam problemas e usavam uma linguagem que nada tinha a ver com o código específico da classe média alta ao qual são condenados os artistas que dependem, para o exercício de sua atividade, da cobrança de entradas na base de Cr\$ 200,00 para cima. O que não impediu que alguns espetáculos apresentassem, sem prejuízo da sua autenticidade e comunicabilidade populares, uma sofisticação de elaboração estética perfeitamente capaz de alimentar enriquecedoras análises em nível de ensaísmo erudito. A inspiradíssima linguagem cênica de *O Auto das Sete Luas de Barro*, a expressão simbólica de *E a Gralha Falou*, o conteúdo implicitamente político da utilização do folclore em *Rio Abaixo, Rio Acima* e a empoação épica de *O Contestado* são apenas os exemplos mais evidentes desta possível multiplicidade de leituras.

Os esquemas de produção que propiciam tal criação não submissa à escravidão elitista do ingresso a Cr\$ 200,00 ou mais sofrem, em contrapartida, a impossibilidade de uma verdadeira profissionalização dos seus criadores. Pelo visto, dos males o menor. Em termos de ambientação visual e sonora, já se pode falar sem medo de uma estética de teatro pobre, que com investimentos muito reduzidos consegue substituir, às vezes vantajosamente, cenários, figurinos e acessórios muito dispendiosos que as produções profissionais cariocas e paulistas se acham — e talvez de fato sejam — obrigadas a colocar em cena. Em nenhum espetáculo do Mambembão senti falta de uma ambientação mais rica, e em vários deles a precariedade econômica acabava funcionando como elemento deflagrador de imaginação criativa. A coisa muda bastante de figura quando se trata da falta de formação especializada dos autores, diretores e atores. Neste terreno, e excluindo os casos especiais dos elencos altamente experientes, como o TCP de Curitiba e O Grupo de Belo Horizonte, o não profissionalismo resulta muitas vezes limitador. Mas nos trabalhos em que a criação surge da vivência própria dos artistas, e fala apenas de fenômenos que eles conhecem de perto no seu cotidiano, ou então depende da prática de tradições que lhes são familiares desde a infância, a má dicção, as marcações mal resolvidas e a precariedade da estrutura dramatúrgica costumam desaparecer como por encanto, cedendo lugar a uma espontaneidade e a uma fluência plenamente convincentes. Convincentes a ponto de demonstrar de modo flagrante o equívoco elitista da lei que regulamentou as profissões teatrais, estipulando para o exercício da atividade em todo o território nacional as mesmas exigências definidas a partir da realidade que prevalece nas grandes capitais.

Um detalhe que me chamou particularmente a atenção este ano foi a preocupação com a linguagem verbal, o gosto pela pesquisa do linguajar regional, indo muito além dos *caipirismos* habituais nos espetáculos interioranos até uma época ainda recente. Sob este aspecto, *Rio Abaixo, Rio Acima* foi exemplar, revelando-nos fascinantes peculiaridades do vocabulário e do sotaque do Mato Grosso. Mas também por trás de *O Contestado* era fácil perceber um levantamento lingüístico de inegável seriedade; e, embora num grau menor, a mesma preocupação esteve presente em *O Baile Pastoril da Bahia, Foi no Belo Sul Mato Grosso, O Auto das Sete Luas de Barro* e *E a Gralha Falou*.

Não conheço as estatísticas a respeito, mas creio que a terceira edição do Mambembão suplantou as anteriores no que diz respeito ao interesse despertado junto ao público carioca. Pelo menos no Teatro Glauce Rocha assisti a alguns espetáculos com lotação esgotada, o que representa uma audiência que poucas produções profissionais em cartaz conseguiam reunir nas mesmas noites. Já existe, sem dúvida, uma *platéia do Mambembão*, predominantemente jovem, certamente motivada pelo preço barato do ingresso, mas também e sobretudo sensível a um teatro diferente da rotina local, que sabe poder esperar dos grupos visitantes. O que é ironicamente triste é o fato de esses grupos, que conseguiram despertar o interesse de uma respeitável faixa do público carioca, raramente serem prestigiados à altura nas suas cidades de origem: basta a visita de qualquer mediocridade carioca ou paulista valorizada pela pre-

sença no elenco de um ou mais ídolos de telenovela para atrair em um dia uma platéia maior do que o conjunto local é capaz de reunir em toda a sua temporada.

O Mambembão 80 inaugurou um novo sistema de seleção dos espetáculos participantes. Antes, um único assessor do SNT tinha a responsabilidade de escolher, entre produções vistas em viagens realizadas durante o ano por todo o território nacional, aquelas que participariam do projeto. Agora, há um membro da equipe do serviço encarregado de acompanhar a temporada em cada uma das grandes regiões em que o país foi dividido, e indicar os espetáculos a serem incluídos no programa. O esquema parece mais racional do que o anterior, na medida em que elimina o fator fortuito da presença do selecionador único num determinado momento e numa determinada cidade. Mas ainda não é o critério ideal, pois a decisão continua dependendo, em cada caso, da cabeça e da sentença de uma única pessoa. Seria preferível, sem dúvida, que as federações ou entidades de classe locais assumissem a responsabilidade da indicação dos candidatos da respectiva região, ainda que pudesse haver, eventualmente, uma decisão final a cargo de uma comissão do SNT. Pena que até agora, basicamente por uma questão de rivalidades regionais — ou de medo de tais rivalidades — uma solução deste tipo não pudesse ter sido encontrada.

Ele possibilitaria, com efeito, uma definição melhor de um conceito que vem desequilibrando um pouco, pelo seu caráter abstrato, a qualidade da seleção: o conceito da chamada *representatividade*. É evidente que os espetáculos selecionados devem ser de algum modo representativos do teatro que se costuma fazer na região; mas tal conceito não deve, a meu ver, sobrepor-se a uma exigência mínima de qualidade. Se numa determinada cidade o teatro ainda é muito incipiente, não adianta mandar ao Rio e a São Paulo um espetáculo de nível colegial, só para mostrar, a título da tal *representatividade*, o primarismo de recursos do teatro local. Uma escolha feita nessa base não beneficia nem o próprio grupo, que acaba exposto a expectativas do público e da crítica desvinculadas da realidade em que trabalha no seu dia-a-dia, e nem o público dos centros mais desenvolvidos, que está interessado em conhecer o teatro dos outros recantos do país, mas que nada tem a lucrar assistindo a espetáculos por demais precários e ingênuos, ainda que eventualmente *representativos*. É verdade que este ano casos deste tipo foram muito pouco numerosos. Ainda assim, este me parece ser um aspecto do Mambembão que está a exigir um equacionamento mais decidido por parte do SNT.

(Yan Michalski, extraído do *Jornal do Brasil*, 21-2-80).

MOVIMENTO TEATRAL

Janeiro/Fevereiro/Março — 1980

TEATRO ADOLFO BLOCH

O Pagador de Promessas, de Dias Gomes. Direção de Flávio Rangel, com Toni Ramos, Fátima Freire, Carlos Koppa e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

TEATRO DO BNH

A Serpente, de Néelson Rodrigues. Direção de Marcos Flaksman, com Sura Berditchevsky, Xuxa Lopes, Carlos Gregório, Cláudio Marzo e Yuruah. Ingressos: Cr\$ 200,00.

TEATRO CACILDA BECKER

Jogos Na Hora Da Sesta, de Roma Mahieu. Direção de Janine Goldfeld e Henrique Cukierman, com o Grupo Minha Mãe Não Vai Gostar. Ingressos: Cr\$ 50,00.

TEATRO CÂNDIDO MENDES

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

TEATRO DA CEU

Os Fuzis da Senhora Carrar, de B. Brecht. Direção de Tânia Pacheco, com Maria Esmeralda, Fernando Lício 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, Camilo Bevilacqua e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

TEATRO DULCINA

Aquela Coisa Toda, criação coletiva do Asdrubal Trouxe o Trombone. Direção de Hamilton Vaz Pereira, com Regina Casé, Luis Fernando Guimarães, Evandro Mesquita, Patrícia Travassos e Perfeito Fortuna. Ingressos: Cr\$ 150,00.

TEATRO GINÁSTICO

Papo Furado, de Chico Anísio. Direção de Antonio Pedro, com Ítalo Rossi, Ri-

cardo Blat, Elizangela e outros. Ingressos: Cr\$ 300,00.

TEATRO GLÁUCIO GIL

Na Carrera do Divino, de Carlos Alberto Soffredini. Direção de Paulo Betti, com o Grupo "Pessoal do Victor" — Adilson Barros, Eliane Giardini, Reinaldo Santiago e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

TEATRO GLÓRIA

A Direita do Presidente, de Vicente Pereira e Mauro Rasi. Direção de Álvaro Guimarães, com Gracindo Júnior, Araci Balabanian, André Villon e outros. Ingressos: Cr\$ 250,00.

TEATRO IPANEMA

Homem É Homem, de Brecht. Direção de Ivan de Albuquerque, com Rubens Corrêa, Emiliano Queiroz, Leila Ribeiro e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

TEATRO JOÃO CAETANO

É..., de Millor Fernandes. Direção de Paulo José, com Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Betina Viany e outros. Ingressos: Cr\$ 100,00.

TEATRO DA LAGOA

Brasil: Da Censura À Abertura, de Jô Soares, Armando Costa e Sebastião Nery. Direção de Jô Soares, com Marília Pera, Marco Nanini, Geraldo Alves e Sílvia Bandeira. Ingressos: Cr\$ 300,00.

TEATRO MAISON DE FRANCE

Teu Nome É Mulher, de Marcel Mithois. Direção de Adolfo Celi, com Tônia Carrero, Luís de Lima, Célia Biar e outros. Ingressos: Cr\$ 250,00.

TEATRO MESBLA

Toalhas Quentes, de Marc Camoletti. Direção de Bibi Ferreira, com Suely Franco, Milton Moraes, Jonas Mello e outros. Ingressos: Cr\$ 250,00.

TEATRO OPINIÃO

Despertar da Primavera, de F. Wedekind. Direção de Paulo Reis, com Maria Pa-

dilha, Fábio Junqueira, Daniel Dantas, Marília Martins e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

TEATRO PRINCESA ISABEL

Este Banheiro É Pequeno Demais Para Nós Dois, de Ziraldo. Direção de Paulo Araújo, com Stênio Garcia, Stepan Nercessian, Thelma Reston e outros. Ingressos: Cr\$ 300,00.

TEATRO DOS QUATRO

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

TEATRO RIVAL

Rio de Cabo a Rabo, de Gugu Limecha. Direção de Luís Mendonça, com Alice Viveiros, Maria Cristina Gatti, Elke Maravilha e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

TEATRO SESC DA TIJUCA

Quanto Mais Gente Souber Melhor, de João Siqueira. Direção do autor, com o Grupo Dia a Dia. Ingressos: Cr\$ 120,00.

TEATRO TERESA RAQUEL

Caibatê, de Benjamim Santos. Direção do autor, com Olívia Hime, Otoniel Serra, Edith Ponce e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

Um Sopro de Vida, de Marilena Ansaldi e José Possi Neto. Direção de José Possi Neto, com Marilena Ansaldi. Ingressos: Cr\$ 200,00.

TEATRO VANUCCI

A Filha Da ..., de Chico Anísio. Direção de Antonio Pedro, com Yolanda Cardoso, Lutero Luiz e Alcione Mazzeo. Ingressos: Cr\$ 250,00.

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 se apresentaram os seguintes espetáculos:

A Mãe D'Água, de Raimundo Alberto; *Fala Baixo Senão Eu Grito*, de Leilah Assunção; *Os Bons Tempos Voltaram*, de Ricardo Meirelles; *O Beco do Mota*, de Sueli Fuentes; *O Novíssimo Testamento*, de Doc Comparato; *O Borrão da Paisagem*, de Zezé Gêmeos; *Se Chovesse Vocês Estragavam Todos*, de Clóvis Levi e Tânia Pacheco; *Verdevida*, de Bruno Bonin.

TEATRO INFANTIL

Estiveram em cartaz as seguintes peças:

Azulil e Amarelouro, de Jorge Creso e Manoel Kobachuk.

No País Dos Prequetés, de Ana Maria Machado.

Apenas Um Conto de Fadas, de Eduardo Tolentino.

O Velho Mar, de Wanda Bedran.

O Girassol Mágico, de Adalberto Nunes.

O Elefante, pelo Grupo Mixirico.

Viagem Ao Faz De Conta, de Walter Quaglia.

O Misterioso Seqüestro do Príncipe Não Sei, de Jurema Penna.

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

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

Duvide-ó-dó, de Lucia Coelho e Caíque Botkay.

Dr. Baltazar, O Talentoso Contra o Dr. Drástico, de Neila Tavares.

Fala Palhaço, pelo Grupo Hombu.

As Beterrabas do Senhor Duque, de Oscar Von Pfhul.

Os Três Mosqueteiros, de Benjamim Santos.

O Macaco e o Rabo, de Marco Aurélio e Heitor Nascimento.

Quem Fantasmocanta... Os Homens Espanta, de Sérgio Melgaço.

O Diamante do Grão Mogol, de Maria Clara Machado.

Brincando de Coisa Séria, de Daniel Rocha.

O Casamento do Sol — O Nascimento do Rio Amazonas, de Waldir Lima.

A Menina Que Perdeu o Gato, de Marco Antonio e Apolinário Santana.

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

- Aman-Jean — *O Guarda dos Pássaros*, nº 64.
- Anônimo — *Mestre Pedro Pathelin e O Pastelão e A Torta*, nº 69.
- Anônimo (séc. XV) — *Todomundo*, nº 62.
- Andrade Oswald — *A Morta*, nº 52.
- Arrabal Fernando — *Guernica*, nº 50 e *Piquenique no Front*, nº 55.
- Barros A. Inês — *O Jogo da Independência*, nº 54.
- Baccioni, Settimelli, Marinetti — *Teatro Futurista*, nº 62.
- Borges J. C. Cavalcanti — *Em Figura de Gente*, nº 54.
- Brandão Raul — *O Doido e a Morte*, nº 63.
- Brecht Bertolt — *A Exceção e a Regra*, nº 61; *Aquele que diz Sim, Aquele que diz Não*, nº 71; *Quanto Custa o Ferro*, nº 72; *O Mendigo*, nº 76.
- Cabrujas José Ignácio — *Ato Cultural*, nº 80.
- Casona Alejandro — *Farsa do Mancebo*, nº 53.
- Cervantes — *O Tribunal dos Divórcios*, nº 63; *O Retábulo das Maravilhas*, nº 67.
- Cocteau Jean — *Édipo Rei*, nº 58.
- Checov Anton — *O Jubileu*, nº 46; *Os Males do Fumo*, nº 46.
- França Júnior — *Maldita Parentela*, nº 55.
- Garcia Lorca — *Amor de D. Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, nº 79.
- Ghelderode — *Os Cegos*, nº 68.
- Gheon Henri — *A Via Sacra*, nº 49.
- Kokoschka Oskar — *Assassino Esperança das Mulheres*, nº 66.
- Labiche Eugène — *A Gramática*, nº 47.
- Largekvist Paer — *O Túnel*, nº 82.
- Macedo J. Manuel — *O Novo Otelo*, nº 4.
- Machado de Assis — *Lição de Botânica*, nº 61; *Não Consultes Médico*, nº 72.
- Machado M. C. — *Os Embrulhos*, nº 47; *As Interferências*, nº 57; *Um Tango Argentino*, nº 56; e *Os Viajantes*, nº 47.
- Marinho Luiz — *A Derradeira Ceia*, nº 59.
- Martins Pena — *O Caixeiro da Taverna*, nº 60; *O Inglês Maquinista*, nº 67.
- Maeterlinck — *A Intrusa*, nº 65.
- Millor Fernandes — *Do Tamanho de um Defunto*, nº 75.
- Monteiro A. Carmosina — *Bumba-meu-Boi*, nº 52; e *Chica da Silva*, nºs 70-71.
- O'Neill Eugene — *Antes do Café*, nº 81.
- Pinter Harold — *Noite*, nº 82.
- Pirandello Luigi — *O Homem da Flor na Boca*, nº 81.
- Qorpo-Santo — *Mateus & Mateusa*, nº 65.
- Racine — *Os Advogados*, nº 73.
- Silveira Sampaio — *Só o Faraó Tem Alma*, nº 74; e *Treco nos Cabos*, nº 81.
- Strindberg August — *A Mais Forte*, nº 68; *Os Credores*, nº 78; e *Simum*, nº 83.
- Synge J. M. — *A Sombra do Desfiladeiro*, nº 51; e *Viajantes para o Mar*, nº 48.
- Tardieu Jean — *Conversão Sinfonieta*, nº 48; e *Um Gesto por Outro*, nº 64.
- Thomas, Robert — *O Nariz Novo*, nº 83.
- Valli Virginia — *Morte Natural na Forca*, nº 76.
- Vian, Boris — *Construtores de Império*, nº 77.
- Wedekind Frank — *A Morte e o Demônio*, nº 66.
- William Tennessee — *Fala Comigo Doce Como a Chuva*, nº 82; e *A Dama da Bergamota*, nº 82.
- Wilder Thornton — *Viagem Feliz de Trenton a Camden*, nº 83.
- Yeats — *O Único Ciúme de Emer*, nº 43.

ÍNDICE

O Teatro Odin — <i>C. Aubert e J. L. Bourbonnand</i>	1
Diretor versus Equipe — <i>R. L. Benedetti</i>	10
A Vigarista — <i>Silveira Sampaio</i>	16
A Noite de Teresa Cibalena — <i>R. Meirelles</i>	21
Dos Jornais — <i>José Wilker, Teatro Schaubühne, Teatro para presidiárias, publicações, Mam-bembão 80</i>	35
Movimento Teatral	45

(Colaboraram neste número: Viroca Fernandes,
Ronald Fucs e Ricardo Meirelles.)

À venda na Secretaria d'O TABLADO CADERNOS DE TEATRO

assinatura anual (4 n.ºs) 160,00

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.

