

86

# cadernos de teatro

— FIGURINOS E MAQUIAGEM — Cheffner H.

---

— JORGINHO DE CARVALHO — Entrevista

---

— SKETCHES CÔMICOS DE KARL VALENTIM.

---

— CONFISSÕES DE UM ATOR — L. Olivier

---

## CADERNOS DE TEATRO N. 86

Julho - Agosto - Setembro — 1980

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

# CONFISSÕES DE UM ATOR

Laurence Olivier

## Criando um personagem:

Por Deus do céu, não sei por que escolhi fazer *Otelo*. Naturalmente é um desafio, mas não sei quem está me desafiando. Estava dizendo outro dia que, Shakespeare e Richard Burbage (provavelmente o primeiro Hamlet, Lear, *Otelo*) tomaram uma bebedeira uma noite e Burbage disse: “Eu posso representar qualquer coisa, qualquer coisa mesmo.” E Shakespeare disse: “Perfeito, darei um jeito em você, meu filho!” E escreveu *Otelo*.

Para começar, trata-se de um papel mal desenhado. Há clímax demais. No ato do meio, temos “como o Mar Pórtico” e “adeus aos penachos coloridos” e coisas nesse gênero, coisas maravilhosas. Logo após você tem que ter um ataque: rugir e usar a linguagem bombástica, dizer uma porção de coisas como “eu vou fazer picadinho dela, vou cortá-la em pedacinhos” — todas essas coisas que pedem que você grite com toda a sua voz. Na última cena, você mata Desdêmona, e isto é um clímax — seguido de dois ou três tremendas explosões, em curto espaço de tempo. Se você explode demais, a platéia começa a se coçar atrás da orelha.

Mas o que principalmente faz de *Otelo* um papel tão difícil, é o enorme peso que o autor dá a Iago, em detrimento de *Otelo*. Isto é porque *Otelo* tem sempre sido considerado como um duelo entre dois atores. Por volta de 1832, o fioso Edmund Kean representou *Otelo* diante do “Iago” de William Charles Macready, um grande inovador daquela época. Kean era tão alto e corpulento, que Macready literalmente teve que sair do palco. De lá a frase: roubar a cena.

Há em resumo dois tipos de Iago. Um deles é o tipo maquiavélico, o vilão da Renascença, o outro é o

tipo do oficial não comissionado. Acreditamos neste último. Trata-se de um tolo do qual não se poderia suspeitar tal duplicidade. Desta maneira *Otelo* não parece tão absurdamente bobo, incompreensível e pouco trágico para a platéia moderna.

Apesar de ter representado o papel há muitos anos, não compreendi Iago até que estive na Marinha durante a guerra. Acho que quando alguém consegue meia estrela mais do que você, sua alma pode ficar cheia de inveja e amargura. Estava servindo numa base aérea da Marinha Real perto de Winchester. Havia um oficial que conseguiu uma estrela a mais, e decidiu logo me gozar. Ele dizia: “Como vai nosso ator de cinema hoje de manhã?” Me chateava tanto que não dormia direito.

Às vezes, quando estava de bom humor, me convidava para ir à sua fazenda e conhecer sua mulher. Sempre recusei. Um dia estava andando através do aeródromo, e pensava: como poderei dar um jeito nesse cara? como?” Parei e me disse: “Mas naturalmente, ele é casado!” Poderia muito bem ir à fazenda e conhecer a esposa. Aí um dia iria sem ser convidado, e ele me surpreenderia com sua mulher. Levantaria meio sem jeito e muito rapidamente ou qualquer coisa no gênero. Ele ficaria terrivelmente infeliz... De repente disse a mim mesmo: “Opa, Cuidado Iago.”

*Otelo* foi quase sempre representado como um verdadeiro nobre, superciumento e superbobo. Mas o diretor John Dexter e eu chegamos a conclusão que *Otelo* é simplesmente um sujeito bondoso que somente tomou ares de nobre. O que o destrói tragicamente, é a desilusão de si próprio. Na cena do Senado, quando ele conta como conquistou Desdêmona, ele está óbvia e absolutamente apaixonado por si próprio, e acha que é impermeável ao orgulho, à impaciência ou ao mau humor — a todas as paixões ordinárias.

Naturalmente, é esta imagem que ele fez de si mesmo que o faz tão vulnerável à astúcia de Iago — além do mais, ele é um homem selvagem — mas não por causa de sua cor; não quero dizer isso. Ele é em primeiro lugar um pagão que abandona o Cristianismo numa de suas tiradas com Iago. Ele explora todas as infernais cavernas do ciúme, com Iago. *Otelo* tem aquele desejo animal de achar culpa na coisa que se ama — realmente uma das tentações. O assassinato é uma tentação em todos.

Como em todos os meus papéis, não sinto o sinal verde até que sei exatamente como devo parecer e como devo soar. Acho que começo a soar como deve ser, quando falo um pouco cautelosamente como um mouro que não fala veneziano bem. Tenho certeza que *Otelo* deve ter uma voz mais profunda do que consigo atingir — um baixo, um som que deve ser violeta escuro aveludado.

*Otelo* deve parecer sempre muito forte — ficar em pé como um homem forte, com aquele *aplomp*, provavelmente as costas retas e o pescoço apumado. Tenho certeza que *Otelo* é muito gracioso. Não sei por que tenho essa certeza, mas tenho. Quando ele enforca Desdêmona, tenho certeza que ele o faz lindamente. Tenho certeza de que quando ele matava seus inimigos com sua espada, a cena era linda. Ainda não encontrei o andar desse camarada. Naturalmente ele deve andar suavemente como uma pantera negra.

É muito difícil dizer como eram os marroquinos daquela época. A coisa toda está nos lábios e na cor. Tive observando os lábios de pretos cada vez que os vejo num trem ou em outro lugar, e seus lábios parecem pretos ou violeta escuro mais do que vermelhos. As variações são naturalmente enormes. Usarei um ligeiro toque de azul, e muito mais de marrom e um pouco de lilás.

Com Shakespeare, sempre tento assegurar à platéia que não irão ver alguma coisa grotesca ou grande demais para ser entendida ou simpatizada. Se você consegue isto nos primeiros momentos, ou com uma caracterização muito forte para que a platéia veja em você um ser humano, ou por uma aproximação calma, então tenho certeza que não haverá fim à grandeza da interpretação que você mostrará mais tarde à noite. Deus sabe como você deve ser grande em *Otelo*. Tudo isto parece ser uma mistificação, não é? Talvez seja.

Por outro lado, auto-indulgência — se deixar levar — é uma arapuca muito comum e das maiores. Você deve ser sempre como um jóquei numa corrida: observador, observando, prestando atenção, ouvindo a si próprio todo o tempo. O que quero dizer é que os jóqueis não ousam deixar os cavalos esticarem o pescoço. “Entram bem” se o deixarem. Não me importo o quanto é grande a interpretação, a que altura você está rugindo, quão estridentemente você está gritando — nunca deve estar no máximo de sua voz. Se você dá tudo o que pode, a platéia pode de repente ver a sua medida.

De um momento para o outro você parecerá fraco em vez de forte, e a platéia pensará: “Puxa vida, ele está se forçando, não está?”

---

Durante ensaios, experimento as coisas de maneira extravagante — maneiras de usar as mãos, meus olhos, meu corpo. Trata-se de uma espécie de autoflagelação que pratiquei toda a minha vida — fazendo desde cedo um palhaço de mim mesmo. O elenco verá logo como será difícil, e ganha-se um tempo enorme. Se você tem medo de fazer um palhaço de si mesmo, se você começa a representar sutilmente, somente dando impressão ligeira, você terá que dar um salto sobre um enorme precipício antes de realmente representar de maneira grandiosa.

Assim você começa a andar para cá e para lá, deixando as coisas acontecerem. Você escuta a você mesmo, olha para você mesmo — não muito intensamente no princípio, ou você acabará num nó — sentindo-se tão mal que não tem peito de continuar. Às vezes acontece um acidente, às vezes uma maneira de se postar, um gesto, uma pose, uma atitude, e de repente você diz: “Bem, é este o homem: eu o sinto, é ele mesmo.” Na cena do lenço entre *Otelo* e *Desdêmona*, queria transmitir uma insistência raivosa, mas acabei fazendo uma imploração raivosa. Foi uma coisa que simplesmente aconteceu. Acho que vou continuar com essa imploração raivosa. Acho mesmo. Parece estar certo.

Charles Laughton me disse uma vez que, em cada filme que fazia, para começar maquilava suas sobranças de maneira diferente, ou qualquer outra coisa no gênero, qualquer coisa na qual podia se apoiar. Estas coisas lhe deram o que chamamos em teatro de guarda-chuva verde. Trata-se de uma conhecida história do teatro. Acho que Max Reinhardt, o grande diretor alemão, estava ensaiando um ator que não conseguiu desenvolver uma característica para seu papel, não conseguia dar ao papel uma cor que o diferenciasse dos outros papéis que tinha interpretado, de fazer sentir que estava fazendo alguma coisa definida e específica. Um dia o ator ensaiou com um guarda-chuva verde debaixo do braço. Reinhardt disse-lhe: “Sua performance está absolutamente perfeita, absolutamente maravilhosa. Por favor vá para casa e sinta-se feliz.” O ator ensaiou no dia seguinte sem o seu guarda-chuva verde e Reinhardt

disse: “Não serve. Cadê o guarda-chuva? Vá buscá-lo. Obviamente é o que estava faltando.”

As caracterizações acontecem de maneira estranha — com fatos os mais sem graça — com as idéias as mais bobas. Decidi que Macbeth seria um homem cujo braço você nunca pegaria atravessando a rua. Para Ricardo III eu queria falar como o grande ator Henry Irving que morreu há 59 anos. Já tinha visto imitações, e a voz era fina. Achei que seria divertido fazer o mesmo. Talvez não divertiria ninguém mais do que eu mesmo, mas no mínimo eu teria feito uma coisa muito diferente do que tinha sido feito antes.

Aí decidi parecer com o produtor americano Jed Harris. Entre estas decisões, entre a voz, o aspecto, o jeito da cabeça, o *timing* no declamar o texto, alguma coisa acabou por desenvolver-se, completamente diferente de tudo.

Às vezes você vê alguém no ônibus ou no trem e você pensa: “Gostaria de tê-lo na peça, a maneira de se pentear, a maneira que coça a barba, ou que limpa a calça...” Você vê o porquê desses maneirismos, e sem saber, se você é um ator, você observa tudo isto ao mesmo tempo.

Minha maneira de criar um personagem não está muito na moda hoje em dia. Sou um ator muito exterior. Características externas são para mim um apoio, um apoio contra o não sentir nada, contra o fato de se ver em plena cena, com somente o texto para ser dito, sem indicação de como tratá-lo ou como me mover. Construo o personagem de fora, com pequenas técnicas, idéias, imagens; uma vez que o personagem torna-se real, ele começa a vir para dentro.

Representar é uma ilusão, tanto quanto o é a predigitação — não é o caso de ser real. Acho que estou chocando Lee Strasberg. Me lembro ter ido ver o Actor's Studio, e me pareceu que os atores do método estavam inteiramente preocupados de se sentirem reais *eles mesmos* muito mais do que de criarem a ilusão da realidade. Eles procuram o carço absoluto do personagem antes de começar a exprimir alguma coisa. Achei, talvez um pouco apressadamente, que era um bom treino para representar no cinema, onde a câmara e o microfone pegam a sua realidade, a menor sombra do tom de voz, cada pequeno trejeito de expressão. Mas o problema no palco é transmitir uma ilusão além de 50 metros. É aí que vem o grande esticamento, é aí

que entram a imaginação, o *know-how* acima e além da realidade interior. Não acho porém que seja de suma importância se você começa de dentro ou de fora, conquanto que a ilusão resultante seja a mesma.

Acho que há uma grande diferença entre eu e qualquer escola moderna de teatro. Há uma razão, tenho 56 anos. Se a nova geração tivesse que fazer o que faço, teria uma grande dificuldade em fazê-lo, pois leva tempo. Se a nova escola quisesse me ensinar o que ela ensina, acho que o faria muito depressa, pois sou muito versado na minha profissão. O que se faz nestas novas escolas, admito que não o faço. Mas não me acho absolutamente pouco natural.

Nunca me senti antiquado. Como acontece com todo o mundo, dentro de mim mesmo tenho 17 anos. Antiquado é um termo pejorativo. Mas muito drama — atitudes com o teatro, técnicas, métodos — não são antiquados, mas fora de moda.

Toda a inovação no teatro, seja muito elogiada ou inelegante, não necessária, vulgar ou ruim, muda um pouco o aspecto do teatro. Veja a produção de Peter Brook: “King Lear.” Não acho que ele fique desconfortoso se eu disser que não sou um grande admirador dessa produção. Ele tirou de Lear todo o glamor e realza. A gente começou a apelidar a peça de Sr. Lear. Queira você ou não, o fato é que a imagem de King Lear ficou ligeiramente mudada.

Tenho uma pequena decepção. Tinha planejado fazer Lear de novo. Se eu alterar minha concepção de Lear, seria por causa do que Brook introduziu na imagem. Fazer uma coisa destas por razões de moda, poderia me ajudar a levar a peça, mas seria de mau caráter. Mas se eu der a velha interpretação, a gente diria: “Isto está ficando meio cansativo.” Estou com uma certa e pequena dúvida.

Numa era como a nossa na qual a saudade é uma das prerrogativas das menos populares, é melhor que você não seja antiquado. Ninguém virá ver o velho querido para ouvi-lo por sentimentalismo. Fiz grandes esforços para ficar mudando. Uma surpresa me aparece de vez em quando. Se eu estou mudando com os tempos ou não, não saberia dizer, pois faço parte deles.

Uma das coisas mais enervantes que pode acontecer com um ator no palco é algo que chamo de “secar por dentro”. Acontece geralmente quando você conhece uma coisa bem demais. Quando eu representava *Ricar-*

do III alternadamente durante quatro anos, lá pelo fim, o texto de repente não significava nada para mim — é como se nunca o tivesse ouvido antes na minha vida — acabava por dizê-lo sem o sentir. Orgulhava-me em inventar textos que parecessem Shakespeare, para esconder tudo isso.

Tenho horror de uma representação que se torna mecânica e automática. Presto atenção a esse fato com olhos de águia. Quando os sinais começam a aparecer, o que faço é procurar idéias novas e emoções novas para tornar o texto espontâneo de novo. Quando você representa seu papel um pouco diferentemente, isso surpreende seus companheiros, e os mantém vivos. Há uma hora em “Tio Vanya”, em que Joanie (Joan Plowright, mulher de Sir Laurence) representando Sonya, está aflita porque estou bebendo durante toda a cena. Ela me olha sorvendo mais a velha vodka. A um certo momento vou ao armário para pegar outra garrafa. Neste momento ela me oferece um pouco de queijo, para tentar me fazer deixar de beber. Eu vario o *timing* de minha marca de maneira que ela tem que olhar-me com muito cuidado. Isto a mantém na realidade da situação. Nossos fluidos continuam a funcionar.

#### *A carreira de ator*

Representar é quase um desejo infantil, não é? Fazer de conta que somos outrem. Minha irmã guarda com grande carinho uma grande caixa que foi meu primeiro palco quando tinha 6, 7 ou 8 anos. O tamanho da caixa era o mesmo do interior de um carro, e eu punha cortinas no lugar da tampa. Papai fumava cigarros Goldflake e os comprava em latas de 50. Eu cortava as latas e punha velas dentro, e fabricava assim pequenas luzes de ribalta. Representava minhas próprias peças.

Vamos fazer de conta. Acho que é o impulso original de representar. É por causa disto que representar torna-se mais e mais difícil quanto mais velho você fica. Representar é um entusiasmo jovem. A excitação infantil e o *glamour* de tudo isto desaparece muito cedo. Aí começa o esforço no sentido de melhorar, de esculpir-se em diferentes formas, de ter sucesso, de ser famoso.

Uma vez que você atinge o cume, o pêso para ficar lá em cima é quase sobre-humano. Você se sente tão cansado da responsabilidade; os esforços que devem ser feitos para não se deixar cair, não deixar outras

pessoas caírem, não deixar o teatro cair. Há períodos na vida dos atores em que eles caem completamente fora de sua arte. Representar parece ser uma coisa a ser feita atrás de um muro de pedra, e você não pode mais continuar a dar marradas nele. Eu o senti eu mesmo, e vi a mesma coisa acontecer com amigos. Trata-se de um pesadelo de tocaia.

Mas você sabe, um artista — péssima palavra a ser usada, eu sei — supostamente não deve encontrar satisfação em seu trabalho. Há choro e ranger de dentes demais. Macready, penso eu, disse que seu coração ainda batia aceleradamente 48 horas após representar Macbeth. Bombear com intensidade os sentimentos, é um trabalho duríssimo. Se você está sem inspiração tem que utilizar toda a técnica que aprendeu para poder conseguir com rapidez uma certa voltagem.

Porém tenho certeza que se não representasse por um ano, ficaria completamente infeliz. Tenho a certeza disso. Não se pode descrever o que acontece dentro de você. É como se tratasse de um bridão ou de uma canga a qual se está acostumado. Há prazer nisso? Pergunto ao cavalo de corrida se ele se diverte. Não sei.

Quando representei *Antônio e Cleópatra*, tive uma rara experiência, uma matinê, e anotei-a no meu diário: “tive prazer na representação de hoje”. Coisa rara. Só escrevo coisas no meu diário desse gênero: “nasceu minha filha hoje”.

#### *Hollywood*

Tenho certeza que há mais satisfação em minha vida como ela é, do que se tivesse ficado em Hollywood, e me tornado tão eminente como Gary Grant. Não acho que teria achado tanto interesse numa vida como a do meu querido Gary, como achei na minha. Mas é simplesmente meu próprio gosto. O filme não é o meio do ator, é do diretor. Este último é um homem de mistérios, um bruxo. Ele não tem que responder a nenhuma pergunta, mas somente diz: “Espere e veja.” Só dirigi quatro filmes. Foi o que mais se aproximou, para mim, à sensação de criar.

Mas demorou muito para que eu gostasse do mundo do cinema. Detestava-o e esnobava-o, e só fazia filmes para ganhar dinheiro. Era época em que achava Ronald Colman o máximo. Em meu primeiro papel principal no palco, numa coisa chamada “Beau Geste”, tinha um diretor que dizia: “Vamos rapaz, mostre-nos algum

charme.” Fui ver todos os filmes dos grandes *charmeurs* da época, e copiei todos: Du Maurier, Colman, Alfred Lunt, Coward. Deixei crescer um bigodinho como Colman, e bigodes fazem você ficar assim, assim, e esconder o lábio superior. Eis por que não tenho mais lábio superior. Imagine só. Quando era um garoto, eu tinha um lábio superior.

Quando comecei a me debater com William Wyler que dirigiu “O Morro dos Ventos Uivantes”, tomei ares de superioridade com obstinação: saidinho do Old Vic, com toda a sorte de idéias sobre método bruto e cruel, não tinha paciência nenhuma com essas idéias. E com razão. Vi “O Morro dos Ventos Uivantes” pela primeira vez recentemente. Acho que Wyler quando acabou de cortar todas as minhas escrescências e incrustações acabou por não deixar nada. Restou somente um pedaço de pau.

Mas Wyler no fundo, me deu muita coisa a pensar. Quando eu disse que não se podia fazer Shakespeare no cinema, que era um meio anêmico demais (que o tiro era potente demais para o canhão), Wyler ficou doido. Lógico, chamar aquele meio seu, tão maravilhoso, de anêmico. Acabou dizendo: “Pode-se fazer qualquer coisa com o cinema. Qualquer coisa mesmo. É só ser bastante esperto, e descobrir como. Só.” Assim, cinco anos mais tarde, tive a oportunidade de dirigir, produzir e representar em Henrique V, pensei no que Wyler me tinha dito. A coisa se tornou um desafio. Há, mas há com certeza, uma maneira de fazer Shakespeare no cinema.

### *Fazendo Shakespeare*

Quando pela primeira vez representei Shakespeare, os críticos me disseram que eu não seria capaz de fazê-lo, que eu não era um ator shakespereano. Me disseram que eu não podia dizer versos. Isto me perturbou muito, pois desde criança, sempre tinha pensado que falava Shakespeare como um nativo. Mas a maneira lírica de dizer versos naquela época estava contra minha natureza e contra minha maneira de sentir de como representar a realidade. Passei grande parte do princípio de minha vida lutando contra as tendências líricas de meus colegas. A música é a metade superior de Shakespeare. Há a metade inferior a observar: o animalismo, a terra, a atualidade e tudo o mais. Tinha tanta certeza de mim mesmo dentro de minha roupa

azul, fazendo força contra aqueles meninos líricos de roupa vermelha, que nunca aprendi a fazê-lo eu mesmo. Minha melhor música vem do pistom. Poucos pistonistas tocam violino.

Não há mais uma coisa chamada treinamento shakespereano. Quero dizer que a gente não representa mais seus pequenos Henrique V até sermos considerados aptos a fazê-lo bem. Na minha geração podíamos, quando estávamos no Old Vic em Londres, dar uma divertida tentativa em Macbeth. Tínhamos 27 anos ou menos.

Hoje em dia os atores jovens não representam Shakespeare muito, não é? Talvez pudessem. Albert Finney, meu substituto em Coriolanus, foi ótimo. Mas eles não devem esperar até que sejam atores de cinema, como meu caro Marlon, para representar Antônio. Não é justo arriscar o pescoço, quando já se atingiu tal fama.

Shakespeare é difícil de compreender. Difícil de representar. Os personagens são geralmente super-homens, reis ou rainhas trágicos. Para representá-los é necessário um nível artístico muito alto devido a treinamento ou um instinto extraordinariamente raro. Talvez alguns pudessem achar a comédia da Restauração ainda mais difícil que Shakespeare. Acho que todos acham a tragédia grega um pouco mais alta ainda, mais rara. Trata-se da coisa mais longe possível dos sentimentos naturais. Lembro-me que antes de representar Édipo, falei com Sir Maurice Bowra, o grande catedrático em literatura grega de Oxford. Disse ele que só há uma coisa a fazer em “Édipo Rei.” Não se pode sentir-se real. A única maneira é sentir-se comandado pelo destino.

Você tem que entrar numa espécie de vácuo, se você representa papéis como Édipo, você tem que estar num mundo todo seu, com seu próprio estilo, de sua própria imaginação. Esse mundo, por sua absoluta autenticidade de propósito parece real.

Nesses terrivelmente realísticos momentos de drama estão as grandes queixas dos atores a respeito de tais papéis: não conseguem se sentir reais. Como eu disse, a arte de representar não tem sempre que haver com “ser real”, o que é muito difícil de compreender.

### *O Público*

Sabem de uma coisa? Acho que há uma enorme quantidade de público que não entende nada sobre teatro. Quero dizer... acho que entendem muito mais

de futebol do que de representação. Naturalmente as suas simpatias seguem o personagem. Quero dizer que se um homem está representando um tipo mau, platéia nenhuma do mundo gostará dele tanto quanto de um outro que estará representando um tipo bonzinho — sem falar do tipo engraçado. Este fato é alimentado pela tendência de escolher o elenco segundo o tipo. A ambição de minha vida tem sido de levar o público para a apreciação do representar, de maneira que não venham somente para ver a peça, mas para ver a representação pelo prazer de ver representar. No 18º e 19º séculos, as platéias conheciam as peças de cor e salteado. Mas vinham ver o Sr. Keen ou o Sr. Macready ou qualquer pessoa no gênero, ou o Sr. Booth ou o Sr. Forrest.

Para chamar a atenção da platéia para o representar, fui ao teatro de arena. Perguntei a Chris Plummer como era a coisa, e me lembro que o fiz rir. “Você não pode mentir”, disse ele. E eu respondi: “Deus do céu, que vamos fazer?”

Adoro as massas, como todo bom sujeito deve. Mas um personagem na peça de Arnold Wesker “Roots”, disse o que eu temo do gosto do público: “Você é de terceira classe porque você quer ser de terceira classe, e esta é a verdade.” Tantas coisas do *show-business*, tantas coisas dos jornais, tantas coisas que você vê, todas essas coisas provam o que acima foi dito. Tudo é tão barato, tão deliberadamente barato, porque o público o engole. Mas ainda tenho fé. Ainda acho que o público gostará de melhores coisas, se essas melhores coisas lhe forem dadas.

Eis as razões porque fiz do British National Theatre a minha vida inteira — e acho que deva haver um teatro nacional dos Estados Unidos. Acho que deva se desenvolver, crescer e ter filhos. Acho que deva nascer em teatros, nos Estados, em Detroit e em Los Angeles, em Cincinnati e Indianópolis, em toda a parte. Todos os Estados devem ter o seu teatro, e se orgulharem deles, e se interessarem por eles. Texas deveria ter um cúme atroz do Teatro do Missouri! Aí então teremos boas escolas de teatro e as representações na TV, em filmes, em toda a parte, serão de um mais alto nível.

Por Deus do céu, representar não é tão importante como futebol? O teatro é o que inicialmente dá *glamour* ao pensamento. O teatro doura a pílula do pensamento mais do que qualquer outra forma de ensinar.

Ouso dizer que a arte de representar está em alguma parte entre as relações do ator com a platéia. Entre o ator e o espectador que quer ser entretido, pode haver uma espécie de ligação. É como a corda de um arco, de uma harpa ou de um violino, corda que você toca se você é bastante esperto. É o momento de arte para um ator. Eu sentava cada vez mais perto para ver Sid Field, um dos maiores comediantes da Inglaterra, e via sua maravilhosa energia espoucar de seus poros, de seus olhos. Isto tudo tem algo que haver com o amor, acho eu.

Finalmente acabei por descobrir isto para mim mesmo, logo após que o Estado Maior nos deu baixa, a mim e a Ralph Richardson em 1944, para que fundássemos o novo Old Vic. A primeira estréia foi em Manchester em “Arms and the Man”. Ralph representava o papel considerado secundário e extremamente difícil de Sergius. Sabia que eu não estava bem. Estava com as minhas habituais relações com os críticos. Sempre os detestei. E a maior parte do tempo estava em antagonismo com a platéia. Sentia que era um bom ator e estava num estúpido estado de frustração.

No dia após a estréia, fui ao teatro com Ralph. No caminho de volta ele comprou um jornal, e dei uma olhadela por cima de seu ombro, e li: “O Sr. Ralph Richardson estava brilhante como Bluntschli. O Sr. Laurence Olivier por outro lado...” E eu pensei: “Voltarei para a Marinha. Não vou agüentar mais. Acabou.”

Naquela noite, Tyrone Guthrie — que foi nosso administrador-chefe por alguns anos — e eu, voltamos ao hotel, e ele olhou-me de sua altura e disse: “Gostei de sua performance muito mesmo.” E eu disse: “Hum, obrigado.” Disse ele: “Você se satisfaz?” Respondi: “Você perdeu a cabeça? Como pode qualquer pessoa gostar daquele personagem idiota, pantomímico e absurdo?” Ele olhou de cima de sua grande altura e disse: “Bem, naturalmente se você não ama Sergius, você nunca estará bem no papel.”

Bem, pense um pouco nisso, e você terá um jovem que nunca tinha pensado em amar a platéia — enquanto que Sid Field nunca tinha pensado em outra coisa. Isto poderá parecer sentimental. Está bem. Todos podem dar risadas se querem, mas isto fez toda a diferença em minha vida. Desculpe mas é a absoluta verdade. A palavra chave é “AMOR”.



Somente depois de duas semanas finalmente senti a verdadeira relação entre eu mesmo, o trabalho, os críticos e a platéia — tudo como uma entidade só. E isto 19 anos depois de ter estreado no palco, no dia 1º de janeiro de 1925. A coisa aconteceu depois de um golpe de sorte, aparentemente na primeira noite de *Ricardo III*. Eu tinha atacado o personagem da velha maneira, enfrentando a coisa e esperando pelo melhor sem saber se teria boas críticas ou não.

Mas na tarde seguinte, quando subi ao palco, vi que a coisa tinha acontecido. Eu entrava pela esquerda baixa, por uma porta que tinha um trinco de ferro. Geralmente fazia um barulho com trinco. Quando me virei para a platéia para dizer o meu monólogo, senti a coisa. Senti que pela primeira vez, estava em cima de uma onda, uma onda que a platéia tinha me dado — nunca tinha sentido uma coisa assim antes. Esse sentimento me subiu à cabeça de tal maneira, que num segundo me senti tão confiante em mim mesmo, de uma maneira tão diferente, estava tão cheio de mim mesmo, que nem tive o trabalho de capengar tão bem como tinha capengado antes.

Sempre disse uma coisa mais ou menos estúpida. Trata-se de uma coisa um tanto mística e um tanto boba, mas sempre disse que o sucesso tem o cheiro de uma cidade praiana, como Brighton. Não é por isso que passei a viver em Brighton, mas quando entrei no teatro no dia seguinte, o teatro tinha o cheiro do mar. Parece coisa boba, desculpem.



# FIGURINOS E MAQUIAGEM

Figurinos e maquiagem mostram a imagem e a aparência externa do ator. Assim, ajudam a fixar a atenção no ator, realçam sua aparência, além de acentuar sua personalidade no palco.

Atualmente o mundo está passando por mudanças surpreendentes e desafiadoras na arte, apressadas pela televisão, devido à sua apresentação universal e imediata. Figurino e maquiagem, partes integrantes da imagem e da aparência externa do ator, revelam algumas destas tendências. Após os vôos espaciais, a influência de Jaeger foi reintroduzida no novo estilo de macacão, casacos de jersey de lã, e em outros artigos de lã, tricots e jersey, os quais foram adaptados pelos lançadores de moda da sociedade, tais como Jackie Onassis, a Duquesa de Kent e Aly Khan.

O teatro, ele mesmo, tem seguido novas tendências, surgiram o "avant garde", ou teatro experimental; o teatro do absurdo (*Esperando Godot*); o teatro épico de Brecht e de Ionesco; o teatro moderno dos adolescentes e dos hippies (*Motel de Jean-Claude Van Italties*) e o teatro de protesto e da crueldade (*Marat-Sade de Brook*). O ajustamento do figurino e maquiagem às peças contra o convencional, resultaram em alguns estranhos, mas desafiadores problemas, tais como fazer, por exemplo, figurino (e maquiagem) de "Rinoceronte".

Ainda assim, figurino e maquiagem de uma peça moderna devem ser cuidadosamente planejados, não importando se o resultado obtido for muito chocante. O fato do centro da moda ter mudado de Paris para outros centros — a Itália para sapatos, a Londres dos Beatles, do pedantismo pseudo-eduardiano e da Twiggy, e finalmente aos Estados Unidos, cuja variada gama de

inspiração é mais do que evidente, na maneira de vestir-se de hoje em dia. A Califórnia, o centro mundial da roupa esporte, dá à sociedade e ao palco, os novos tipos de casacos, saias e calças para atividades ao ar livre ou não. O Oeste e a América pioneira, contribuem com jaquetas franjadas, botas justas, como também as fitas de contas para o cabelo e os sapatos mocassins do índio. O novo estilo afro-americano e turbantes justos, indicam a importância crescente do negro na vida americana.

Estes novos estilos não devem nunca dominar o ator; eles podem ser elementos dramáticos em uma produção, mas devem ser sempre subordinados ao ator e à produção como um todo. A importância em manter um equilíbrio numa produção deve estar sempre presente em nossas mentes.

Para que figurino e maquiagem possam se constituir em elementos harmoniosos na encenação, eles devem enfatizar a caracterização individual do ator bem como o gênero de produção como um todo e ser planejados de acordo com a luz a ser utilizada.

## FINALIDADES

A finalidade do figurino e da maquiagem é dar maior ênfase visual ao ator. O ator é em tamanho físico, uma unidade muito pouco considerável num palco de proporções normais. O estilo e cor de suas roupas e o realce de seus traços através da maquiagem, ajuda a identificá-lo com o público, e intensifica suas ações e falas. O desenho (estilo) de suas roupas pode mostrar a "redução", que é a marca desta época moderna. A saia tornou-se mini e o biquíni encolheu tanto que facilmente cabe num bolso de colete. A cor também não segue necessariamente o gosto antigo; seguidamente é uma mistura psicodélica de vermelhos, róseos, laranjas e assim por diante.

Maquiagem e figurino não somente identificam o ator como também refletem suas características particulares. Já existiram muitos Hamlets e muitos outros ainda virão. Cada bom ator não apenas cria sua própria interpretação para o seu papel, mas também assume a aparência externa e traços expressivos da roupa, bem como sua maneira tradicional de interpretação, os quais são copiados por atores menos criativos. Um exemplo disso é a produção de Maurice Evans para Hamlet em

trajes de soldado (II Guerra Mundial). Tony Richardson na sua produção de Hamlet colocou os personagens da Corte: Claudius, a Rainha etc. — em ricos trajes elisabetanos; mas Hamlet (interpretado por Nicol Williamson), Horácio e outros personagens “pensantes” estavam vestindo roupas simples e modernas.

Se o personagem envelhece durante a peça, se lhe ocorrem mudanças posicionais para melhor ou para pior, ou se algum acidente ou cadeia de eventos o afeta fortemente — a si ou sua saúde, estas mudanças devem se refletir nas roupas, maquiagem e adereços. Isso é vividamente ilustrado por Mattie em *Ethan Frame*.

A platéia, ao assistir uma peça, segue mais facilmente a ação da trama se os personagens estão vestidos de acordo com seus papéis. Isto é evidente em peças com tramas complicadas, tais como a *Comédia de Erros* ou peças com personagens exagerados como *O médico e o monstro*. Em muitas peças modernas onde o diálogo pouco acrescenta à compreensão do personagem, a forma diferenciada de figurino e maquiagem ajudam muito na identificação de personagens diferentes, como por exemplo o Rei, a Rainha, a Condessa de Artois, os escravos e o povo de Paris, na peça *1789*.

Ao complementar a arte de representar com um visual artístico de roupas e maquiagem facial, o ator esconde sua real personalidade por trás da que ele está representando. O constrangimento — a ruína da maior parte dos jovens atores e uma séria desvantagem mesmo para atores mais velhos e mais experientes — pode ser diminuído e até mesmo eliminado, pela completa identificação da aparência externa com o papel desempenhado. A transição de personalidade diminui a tensão nervosa do ator e acrescenta mais energia e vitalidade ao papel.

## MÉTODOS DE PREPARAÇÃO

Se um grupo de atores não tem possibilidades econômicas para alugar ou fazer suas roupas, estas devem ser pedidas emprestadas a pessoas amigas do grupo.

Se a peça lida trata de vida e costumes do final do século XIX ou início do século XX, é preferível pedir emprestado roupas autênticas. Baús e sótãos (onde ainda existem) guardam verdadeiros tesouros que seus donos poderão vir a emprestar desde que sejam assegurados

que estas roupas receberão um tratamento adequado. Este tratamento adequado significa apenas ter precaução contra rasgões, manchas ou alterações dos moldes (a menos que alguma permissão neste sentido seja dada pelo proprietário). Significa também passar ou remendar — se for o caso — com muito cuidado. Não se recomenda lavagem a seco para roupas confeccionadas ao final do século XIX.

Se o grupo se propõe a encenar uma série de peças de época, pedir emprestado se tornará um problema. É de bom tom, sempre que possível, em termos de repertório, alternar peças de época com peças modernas — peças essas em que os atores possam utilizar roupas comuns (nestes casos os atores costumam fornecer suas próprias roupas). Ainda uma outra opção é encontrada nas lojas especializadas em aluguel de roupas, o que significa evidentemente uma despesa a mais. As roupas alugadas devem ser devolvidas prontamente, é claro, mas não há necessidade de lavá-las antes da devolução.

Bem melhor e mais gratificante para o grupo é confeccionar as suas roupas. Inicialmente parece que isto requer muito dinheiro, mas no final acaba saindo mais barato porque as vestimentas poderão ser usadas e “re-usadas” várias vezes, sem precisar de grandes modificações.

Quando se planeja confeccionar as roupas, um grupo deve ser formado e responsabilizado pela complementação do projeto. Este grupo pode incluir voluntários, estudantes ou mesmo costureiras pagas, desde que sejam pessoas responsáveis e capazes de entender o que estão fazendo.

A vantagem para um grupo teatral em fazer suas próprias roupas significa um crescente acúmulo para uso futuro, porém o mais importante é que o figurino pode ser cuidadosamente preparado de acordo com a linha da produção. Em relação à maquiagem, é bem provável que o grupo não tenha como pagar a um maquiador profissional para cada apresentação. Assim, os atores devem aprender a fazer sua própria maquiagem, supervisionados por maquiador profissional ou por alguém que faça parte do grupo. Este método possui inúmeras vantagens: o ator aprenderá sob a direção de um especialista, seus erros poderão ser retificados de imediato e sua confiança se fortalecerá de tal modo que em tempo hábil, ele poderá fazer o trabalho sem ajuda.

## O USO PELO ATOR DE FIGURINO E MAQUIAGEM

Os atores devem ser treinados a usar figurinos de época. Roupas históricas devem ser usadas de uma maneira casual e o hábito de usá-las deve anteceder a época dos ensaios finais. Deve ser ensaiado o uso dos vestidos longos da Renascença ou medievais, as saias balão elizabetanas ou as roupas graciosas tipo Maria Antonieta. O uso de acessórios como leques, caixas de rapé, também devem ser ensaiados até que possam ser usados naturalmente. O treinamento neste caso, não só dá um ar variado à produção como também ajuda os atores a desempenharem melhor suas ações. Diz-se que é melhor para amadores uma peça que requer figurinos de época do que roupas da moda. Mas, se as roupas históricas não são usadas de uma maneira natural, esta vantagem é perdida. Especialmente ao agradecer, a saia das mulheres e a capa dos homens devem ser segurados de maneira correta.

Se a época da peça requer o uso de saia-balão, anágua e saia rodada, a atriz deve aprender a andar, sentar e sair de cena. Entrando ou saindo de cena, a saia rodada com aro ou a saia balão devem ser ligeiramente levantadas com a mão não vista pela platéia; este gesto irá assentar a saia rodada e com isto não levanta a parte da saia que está virada para a platéia. Ao andar, os passos devem ser dados cuidadosamente e os pés devem estar próximos ao chão com os joelhos ligeiramente dobrados, já que passos largos e vigorosos irão movimentar irregularmente as saias rodadas.

Ao sentar, as saias balão ou rodadas com aro, devem ser ligeiramente levantadas para evitar uma exposição além da desejada na parte da frente. Comédias podem aproveitar-se deste tipo de situação. Os atores homens devem ter o mesmo tipo de treinamento ao usar ou segurar caixas de rapé, capas, espadas, chapéus com plumas, lenços, luvas e outros detalhes e acessórios de figurino de época; idem para as atrizes que também devem usar leques, luvas longas, lenços, colares, pulseiras, echarpes e chales.

Atores representando peças gregas ou romanas deveriam aprender a portar os trajes clássicos com facilidade a fim de usá-los com um ar de familiaridade e dignidade. Não há nada de mais desconcertante ou enganador para uma platéia do que a visão de um nobre senador romano tropeçando atabalhoadamente em sua toga enquanto planeja assassinar César.

Malhas medievais (e todas as roupas estreitas utilizadas posteriormente) deveriam ser devidamente enroladas e ajustadas ao redor da cintura para garantir sua justeza. Atores experientes tradicionalmente usavam moedas para um melhor enlaçamento. Isso evita alargamentos e dobras da vestimenta.

Alguns tecidos requerem um manuseio específico: o movimento feito ao usar um vestido de gaze transparente é completamente diferente daquele feito em um pesado robe adamascado.

De uma maneira geral, deve ser enfatizado que entrar e sair do palco, andar, sentar e usar determinados acessórios, deveria ser parte integrante do preparo do ator. Roupas de baixo também devem ser examinadas com atenção. O efeito geral de um figurino pode ser arruinado pela negligência do ator em usar o tipo adequado de roupas de baixo. Combinações longas a prova de sombra deveriam ser utilizadas por mulheres com vestimentas gregas ou romanas, de modo que a silhueta do corpo não seja revelada. Com as saias-balão elizabetanas o certo é colocar enchimento nos quadris com várias anáguas ainda por baixo.

A maneira correta de usar maquiagem é tão importante quanto usar figurino de época. Não é o suficiente apenas saber qual a maquiagem correta para um determinado período histórico; o ator deve se acostumar a usar esta maquiagem, como se isto fizesse parte do seu eu diário. Para alcançar esta meta, o ator precisa se familiarizar com a aparência correta do personagem; isto pode ser obtido através de quadros, desenhos e outras informações autênticas. Então, o ator deve praticar e se maquiar de modo a criar uma semelhança a maior possível com o personagem. Quando o ator consegue encontrar a maquiagem adequada, ele deve começar a treinar expressões próprias do personagem que representa. Pesquisa em livros, jornais e novelas históricas, irão revelar determinados truques de expressão que serão associados ao personagem.

O ator deve tomar o maior cuidado com roupas e maquiagem, perucas inclusive, pela mesma razão que um artista toma conta do seu material. Enquanto o ator se maquia, um pano deve ser colocado sobre os ombros para proteger a roupa de pó e pintura.

Quando o tempo conta, e o "espetáculo tem que continuar" a platéia não deve esperar pelo ator que não encontra seus pertences nos devidos lugares: é muito

importante que o material de maquiagem e demais objetos de cena sejam mantidos em ordem e em locais de fácil acesso.

As roupas devem ser penduradas e mantidas nos lugares certos para que não fiquem amassadas e em desalinho. Elas devem ser penduradas pela ordem de entrada em cena.

Cada ator, cujo camarim é dividido com um ou vários companheiros, deve guardar seus pertences em compartimentos separados. Isto irá preservar a harmonia (prática e pessoal) e evitar que objetos se percam ou fiquem fora do lugar.



# JORGINHO DE CARVALHO

## Entrevista



Jorge de Carvalho Moreira, Jorginho de Carvalho ou simplesmente Jorginho da luz. O iluminador mais premiado do Brasil — dois *Mambembes* e um *Molière* — fala de sua carreira, desde seu início “acidental” no Teatro Tablado até os apuradíssimos trabalhos de hoje. Neste percurso, iniciado de fato em 1966 com a iluminação da peça *Androcles e o Leão* produzida pelo Tablado e dirigida por Roberto de Cleto, somam-se mais de duzentos trabalhos, entre *shows*, peças e espetáculos diversos. Esta espantosa cifra inclui agora uma novidade: a iluminação de dois espetáculos infantis que ele mesmo dirigiu.

Em uma linguagem simples, clara e sem rodeios, Jorginho explica detalhes de sua estória que já é também parte da estória do teatro brasileiro. Desta entrevista participou além dos redatores de *CT* o iluminador Cláudio Neves.

— *Como foi o começo de sua carreira?*

Não é que eu gostasse de teatro. Eu fui parar no teatro por vizinhança. Eu estava com 13 anos e nessa época jogava futebol na pracinha em frente ao Tablado. E aquele negócio da Maria Clara Machado ir na pracinha e chamar o pessoal para assistir a peça quando está fraco de público, a gente acaba entrando pra dentro do teatro. De repente, eu fiquei lá. Ela me chamou pra

ajudar nas coisas e eu comecei a me achar importante vendendo livrinho, programa, recolher ingressos, etc. Isso já faz 20 anos. E a partir daí começou a ser uma coisa mais compromissada e todo sábado e domingo eu ia lá vender livro. E comecei a deixar o futebol de lado e passei a assistir aos cursos do Tablado. Naquela época tinha cursos de cenografia, direção e improvisação. E nessa de ficar assistindo, tinha vezes que a Clara me chamava para ir ao palco, mas eu tinha vergonha, era meio introvertido. Não conseguia assumir uma transação de palco, mas, em compensação gostava de participar das montagens de cenário. E quem fazia a luz nessa época eram os diretores ou os cenógrafos; na maioria das vezes eram os diretores.

— *Não existia o profissional de iluminação?*

Isso não existia. O diretor fazia a luz, ou então, o cenógrafo. A pessoa mais capacitada a fazer a luz na época era mesmo o cenógrafo. E, no Tablado, eu acabei ajudando a montar a luz, regular refletor junto com o electricista que era o Nem, o Sérgio Catiar. O Nem inclusive era ator. E como eu gostava muito de matemática, mexer com eletrônica, acho que por isso comecei a me identificar mais com a luz em si, porque dependia de ligações, coisas complicadas. E eu ficava muito ligado no que os dois faziam, o Nem era uma pessoa incrível: fabricava refletores com latinhas. E fui assim me oficializando em ajudar nas montagens de luz. E as montagens de luz eram sempre feitas mais tarde, e eu que sempre fui pirado em matéria de horário ia ficando até que a família ia lá me pegar no Tablado.

— *E como foi a tua evolução?*

É uma coisa que tem muito a ver com a minha não estada no palco, porque eu me lembro que estava mais ativamente no Tablado quando eu fazia a contra-regra. Eu era o contra-regra oficial da *Menina e o Vento*, quer dizer, eu nem era o contra-regra oficial, tinha um titular e eu era ajudante dele. Mas, como eu era protegido da Clara, tudo bem. Na peça seguinte *Sonho de Uma Noite de Verão* (1964) eu já fui pra mesa operar a luz.

A luz nessa época se resumia mais ou menos a *black-out*. Os efeitos eram noite, dia e B.O., era uma luz bem rígida. Mas eu sentia vontade de dar mais, contribuir mais, porque eu inclusive estava largando as coisas que a minha família tinha preparado pra mim,

que era estudar economia. Eu estava me distanciando disso e dentro do Tablado não estava tendo espaço pra melhorar. Aí, já que eu estava operando a luz, eu comecei a me colocar como o cara responsável pela iluminação do Tablado. Eu montava a luz e operava. Eu acho que foi mais ou menos assim. Se você quer fazer trabalho de ator e eu acho que teatro é o ator — normalmente quem transa teatro e não é ator tem uma frustraçãozinha, isso ninguém tira da minha cabeça. Então, ocorre que se eu não consigo estar lá no palco dizendo as coisas que eu estou a fim, por introversão, a luz surgiu como uma forma de poder transar isso. Então, quando eu via uma cena que não estava se desenvolvendo bem, ou seja, eu como ator faria de outra maneira, então eu falava isso com a luz. De repente, eu trancava a luz, eu segurava, fechava o foco ali, ou valorizava aquela cena, dava mais densidade naquela hora... Era uma coisa muito instintiva. Clara fazia a luz e eu colocava coisas em cima. Nessa época 80% dessas coisas, a Clara cortava, porque era exagerado mesmo, era como se eu quisesse estar ali representando todos os papéis e da minha maneira. Eu tenho certeza que a luz partiu de mim assim, foi uma necessidade de me colocar, de me expressar. Eu estava sendo ator, só que o meu instrumento era a luz.

— *Qual foi o primeiro trabalho em que você assinou a iluminação?*

Isso eu me lembro. Foi indo assim: Clara cortando dali, daqui, mas sempre me incentivando muito. Até que na montagem de *Androcles e o Leão* (1966), ela resolveu não dirigir a peça. O Roberto de Cleto dirigia a peça, o cenário era do Vergara e ela deu a luz pra eu assinar. A peça foi um fracasso de público, mas eu tenho certeza que era uma iluminação incrível, ótima. O cenário de Vergara me deu altas chances de fazer a iluminação também. Internamente, a luz agradou muito, foi um sucesso dentro do Tablado. A partir daí eu comecei a assinar todas as luzes do Tablado. Maria Clara já rodava um texto e mandava pra mim. Ela começou a tirar o termo eletricitista e colocar eletricitista-iluminador. Aqui no Brasil se assinava eletricitista, não existia o iluminador.

— *E a saída do Tablado?*

Eu fui fazendo todas as peças do Tablado, até que em 1968 eu fiz um concurso pra Secretaria de Educação

e Cultura e me coloquei na Secretaria pra fazer teatro no Gláucio Gil. Aí a família ficou até legal, porque eu tinha abandonado os estudos, mas era funcionário público. Nessa época, pela Secretaria eu pedi pra fazer as peças dos formandos do Conservatório de Teatro e fiz várias, além de muitas peças de teatro escolar. Era um negócio ótimo: as pessoas que estavam se formando no conservatório iam passar a dirigir peças nos colégios estaduais. E eu transava a parte de luz, então eu tinha dez refletores, um jipe e um motorista e saía pelas escolas fazendo luz que antes não tinha. Eu começava a ter consciência de que a iluminação era um trabalho, uma profissão. Quando eu fiz o concurso pra secretaria, eu fiz pra eletricitista, mas na minha carteira no Gláucio Gil eu discuti e colocaram eletricitista-iluminador. Eu já estava oficialmente fazendo a iluminação, mas sem autonomia. O diretor ou o cenógrafo ainda criavam a luz, mas eu já dava sugestões, colocava as minhas idéias. Mas, enquanto no Tablado eu já assinava a iluminação, ali eu ainda não ganhava texto. Era uma pessoa que ficava na platéia, assistindo ensaio, procurando sacar tudo e que na hora eles chamavam pra montar a luz.

— *E depois?*

Do Gláucio Gil começou a loucura da minha cabeça. Uma vez eu viajei com Tônia Carrero pelo Brasil e quando a gente voltou ela me sugeriu continuar. Mas, o Napoleão Muniz Freire reclamou que eu já tinha me ausentado e eu acabei pedindo demissão da Divisão de Teatro. Fui procurar a Tônia, mas ela não aceitou o preço que pedi e acabei ficando desempregado. E comecei a aparecer para as pessoas e não parei mais. Por exemplo, se o Amir Haddad que um dia fez uma peça comigo ia dirigir um espetáculo, eu aparecia na frente dele e pedia para trabalhar. Mas, a relação já era outra: quero um texto — porque nunca se faz um texto a mais pro iluminador— assisto ensaio, proponho idéias, ele curte e manda falar com a produção. Aí derrubava tudo, porque a produção nunca estava disposta a pagar uma grana a mais pra iluminação. Mas, eu acabava fazendo por menos. E era assim, surgia um diretor com quem eu nunca tinha trabalhado, aparecia na frente dele e ia conquistando os diretores. Porque na época, não era por grupo, companhia, atores, era diretor mesmo.

— *Quando seu trabalho passou a ser valorizado?*

Dentro do mercado eu já estava bem colocado. Eu fiz vários trabalhos importantes como: *Cemitério de Automóveis, Fim de Jogo, O Marido Vai a Caça, Festa de Aniversário, Missa Leiga, A Traviata, Filhos de Kennedy*, até que no *Equus* (76/77) o Yan Michalski resolveu falar sobre meu trabalho, me colocou como artista do ano e tal, apareceu uma reportagem grande a meu respeito. Yan sempre dava uma notinha sobre a iluminação. Tinha uma coisa que ele sempre falava que era “a iluminação valoriza o clima”, mas nunca tinha analisado. Eu já tinha feito dois trabalhos com o Celso Nunes: *Coriolano* e *Dr. Knock* quando ele me chamou pra fazer o *Equus*. Eu estava sem tempo porque tinha acabado de estrear *Os Filhos de Kennedy* e ainda estava indo lá toda noite ensinando a luz pro operador, e eles ensaiavam à noite. Mas o Celso resolveu fazer alguns ensaios à tarde e acabei fazendo. E foi a partir desse trabalho, *Equus*, que começaram a falar mais da minha luz e da iluminação em geral. Nesse ano — 1977 — eu ganhei os Prêmios Molière e o Mambembe de adulto, além da indicação para o Golfinho de Ouro.

— *Você acha que abriu um campo de trabalho?*

Isso eu tenho certeza. Se as pessoas não quiserem aceitar é problema da cabeça das pessoas, mas eu tenho certeza. Mas, também não posso dizer que foi uma coisa pensada: “eu vou à luta pra abrir um campo de trabalho”, não. Aconteceu. Mas, foi mesmo. Tem aí o Neném, o Roberto, o Claudinho, esse pessoal trabalhou comigo, mais o Aurélio, Zé Augusto, Marley, uma porção de gente.

— *E em São Paulo como foi?*

Eu não sei. Eu fiz dois trabalhos aqui no Rio que foram pra São Paulo e foram indicados lá para prêmios. Aqui na minha vizinhança eu sei como foi, agora em São Paulo parece que tem muita gente lá fazendo luz muito bem, mas eu não conheço.

— *Como é que você aprimorou sua técnica? Você fez cursos?*

Eu já dei uns cursos práticos e palestras e cansei de dizer que se você quer fazer iluminação, não precisa

absolutamente entender de eletrônica ou eletricidade, você só precisa de um conhecimento básico. Agora, o resto é na prática mesmo. Tenho revistas que mostram equipamentos que as pessoas trouxeram pra mim. É evidente que a quantidade enorme de trabalhos que fiz foi onde eu desenvolvi e aprendi a técnica.

— *E se alguém quiser estudar iluminação, como é que faz?*

Eu acho que aí volta a história do ator. Tem teatro é porque tem ator. Aí tem um grupo que vai dizer alguma coisa no palco, alguém faz o cenário e alguém faz a luz. E se não tem refletor arruma uma latinha com lâmpada. Eu posso é de repente escrever um método de como armar uma luz: ler um texto, imaginar como deve ser instalado, aonde deve ser instalado, porque deve ser instalado assim ou assado, como se faz agrupamento, etc. . . Mas eu não sei bem como é que se explica. . . Como é que eu aprendi? Eu também não tinha tanto acesso.

— *Você foi um caso raro? Como se faz em Ponta Porã por exemplo para aprender iluminação?*

Mas agora tem muito mais facilidades do que na minha época. Começaram até a vir professores de fora dar aula. O SNT manda gente, eu mesmo já fui a Mato Grosso, ao Paraná dar cursos e palestras. O começo é o interesse. Se alguém se interessa em fazer alguma coisa em teatro e se for luz, eu acho que vai conseguir; porque pra você estudar teatro qual é o grande acesso que se tem? Se você quer ser ator você vai procurar o conservatório. Esse acesso não tem na luz, mas você vai a um espetáculo que está sendo ensaiado e procura saber como é que faz. . . pergunta, descobre.

— *E o material? Onde é que tem? Onde se compra?*

É sempre difícil já que grande parte do material é importado (gelatina, lâmpadas. . .) Agora, nacional é em São Paulo. Posso até dar o nome da firma que é excelente. Vende tudo e o que não vende, indica. “Giancarlo”, Rua Conselheiro Ramalho, 599, Bela Vista, SP (telefone: 283-2137).

Esse ano eu fui a Belém, numa fábrica de material elétrico — TELEM — desenhar refletores, e eles já



estão fabricando esses refletores que são 80% do ideal de um refletor, mas é uma coisa meio cara ainda, sob encomenda. Ele deve estar custando uns dois mil e pouco só a carcaça. Sim, porque o refletor é nacional, mas a lâmpada é importada. O refletor da "Giancarlo" deve estar por um mil e pouco.

Não é minha meta, mas estou com vontade de até o final desse ano procurar uma indústria dessas pra discutir com elas sobre lâmpadas de refletores. Mas, eu não sei, eu teria que procurar o SNT e ver se eles me prometiam comprar uma remessa grande de lâmpadas. Esse refletor que eu falei e que foi feito com a TELEM, já está no Teatro do SESC de São João de Meriti.

Sobre aquela pergunta de como eu desenvolvi a técnica, eu sei uma coisa: eu desenvolvi muito sobre equipamento. Ia falar com os fabricantes, com pessoas que sabiam mais sobre eletrônica, eletricidade, mas isso não foi para fazer a iluminação em si. Eu comecei a receber pedidos para indicar equipamento — consultoria — e aí procurei saber mesmo. Hoje em dia eu sou capaz de desenhar, projetar, fazer cálculos elétricos. Não foi uma coisa nem a nível profissional, a nível de sustento ou de preenchimento artístico, mas porque de repente eu vi que havia uma necessidade nesse sentido e eu achei que eu era a pessoa mais indicada para transar isso, já que conhecia bem iluminação. Então, se eu pudesse dar uma consultoria nisso, amanhã, se alguém for trabalhar num teatro que eu projetei a iluminação, vai ter mais facilidade.

— *Como é o teu esquema de trabalho?*

O esquema é normalmente assim: alguém me chama, eu vou lá procurar o produtor, converso com o diretor, assisto ensaio, pego um texto e vou pra casa transar o que eu li, o que eu vi e começar o processo de criação. Agora, tem coisas assim: normalmente no teatro empresarial eu recebo o texto primeiro, mas tem textos que eu nem curto ler antes, porque de repente eu me frustro muito se eu começo a ler um texto e imagino uma porção de coisas e aí vou ver os ensaios e está numa outra linha, outra situação. Eu prefiro realmente receber o texto e dar uma olhada num ensaio, nem que seja uma leitura, porque na leitura a gente já olha a cara dos atores, o diretor, já sente o clima. Depois, vem a etapa de saber o material que a gente vai precisar e qual o teatro que vamos estreiar. No meu caso agora, eu conheço a maio-

ria dos teatros, mas quando não conheço tenho que ir até lá levantar o material disponível no teatro: quantos refletores tem, qual a mesa de luz, o que se vai utilizar, quais os efeitos, e aí normalmente quem vai à luta sou eu mesmo e acabo sempre saindo pra comprar o material.

— *Por que a luz é a última a chegar? Isso é bom ou ruim?*

É uma coisa natural e até gostosa. É gostosa pras pessoas que estão trabalhando, porque o teatro tem uma coisa assim de estímulo. O ator recebe o relógio que vai usar numa cena, pintou um estímulo, no dia seguinte recebe o bigode, pintou outro estímulo, e assim os estímulos vão se acumulando até a estréia. E eu sei que pro ator é ótimo saber que quando não tem mais nada pra aparecer, pinta a luz. Aí é um estímulo vital, o ator cresce, a espinha dorsal levanta. Pro diretor também é bom o toque da luz, depois que se arrumou tudo. E se eu tenho que iluminar um espetáculo, eu tenho que iluminar pelo menos 80% dele pronto. Como é que eu posso iluminar um espetáculo antes? Eu posso teorizar em cima da luz, mas de repente me trazem uma peruca vermelha, uma roupa *bordeaux*, uma parede no cenário que não estava prevista. Eu não tenho a maleabilidade do ator de ir mudando totalmente a luz durante os ensaios, porque é uma coisa cara, é uma coisa que lida com muito material, mão-de-obra, coisas caras, lâmpadas que queimam, etc... O ator pode um dia entrar por aqui e no outro por lá. Pra eu mudar um refletor precisa de uma parafernália. Então, é natural a luz ser a última coisa. Ela não chega atrasada, ela chega na hora certa, com o cenário 90% montado, os atores com as marcas quase totalmente definidas. Isso da luz ser a última coisa que aparece tem duas razões: uma é a minha que é totalmente consciente — já houve época que eu atrasava demais por excesso de trabalho, mas agora estou organizado. E a outra é atraso da própria produção, a falta de horário para se montar a luz, uma hora o ator ensaia, na outra é o cenário, etc... essas coisas...

— *A luz pode evoluir junto com o espetáculo ou uma vez pronta, ela se cristaliza?*

Por exemplo, eu preparo a luz na quinta-feira pra estreiar na terça. Aí está a construção da luz. Depois da estréia eu continuo mexendo com consciência, é claro,

evoluindo junto com o espetáculo. Eu fiz a luz do *Rasga Coração* em Curitiba e fiquei 15 dias com o espetáculo lá. Pelo menos durante uns dez dias eu ainda refiz a luz. Afinei refletores, mudei efeitos, até que encontrei a luz e passei cinco dias repetindo. É claro que o ator evolui mais, pode evoluir mais, a luz tem seu caráter próprio, se de repente a evolução do espetáculo foi além, em espaço físico, aí a luz tem que sair também, mas o caráter dela permanece. Agora, eu acho que também pode ficar cristalizada se for numa boa. Eu acho que enquanto estiver fluindo bem, sem nenhuma necessidade de fazer isso ou aquilo, se o que a gente está a fim de informar está passando, então fica.

— *Como é a iluminação de trabalho em grupo? Neste tipo de trabalho integrado você assiste pouco ensaio? Por exemplo: Aquela Coisa Toda do Asdrubal, onde a luz sublinhava todo o espetáculo...*

É uma coisa tranqüila. Veja bem: eu sou um cara de teatro há 15 anos. E eu assisto ensaio sim, o *Asdrubal*, inclusive, é o grupo que mais me faz assistir ensaio. Então, o que ocorre é que trabalho de grupo eu só dou dentro porque é uma jogada totalmente aberta. Eu sento com o Hamilton e discuto com ele até às 5 horas da manhã sobre tudo que eu vi, que eu achei. Eu assisto um ensaio, passo algum tempo e depois assisto outro, e também assisto ensaios passados especialmente para mim. E é claro que é diferente. Eu discuto com o Hamilton a luz de todo o espetáculo. Eu digo pra ele que não gosto do espetáculo e ele me pergunta como eu posso iluminar um espetáculo que eu não gosto. E eu digo que não gosto da forma, mas da idéia eu gosto, então, eu vou iluminar a idéia do espetáculo. Tudo muito aberto, com liberdade total.

Agora, esse negócio de dizer que eu assisto pouco ensaio é mentira. Quando eu vejo ensaio, eu tenho o privilégio do ensaio ser feito pra mim. O ator está ensaiando pra luz. Eu assisto os dez últimos dias. Eu converso muito com o diretor, porque se eu estou vendo coisas pra mudar, eu falo. Se eu acho que o ator ao invés de entrar nessa hora, deve aparecer em outra, porque aí entra com tal luz e vai dar um efeito maior, o diretor vai optar. Se ele disser que sim, ele vai optar com segurança e vai me dar segurança, porque o que eu falei tinha a ver. Acontece também do ator preferir do outro jeito, aí se conversa. Mas, é claro que em grupo

é sempre mais fácil de trabalhar, e o meu trabalho rende sempre muito mais. E com grupo, então, eu sempre trabalho mais tempo. Apesar de que em produções comerciais eu ganhe bem mais e me exija só um mês de trabalho. Em grupo, tem sempre problema de dinheiro e me exige assistir mais ensaios, porque de repente eu resolvo uma cena pra um refletor, quando o diretor está marcando pra quatro. Em produção, a gente aluga refletor. Mas, a luz não é dita só de uma forma, você pode iluminar de várias formas.

— *Como é o relacionamento com o diretor, cenógrafo, etc...?*

Bom, trabalho de grupo é abertura total, eu me coloco como um deles. E a minha formação é grupo, é Tablado. Eu acho que de qualquer forma, em qualquer produção, eu me coloco muito com o espírito de grupo. Eu abro a boca, eu falo mesmo. Procuro sempre colocar uma possibilidade do cara não ser um ditador. Agora, às vezes isso acontece, mas aí dificilmente eu trabalho de novo com essa pessoa. Olha, eu já trabalhei com diretor menos conhecido que eu e a gente teve todas as chances de fazer um trabalho incrível, porque esse reconhecimento do meu trabalho serve mesmo é pra iluminação ter um campo cada vez maior. E o diretor tem mais é que curtir o meu trabalho e não ficar me castrando. Hoje em dia, inclusive os diretores ditos acadêmicos, já estão procurando um trabalho de integração, de exercícios. Ora, se for uma pessoa criativa tanto quanto o cenógrafo, os atores e o iluminador, é evidente que vão se encontrar juntos, descobrir juntos. E outra coisa, é que eu sempre respeito o diretor, principalmente agora depois que eu dirigi. Você fica do lado de fora e o que interessa mesmo é o fato teatral, o que acontece entre o palco e a platéia. É com esse fato que o diretor tem que se preocupar, passar o espetáculo. Agora, nunca teve nenhum diretor que eu tenha trabalhado e que tenha sido horrível, embora com alguns foi mais difícil.

— *E com o cenógrafo?*

O ator modifica a minha luz, o cenógrafo modifica a minha luz, o diretor também, então por que eu não posso modificar a cena, o ator, o cenário? Se o trabalho é um conjunto, tem que se conversar. Porque de repente o cenógrafo coloca uma bambulina que me atrapalha, ou a luz não vai dar o efeito *x* com a cor do

cenário. Na ópera *O Guarani* eu tirei um carro do Ripper (cenógrafo) porque não afetava em nada o trabalho dele e eu pude dar uma iluminação por trás que precisava e que valorizou o cenário dele também. Como também, ele me tirou todas as possibilidades de iluminar lateralmente. Foi uma opção que ele fez e ele sabia que eu ia me virar pra fazer de outra maneira. É uma confiança mútua, não é uma disputa.

— *A situação econômica, como é? Dá pra viver?*

Eu acho que não sou a pessoa mais indicada pra falar nisso.

— *Como ficou a regulamentação da profissão para a sua categoria?*

São três as categorias no sindicato: *eletricista cênico*: é uma pessoa especializada em montagem, sabe tudo de equipamento, refletor, mesa de luz; *operador de luz*: é aquele cara que já passou inclusive pelo estágio de eletricista e já se desenvolveu um pouco mais. Assiste ensaio, entende mais do espetáculo, desenvolve uma parte artística, opera um espetáculo. Operar a luz de um espetáculo é uma coisa extremamente importante. Você pode derrubar um espetáculo se operar mal. Se operar bem, você não só contribui para o andamento do espetáculo, como pode até fazer alterações junto com o crescimento do espetáculo. *Iluminador*: é um *free-lancer*. Cria a luz do espetáculo. É difícil uma pessoa ser iluminador trabalhando fixo num teatro, porque inclusive vai limitar o número de peças em que ele vai trabalhar. E só se ilumina bem depois da quarta, quinta peça.

— *E o salário dessas funções?*

Se uma pessoa quiser acumular duas funções, por exemplo, eletricista cênico e operador de luz, ela deveria ganhar o ordenado de eletricista e pelo menos 40% do ordenado de operador. Isto se ele for eletricista começando um estágio de operador. Se ele for operador e a produção não tem dinheiro para manter dois técnicos no teatro, ele acumula duas funções, mas deve ganhar o salário de um e meio. Foi isso o que eu coloquei para o sindicato quando da feitura da lei. Essas são as duas funções que têm salários específicos. Não têm piso salarial, porque tem que se levar em conta muitos fatores. Agora, o iluminador não tem salário específico porque

é impossível você manter um iluminador fixo num teatro, assim como um cenógrafo fixo. Quem funciona dentro do teatro é o maquinista, o contra-regra. Mas, aqui fora é uma loucura porque eu sei que tem teatro que paga uma mixaria por qualquer pessoa.

A situação financeira ainda é ruim, mas não é tão ruim quanto era, isso eu sei. Num teatro o salário mínimo gira em torno de Cr\$ 12.000,00 para o operador de luz e Cr\$ 8.000,00 para o eletricista cênico. Agora, se o cara é um ótimo operador de luz e dentro do mínimo de Cr\$ 12.000,00 ele pede Cr\$ 20.000,00 pra operar um espetáculo, está bom, está ótimo, ele pode pedir, ele tem que se colocar no mercado por alto.

— *E o iluminador quanto cobra em média por espetáculo?*

O iluminador já passou pelos estágios de eletricista e operador, é a tal escola que não existe e que futuramente pode ser que a gente consiga fazer existir. É lógico que para a escola existir é necessário rotular funções. Essa é uma idéia na minha cabeça, veja bem: se você tem um eletricista cênico e você cria uma escola, então se cria um padrão de ensino. Ele vai passar por uma etapa de eletricista cênico, aprender a respeito de equipamentos, depois vai desenvolver a sensibilidade, um estudo de texto e depois participar da iluminação em si, e mais tarde o mercado é que vai colocá-lo como bom ou mau profissional.

No meu caso, eu sou iluminador mas já fui eletricista e operador de luz. Fui considerado um bom operador de luz e depois um péssimo operador, porque eu já queria ser um iluminador *free-lancer* e não tinha condições econômicas ainda. Agora, o preço do iluminador é relativo. Por exemplo, pra fazer a luz do *Guarani* eu cobreí Cr\$ 60.000,00 e fiquei dois meses ligado ao trabalho.

— *Você é o iluminador mais caro do Rio?*

Ah! Claro! Devo ser, porque eles reclamam muito quando dou o meu preço.

— *Paga-se para o iluminador a mesma coisa que se paga para um cenógrafo ou figurinista, ou há discriminação?*

É o seguinte, eu não sou Pelé. Mas, é um problema sério. Às vezes eu me sinto angustiado em casa, porque

é muita barra que você tem que enfrentar. Quando você supera uma e é reconhecido, aí vem outra. Agora, por exemplo, eu estou na etapa de fazer o *status* do iluminador valer tanto quanto o do cenógrafo. Não sei se tenho que fazer isso, porque eu acho que tem muito cenógrafo pior que eu como iluminador, e tem muito cenógrafo melhor que eu.

— *Mas existe discriminação?*

Existe. Agora, no meu caso não existe tanto, existe por um outro lado. Financeiramente não existe muito porque eu tenho chances de não deixar isso acontecer. No momento, tem três peças me chamando pra iluminar, então eu posso escolher. Agora, no caso da minha rapaziada que vem aí, é mais barra. Mas, eu acho que cabe à gente, pessoas da profissão, se colocar bem, resguardar a categoria, criar uma consciência maior, uma escola, mais gente no mercado, pra depois ver o preço. Porque, por exemplo, o cenógrafo tem escola, geralmente fez arquitetura, tem uma situação anterior. O iluminador não. Agora, o que a gente tem que conseguir já é o respeito ao teu trabalho. No que diz respeito à divulgação, por exemplo: na estréia do *Rasga Coração*, em Curitiba, eu deixei bem claro que achei um absurdo ter o nome do cenógrafo, do figurinista, do produtor e não ter o meu nome. Isso parece uma coisa mesquinha, não é? Brigar por nome. Mas, é uma valorização do teu trabalho, da tua categoria profissional. Mesmo porque, eu acho que devia vir sempre direção, cenógrafo-figurinista e iluminação, porque são três coisas que se completam. Se isso entrar na cabeça das pessoas, já é um passo, está aceito. E o iluminador ainda tem contra si o fato de sempre chegar depois. Eu sempre sou contratado depois e não brigo antes, aí o que é que eu vou fazer? Pedir para imprimir tudo de novo? Mas isso não é desesperador, é um processo normal que vem há muito tempo. O próprio fato do diretor pagar uma pessoa pra fazer a iluminação é uma conquista, não é? Nós temos que equilibrar situações, ter respaldo, conseguir criar uma escola, criar outros bons profissionais no mercado e aí equilibrando, a grana fica mais fácil.

— *Como você acha que está, em geral, a situação da iluminação hoje?*

A gente está engatinhando. O sindicato também está engatinhando. Eu cheguei no sindicato e comecei a aprovar pessoas. Mas, eu penso: que direito eu tenho de ficar dizendo quem pode e quem não pode ser iluminador? Eu não estou a fim. Eu acho o seguinte: se o cara quer ser iluminador, não é a categoria que vai te dar a grana. As categorias foram criadas pra amanhã a gente conseguir criar uma escola, uma diretriz. Agora, é evidente que o mercado de trabalho vai acabar definindo se o cara tem competência ou não. Mas, a mentalidade está mudando. O Orlando Miranda que hoje em dia, eu tenho certeza, gosta do meu trabalho, dá a maior força — e olha que eu já deixei de fazer luz de uma peça que ele produzia, porque ele falou que não tinha dinheiro pra pagar iluminação. Hoje, ele pensa até em me mandar para os Estados Unidos estudar iluminação com bolsa de estudo e tudo.

# "CABARÉ VALENTIN"

De Karl Valentin

Seleção de *sketches* cômicos

Tradução e Adaptação: Buza Ferraz e Caique Botkay

## À RESPEITO DE KARL VALENTIN

*Bertold Brecht*, outubro de 1922

"Assim que Karl Valentin, na algazarra de qualquer cervejaria, se aproximava com seu ar mortalmente sério, entre os barulhos de canecas de chope, de cantorias do público, a gente tinha imediatamente a sensação profunda que, esse homem não vinha ali fazer graça. Ele próprio era uma piada ambulante.

Uma graça tão complicada, com a qual a gente não consegue brincar. Ele é um cômico inteiramente seco, interiorizado, em cujo espetáculo a gente pode continuar a beber e fumar e que nos sacode o tempo todo com um riso interior que não tem nada de pacífico.

Quando esse homem, uma das figuras intelectuais mais penetrantes desta época, nos apresenta a simplicidade em carne e osso, juntamente com tranqüilidade, besteiras e prazer de viver, a velha besta que dorme dentro de nós acorda e nos faz rir no mais profundo de nós mesmos."

Brecht era ainda um jovem quando a I Guerra Mundial acabou. Ede estudava nessa época medicina no Sul da Alemanha e foi aí que ele recebeu a influência de dois poetas e de um cômico popular. O poeta Buchner, com uma obra escrita em 1830, foi representado pela primeira vez nessa época; a peça era *Woyzeck* (que marcaria profundamente o seu Baal). O outro poeta, Wedekind, produzia suas obras segundo um estilo que ele desenvolveu nos cabarés. Wedekind foi cantor ambulante

e cantava baladas no seu violão. Mas foi do cômico Valentin, que se apresentava numa cervejaria, de quem ele aprendeu mais. Em rápidos esboços, Valentin representava empregados teimosos, músicos de orquestras ou fotógrafos que detestavam seus patrões e os tornavam ridículos. O patrão era representado por sua assistente Liesl Karlstadt, uma cômica popular, que botava uma barriga postiça e falava com voz grave. Quando Brecht montou sua primeira peça, onde havia uma batalha que durava quase meia hora, ele perguntou a Valentin como deviam se comportar os soldados: "como são os soldados numa batalha?" Valentin respondeu sem refletir: "eles estão brancos, eles têm medo".

---

## A FORÇA CÔMICA DE KARL VALENTIN

As diferentes formas de intervenções cênicas, justapostas, intercaladas, de Karl Valentin, geram o clima de cabaré que fizeram a celebridade do grande cômico de Munique. Monólogos, pequenos e grandes *sketches* se encaixam ou se desenvolvem como fragmentos de um todo; o que passou é sempre retomado num incansável trabalho artesanal de montar e desmontar. A mobilidade desse material não é gratuita: ela permite aos espetáculos de Karl Valentin os mosaicos mais diversos — o que permite à cada espetáculo uma composição segundo a hora e o lugar — com essa ciência de improvisação sem a qual não há nem teatro público nem arte popular.

Nesses *sketches* ele costura as palavras e as situações com a raiva, a malícia e a angústia de quem procura. Conseqüentemente, o cotidiano é distorcido, e o naturalismo é levado à abstração. Nunca definitivamente, é verdade, pois nenhuma regra é definitiva em Karl Valentin, mesmo a falta de regras. Valentin não penetra diretamente em um assunto, ele contorna, se prendendo a detalhes, pois é um virtuose da complicação; nos seus *sketches* tudo se confunde e finalmente se desfaz. Como num labirinto ele volta aos mesmos obstáculos, avançando sem avançar, recuando ao mesmo ponto de partida, subvertendo o processo natural de evolução do cotidiano.

# I — PORQUE OS TEATROS ESTÃO VAZIOS

Por que todos estes teatros vazios? Simplesmente, porque o público não vem. Culpa de quem? Unicamente do Estado. Se cada um de nós se visse obrigado à ir ao teatro, as coisas mudariam completamente. Por que não instituir o teatro obrigatório? Por que instituímos a escola obrigatória? Porque nenhum estudante iria a escola se não fosse obrigado. É verdade que seria mais difícil instituir o teatro obrigatório, mas nós não podemos ter tudo se tivermos boa vontade e o senso do dever?

Além disso: o teatro não é uma escola? então... O teatro obrigatório poderia começar na infância com um repertório de contos próprios para crianças como: "o grande anão malvado" ou "o lobo e as setes Brancas de Neve".

Numa grande metrópole temos umas cem escolas e mil crianças por escola cada dia, o que faz cem mil crianças diárias. Essas cem mil crianças irão de manhã à escola e, de tarde, ao teatro obrigatório. Preço de ingresso por espectador-criança: cinquenta *pfennig*, às custas do Estado, certamente, isso nos dá cem teatros cada um com mil lugares ocupados: 500 marcos por teatro, 50.000 marcos os cem teatros na cidade.

Quantos atores teriam empregos? Instituindo Estado por Estado o teatro obrigatório, nós transformaríamos completamente a vida econômica. Porque não é absolutamente a mesma coisa se perguntar: "Será que eu vou ao teatro hoje?" ou dizer: "Eu tenho que ir ao teatro." O teatro obrigatório levaria o cidadão à renunciar voluntariamente à todas as outras distrações estúpidas como, por exemplo o jogo de peteca, de cartas, as discussões políticas de botequim, encontros amorosos e todos esses jogos sociais que tomam e devoram nosso tempo.

Sabendo que *tem* de ir ao teatro, o cidadão não teria mais que escolher seu espetáculo, ele se perguntaria se iria ver essa noite Tristan ou outra coisa? não! ele terá que ir ver Tristan e outras coisas, pois será obrigado: ele terá que ir, gostando ou não gostando, 365 vezes por ano, ao teatro. O estudante, por exemplo, também não gosta de ir à escola, mas vai assim mesmo, porque a escola é obrigatória. Obrigatória. Por lei. É somente por lei que podemos obrigar nosso público a ir ao teatro. Nós tentamos anos à fio convencê-los com boas maneiras, e eis o resultado. Golpes publicitários para atrair a multidão, como: "Ar refrigerado perfeito", ou então: "É permitido fumar durante o intervalo", ou ainda: "Estudantes e militares, do general ao raso pagam meia." Com todos esses truques não conseguimos encher salas, vejam vocês.

E tudo que iríamos gastar para fazer publicidade será economizado, pois o teatro será obrigatório. Quem precisa de publicidade para mandar as crianças para a escola?

Não haverá mais problemas com o preço dos ingressos. Ele não de-

pendará mais da condição social, mas das debilidades e doenças do público.

Da primeira à quinta fila, teremos os surdos e os míopes.

Da sexta à décima fila, os hipcondríacos e os neurastênicos.

Da décima à décima quinta fila, os doentes de pele e os doentes da alma.

E as frisas, camarotes e galerias seriam reservadas aos reumáticos e asmáticos.

A nossa experiência nos ensina que não seria nada bom se os bombeiros fossem somente voluntários, e por isso constituímos um corpo de bombeiros. Por que o que é bom para o corpo de bombeiros não é bom para o teatro? Há uma relação íntima entre os bombeiros e o teatro.

Eu que estou nos bastidores desse *metiê* há tantos anos, nunca vi uma peça sem que houvesse um bombeiro na platéia.

O teatro obrigatório universal, a que nos propomos, o T.O.U., levará ao teatro, numa grande cidade, cerca de dois milhões de espectadores. Será necessário, então, que haja nessa cidade vinte teatros de 100.000 lugares; ou 40 salas de 50.000 lugares; ou 160 salas de 12.500 lugares; ou 320 salas de 6.250 lugares; ou 640 salas de 3.125 lugares; ou dois milhões de teatros de 1 só lugar.

É preciso ser ator para se dar conta da força que isso pode ter quando somos tomados pela presença, numa sala monumental, de um público de, digamos, 50.000 pessoas.

Eis o verdadeiro modo de ajudar os teatros que estão à beira da falência. Não se trata de distribuir filipetas, cartazes e convites. Não. É preciso impor o teatro obrigatório. E quem pode impor senão o Estado?

## II — A IDA AO TEATRO

*Marido, na mesa, lê o jornal; mulher entra precipitadamente.*

MULHER — Adivinha só meu velho, quando eu tava subindo as escadas, eis que a nossa senhoria deu de cara comigo e me ofereceu uma coisa. Adivinha o que ela me ofereceu?

MARIDO — Deixe de bancar a criança. Diz logo.

MULHER — Toma, olha. Dois ingressos de teatro para o *Fausto*. Que que você me diz?

MARIDO — Muito obrigado, mas por que não vai ela mesma, essa velha coruja?

MULHER — Ah, sem dúvida ela não tem tempo.

MARIDO — Ah, ah. Ela não tem tempo e, nós temos de ter tempo.

MULHER — Não seja tão mal-agradecido.

MARIDO — Você sabe muito bem que essa mulher tem uma pinimba com a gente, senão ela não teria oferecido os ingressos justamente para nós.

MULHER — Mas ela só queria nos fazer uma gentileza.

MARIDO — Ela? Para nós? E por acaso nós já lhe fizemos alguma gentileza? Nunca.

MULHER — Então, você vai comigo? Sim ou não?

MARIDO — E quando é que isso começa?

MULHER — Eu não sei. Vou descer e perguntar pra ela.

MARIDO — Tá bom, começa às sete e meia.

MULHER — Já são quinze pras sete. A gente não vai estar pronto

na hora nunca. Mas, geralmente os teatros só começam mais tarde, às oito horas.

MARIDO — Começam entre sete e meia e oito horas.

MULHER — Antes das oito horas, certamente não. Os teatros começam sempre mais tarde.

MARIDO — Bom, então que que a gente faz?

MULHER — Não fica pensando muito, vamos.

MARIDO — E depois nós ainda não jantamos.

MULHER — O jantar está pronto.

MARIDO — Eu me apronto rápido. É só o tempo de me pentear.

MULHER — Você pode fazer isso depois, primeiro vamos comer.

*Ela sai, o marido pega um espelho e o põe à mesa; o espelho cai sempre. A mulher chega com pratos e talheres.*

MULHER — Bom, agora não vamos mais perder tempo. Ah, mais essa! Põe ele direito.

*O espelho fica em pé, mas ao contrário.*

MARIDO — Mas eu não posso olhar nele assim.

MULHER — Pois bem, vire ele.

*O marido vira o espelho mas ele continua caindo. A mulher conserta, o marido se penteia, barba e cabelo.*

MULHER — Eu gostaria de saber o que você tem pra pentear? Você não pode nem sequer repartir essa vegetação que você tem.

MARIDO — É um hábito que eu tenho e mantenho.

MULHER — Como esse homem pode ser tão vaidoso? Pra quem que

você quer ficar tão bonito? Você me agrada e não precisa agradar mais ninguém.

MARIDO — Pode ser que no teatro sente uma garota interessante do meu lado.

MULHER — E você acha que ela vai te olhar? É pro *Fausto* que ela vai olhar.

MARIDO — Eu quis dizer no intervalo.

*A mulher sai e volta com um jantar: um prato de chucrute e pequenas salsichas.*

MARIDO — Prato feito novamente.

MULHER — Mas aqui nunca tem outra coisa.

*Tem uma salsicha pra cada um. Ele pega ambas, tira um metro do bolso da calça, mede as salsichas, dá a menor pra mulher e fica com a maior. Depois os dois enfiam precipitadamente os garfos nos chucrutes, e eles se prendem. Eles puxam dos dois lados. Por fim, com um golpe de faca, ele separa os garfos. Durante esse vai e vem, ele olha o relógio na parede.*

MULHER — Pronto, agora ele entortou. Mas ao menos eu sei quem entortou os nossos garfos. Agora vamos comer depressa.

MARIDO — Comer depressa faz mal à saúde.

MULHER — Toma: chucrute.

*Ela se levanta e põe chucrute no prato dele. O marido, furioso a impede com a mão.*

MARIDO — Eu posso muito bem me servir.

*Ele se olha no espelho.*

MULHER — Chega de fazer caretas, você não precisa ficar se olhando no espelho enquanto come.

MARIDO — Justamente. Assim eu como duplamente.

*Os dois comem ruidosamente.*

MARIDO — E o menino? O que que a gente faz com o menino quando ele voltar do trabalho?

MULHER — Já pensei nisso. A gente já deixa o jantar quente e antes de sair escrevemos um bilhete. Você continua só a comer; eu vou escrever. (*Pega papel e lápis*) Então vou escrever que nós não estamos em casa.

MARIDO — Não precisa escrever isso: ele vai ver. É preciso que você escreva que nós saímos.

MULHER — Mas, é o que eu queria dizer. Eu vou escrever que nós não estamos aqui, porque saímos.

MARIDO — Escreva: "Munique, 19 de junho..."

MULHER — Não, eu vou escrever: "Querido..."

OS DOIS — Mas como é que ele se chama mesmo?

MULHER — Você o pai dele, devia saber como é que se chama o garoto.

MARIDO — Você é a mãe dele. Você é que devia saber.

MULHER — É que a gente sempre chama ele de "garoto". Mas, como é que ele se chama?

MARIDO — Espera, eu vou perguntar à vizinha.

MULHER — Não. Nós vamos conseguir nós mesmo; Jesus... Maria... José... Ah. É José o nome dele. Bom... "Meu caro José..."

MARIDO — Você não pode escrever isso porque ele é meu também.

MULHER — Nesse caso eu vou escrever: "Nosso caro José..." para

que você nos deixe em paz. "Nosso caro José..."

MARIDO — "Muito honrado senhor nosso caro José..."

MULHER — "Teu jantar está na cozinha, no forno. Aqueça novamente porque pode esfriar."

MARIDO — Já estamos no inverno.

MULHER — Mas eu estou falando do jantar, que pode esfriar e nós temos que ir ao teatro.

MARIDO — Mas se a gente não tem vontade, nós não temos de ir.

MULHER — Então eu vou escrever: que nós podemos... temos a oportunidade... queremos... devemos...

MARIDO — Que nós vamos.

MULHER — Mas quando ele ler esse bilhete nós já teremos saído.

MARIDO — Então, escreve: "...nós fomos..."

MULHER — "No caso do teatro estar fechado, nós voltaremos, talvez certamente, pra casa. Receba as saudações..."

MARIDO — "As mais respeitosas..."

MULHER — "...dos teus pais que saíram, assim como da tua mãe."

MARIDO — Mas a mãe já está incluída nos pais.

MULHER — E agora eu vou botar um ponto final, senão aquele imbecil vai continuar lendo.

MARIDO — Acrescente: "No caso de você preferir seu jantar frio, você não precisa esquentá-lo."

MULHER — "Porque senão ele ficará muito quente." Agora vamos deixar o bilhete na mesa. Mas, pode ser que na mesa ele não veja logo, normalmente ele entra pela porta... Bem, vamos deixar o bilhete no chão.

MARIDO — E ele vai pisar em cima com as botas sujas e não vai poder mais ler.

*Ele põe o bilhete na mesa e coloca o vaso por cima.*

MULHER — Aí, não pode. Com o jarro de flores ele vai pensar que é o aniversário dele.

MARIDO — Mas não é aniversário dele.

MULHER — Mas isso vai confundir-lo. Não, aí não pode.

*O marido põe a carta no espelho.*

MARIDO — É sensacional, olha: ele entra, vai até ali, se olha no espelho e diz: o que será esse bilhete? e então ele o vê.

MULHER — Nós, é claro, vemos porque nós sabemos que ali tem um bilhete, mas ele não tem a menor idéia. E se ele não olhar no espelho?

MARIDO — Mas é absolutamente necessário que ele olhe.

MULHER — Mas se ele não olhar, você terá posto o bilhete à toa.

MARIDO — Bem, espera. Eu continuo. Agora você escreve um outro bilhete: "Quando você chegar, olha logo no espelho."

MULHER — Eu vou escrever: "Quando você chegar, olhe logo no espelho que você vai ver uma coisa." Bem, agora que nós perdemos tanto tempo com esses bilhetes, já vão dar sete horas. Felizmente o teatro só começa às oito horas.

MARIDO — Começa às sete e meia.

MULHER — Eu acho que eu vou lavar a louça só amanhã de manhã, senão vai ficar muito tarde. (*Ele tira a mesa. O marido procura por todos os lugares, abre as gavetas e levanta a cabeça.*)



MULHER — Pronto, vai recomençar a caçada ao botão do colarinho. Mas, eu te dei cem mil botões.

MARIDO — É muito. Eu só preciso de um.

*A mulher dá uma caixa de botões, ele encontra um que esfrega triunfalmente no nariz da mulher.*

MULHER — Bem, então eu vou me preparar. Ah, é preciso ir de novo à cozinha. *(Ela sai)*

MARIDO *(Gritando)* — Onde você botou meu maldito colarinho?

MULHER — No mesmo lugar que você deixou ontem.

*Marido se tortura para fechar o colarinho mas não consegue fechar o botão.*

MARIDO — Fanny, fecha meu colarinho, pelo amor de Deus, antes que eu fique louco.

*Mulher volta para apertar o colarinho.*

MULHER — Depois eu vou me vestir. Assim pelo menos um vai ficar pronto na hora. Ponho meu vestido preto?

MARIDO — Sim.

MULHER — Ou será que eu boto o marrom?

MARIDO — É.

MULHER — Eu não posso botar os dois ao mesmo tempo. É perda de tempo te perguntar alguma coisa. Bem, eu vou botar o marrom mesmo. Numa outra oportunidade eu uso o preto.

*Ela sai. O marido, nesse tempo põe o colarinho e a gravata. Depois ele procura os sapatos, encontra e enquanto ele tenta amarrar um, coloca o outro em cima da mesa. Os laços do sapato começam a dar nós e ele fica louco. A mulher volta com o vestido marrom.*

MULHER — Será que dava para você fechar meu vestido que eu não posso fazer isso sozinha.

MARIDO — Ah, ô-la-lá, de novo os quinhentos colchetes. Quando a gente consegue botar um maldito colchete, o outro já soltou.

MULHER — Para de resmungar e acaba logo com isso.

MARIDO — Mas isso não é roupa que se faça.

*Mulher com dois chapéus na mão, experimentou um.*

MULHER — Acho que esse chapéu não combina com meu vestido marrom.

MARIDO — Põe um outro, anda logo.

MULHER *(Faz que vai mas não vai.)*

MULHER — Ai, antes de sair ainda tenho que dar um jeito na casa.

MARIDO — No teu lugar eu ainda lavaria a escada e limparia o chão da cozinha, empregadinha caprichosa!

MULHER — Não seja tão estúpido. Da outra vez que vá ela mesma ao teatro e não venha encher o saco dos outros. É, toda vez que aparece alguma coisa que pode me dar um pouco de distração, é sempre assim. Para trabalhar o ano inteiro, para isso eu sirvo.

MARIDO — E eu para ganhar dinheiro.

MULHER — Pronto, vai começar tudo de novo. Eu já conheço essa história. Agora nada mais vai te parar. Agora, daqui até o teatro a gente vai discutir. No teatro a gente vai continuar discutindo. E daqui até o fim da noite nós não vamos fazer outra coisa senão discutir. Mas

eu vou te dizer uma coisa. Eu por mim prefiro ficar em casa e você vai sozinho ao teatro.

MARIDO — Como é que eu posso ir sozinho ao teatro com dois ingressos?

*Mulher se senta e chora.*

MULHER — Mas meu Deus, que culpa tenho eu se me deram dois ingressos?

MARIDO — Eu já esperava por essa. Ao teatro!

MULHER — Eu estou tão irritada, você sabe que eu não suporto essas discussões. Eu não quero mais sair, eu não posso mais sair. Você pode ir ao teatro com quem você quiser. Agora eu vou tirar minha roupa e vou para a cama. Ai que enxaqueca infernal.

MARIDO — Ora, toma um comprimido para dor de cabeça.

*Ele dá o remédio para ela.*

MULHER — Para isso eu não preciso de você. Vai embora, já que você quer ir.

*Ela toma o comprimido e sai. O marido vê que comprimido deu.*

MARIDO — Alto! Você já tomou? Cospe ele de volta.

MULHER — Você não deu o comprimido certo?

MARIDO — Mas também você engole qualquer coisa que a gente dá para você.

MULHER — Mas fala, o que você me deu?

MARIDO — Pílulas laxativas.

MULHER — Você me deu um purgante? Deixa eu ver essa porcaria. Está escrito: efeito imediato. Ação em uma hora. Agora são sete e meia e às oito e meia a gente vai estar exatamente no teatro. Aí então vai começar.

MARIDO — Não começa às sete e meia. Vamos logo.

MULHER — Mas ainda por cima você está vestido dessa maneira. Quando é que você vai perder essa mania de andar imundo? Que camisa é essa?

MARIDO — É uma camisa de homem.

MULHER — Você não vai ao teatro com essa camisa de jeito nenhum. É a mais velha que você tem. Tem mais de quinze dias que você não tira ela.

MARIDO — Mas isso ninguém vai notar.

MULHER — Mas eu não saio com você com essa camisa de forma alguma. As pessoas vão pensar que eu sou uma miserável.

MARIDO — Ah, não tem importância.

MULHER — Não senhor, você vai tirar essa camisa já e botar uma outra. Eu vou lá pegar. *(Sai)*

MARIDO — Não vou conseguir nunca na vida esquecer esta noite. Nunca mais, nunca mais eu vou ao teatro.

*Ele tira a roupa inteira e fica só com a camisa. Nesse momento entra a vizinha. Ao vê-lo, nu, de camisa, ela dá um grito de pavor.*

MULHER — Por que é que você não bate na porta antes de entrar? E você vai ficar parado aí, nu dessa maneira? Vá se trocar lá no quarto. *(Pra vizinha)* Agora a gente está muito ocupado; estamos indo ao teatro.

A VIZINHA — Ah... desculpe incomodar; eu só queria um pouquinho de azeite para botar na salada.

MULHER — Você aparece sempre no pior momento. Além do mais está sempre pedindo alguma coisa emprestada. *(Pega a lata de azeite)* Bom, quanto você quer?

A VIZINHA — Só uma gotinha *(A mulher bota o azeite numa xícara: nesse instante o marido volta. Ele está ainda com as calças na mão. Ao entrar ele dá um encontrão no cotovelo da mulher, no momento que ela põe o azeite.)*

MARIDO — Mas onde é que você botou a minha camisa? *(O azeite derrama no vestido da mulher)*

MULHER — Meu Deus do céu. Só me faltava essa.

A VIZINHA — Eu sinto muito, nem sei como me desculpar...

MULHER — Estragou todo o vestido. Pelo menos é azeite, não vai ficar manchado. Agora chega. Toma. *(Dá o azeite pra vizinha)*

A VIZINHA — Muito obrigada... *(Sai)*

MARIDO — Mas, afinal das contas, onde está minha camisa?

MULHER — Em cima da cadeira.

MARIDO *(Pega a camisa. Ao levantá-la vê que ela é uma camisa de criança.)* — Meu Deus, meu Deus...

MULHER — Mas é uma camisa de criança. É a única que havia dentro do guarda-roupa. Você é engraçado, deixa suas camisas sujas e não bota pra lavar. Faz o seguinte: bota só o peitilho e fecha bem o paletó. Olhe, aqui tem um limpo.

MARIDO — Mas esse é muito grande.

MULHER — Bem, então rasga o que sobrar. *(Ele rasga a parte de baixo do peitilho)*

MARIDO — Anda logo, senão vamos perder a hora. *(A mulher ajuda-o a vestir o peitilho)*

MULHER — Desse jeito a gente vai chegar atrasado. Vamos ter de pegar um táxi se quisermos pegar o início do espetáculo. Ih, a gente ia esquecer os binóculos. *(Ela pára de ajudá-lo e vai pegar o binóculo. Bota na mão do marido e volta a ajudá-lo. O binóculo escapole das mãos dele.)*

MARIDO — Quebrou...

MULHER — Pra mim é o suficiente. *(Abre o estojo, está vazio)* Ainda bem que eles não estão aqui, senão estariam em pedaços. Vamos assim mesmo. Você pegou as chaves da casa? Ah, não se esqueça de fechar as janelas; nunca se sabe quando vai cair um temporal.

MARIDO — Anda, anda.

MULHER — Apague as luzes.

MARIDO *(No escuro)* — Os ingressos estão com você?

MULHER — Não, estão com você.

MARIDO — Comigo? Deixa eu acender as luzes. *(Começa a procurar o botão)*

MULHER — Eu dei pra você logo que eu vim da rua.

MARIDO — Vai ver que caíram no chão.

MULHER — Eu vou dizer uma coisa: a próxima vez que alguém tiver a idéia de ir ao teatro, eu vou ter um xilique. Se ao menos a gente achasse os ingressos, senão não vamos nem poder entrar.

MARIDO — Estão aqui.

MULHER — Até que enfim. Vou botá-los na minha bolsa senão é capaz de você perdê-los de novo. Eu só queria saber se as outras pessoas

quando saem, é exatamente assim como nós.

MARIDO — Exatamente igual.

MULHER — Eu não acredito que possa ser assim em nenhum lugar do mundo.

MARIDO — É que ninguém diz, só isso.

MULHER — Deixa eu conferir a hora que começa. Está aqui: começa oito em ponto. Quem tinha razão, mais uma vez? Eu. A mulher sempre tem razão. Está escrito aqui no ingresso: o espetáculo tem início às oito em ponto.

MARIDO — É, você tem razão. Início às oito em ponto, sexta-feira, 17 de julho.

MULHER — Como? Sexta-feira? Mas hoje ainda é quinta!!! *(Os dois se entreolham petrificados: cai o pano)*

### III — CONVERSA NO CHAFARIZ

*(A. numa praça de Munique, olhando o jato d'água; B. está a seu lado.)*

A. — Afinal de contas esse jato d'água é maravilhoso.

B. — É muito bonito quando ele esguicha.

A. — Esguichar, esguichar. O que quer dizer isso? Se ele não esguichasse não seria um jato d'água.

B. — Que tipo de jato seria?

A. — Não seria jato nenhum.

B. — Ah, não?

A. — Não seria jato nenhum. Seria apenas um jato que não esguicha.

B. — Sim, mas ele está aí.

A. — Claro que ele está aí.

B. — Mas, a gente não pode vê-lo.

A. — Quando ele não esguicha não.

B. — A gente também não pode escutá-lo.

A. — Quando ele esguicha, a água murmura.

B. — Ele murmura e ao mesmo tempo ele esguicha.

A. — Não é o jato que murmura, é a água!

B. — Sem o jato?

A. — Não, com o jato.

B. — A gente pode comprar um jato desses?

A. — Não.

B. — Então, como a Prefeitura fez pra conseguir um jato desses?

A. — É um donativo.

B. — Entregaram esguichando?

A. — Não. Primeiro é preciso esburacar o chão, depois instalar o encaçamento, fazer o lago, botar as flores, e então se coloca uma grade protetora em volta.

B. — E depois?

A. — Depois terminou.

B. — Mas a gente ainda não pode vê-lo.

A. — Quem?

B. — O jato em si.

A. — Não, só quando se abre a água é que o jato começa a esguichar pro alto.

B. — De alegria?

A. — Bem, é uma lei da natureza da física, sei lá. Quando se abre uma torneira, a água esguicha pro alto.

B. — Nem sempre. Na cozinha lá de casa, quando se abre a torneira, a água sai pra baixo.

A. — Uma cozinha e uma praça pública são duas coisas diferentes.

B. — Sim, mas não se pode dizer que um jato d'água como esse seja uma coisa útil.

A. — Ele não tem nenhuma utilidade.

B. — Então, por que se constróem esses esguichos?

A. — Pra enfreitar, pra olhar!

B. — Quem?

A. — Os habitantes da cidade.

B. — Há quanto tempo que esse chafariz existe?

A. — Desde 1860, eu acho. Quer dizer, há quase cem anos.

B. — Bem, então todos os habitantes de Munique já devem tê-lo visto.

A. — É uma questão de gosto. As coisas belas podem ser vistas duas, três vezes.

B. — Tá certo... duas, três vezes. Mas os velhos ou mesmo os que moram perto da praça já devem ter enchido o saco de tanto olhar.

A. — Mas ele não foi feito somente para os habitantes da cidade ele foi construído, principalmente para os turistas.

B. — Não, isso não é verdade. Os turistas não vêm à Munique por causa de água, eles vêm por causa de cerveja.

A. — Tá certo.

B. — Eu nunca vi um turista perguntar: "Por favor, meu senhor, onde será que eu poderia ver um chafariz que esguicha água, por aqui? Mas já vi muitos me perguntarem: onde fica a cervejaria mais próxima?"

A. — Tá certo, ninguém vem à Munique por causa da água, nem

ninguém pode encher a cara com a água da fonte.

B. — Então, por que botaram essa grade protetora em volta?

A. — Pra quando alguém chegar muito perto do chafariz, não se molhar.

B. — E no inverno?

A. — No inverno? Mas ele não funciona no inverno.

B. — Mas se um turista quiser ver o chafariz no inverno?

A. — Ele não vai poder. Terá de esperar pelo verão.

B. — Ele vai ter que ficar esse tempo todo em Munique?

A. — Não, ele vai embora e volta no verão.

B. — E se ele não voltar?

A. — Ele aí não vai ver.

B. — É mais fácil então pro pessoal aqui de Munique. Eles podem ver quando quiser.

A. — Não no inverno.

B. — Por que ele não funciona no inverno?

A. — O jato d'água ficaria congelado.

B. — Ah, isso não pode ser verdade. A água corrente não congela nunca.

A. — Você tem razão. Uma vez um encanador me disse isso. Vai ver que as autoridades públicas não estão a par disso.

B. — É preciso então avisar à eles. Eles vão ficar contentes e vão economizar o trabalho de ter que fechar o jato d'água.

A. — Claro. É aí que a gente vê que os leigos também podem ter boas idéias de vez em quando.

B. — A única coisa certa pra mim é que a água espirra pro alto, desce, cai no laguinho e escapa pelo ralo.

A. — Mas, é certíssimo. Porque se a gente observar bem o ralo é a coisa mais importante que tem; mais importante mesmo que o próprio jato d'água, porque se não houvesse o ralo para escorrer e se a água não pudesse ter escapado por ele desde 1860, Munique inteira, a Baviera inteira, toda a Europa estariam, talvez, completamente inundadas. E o que você está dizendo é que haveria uma catástrofe descomunal se, por acaso alguém resolvesse, pra se divertir, entupir o ralo do chafariz.

B. — Ah, agora eu sei por que é que eles botaram uma grade protetora em volta do chafariz.

#### IV — A DANÇA

(Extraída do *sketch* "A Loja de Discos")

ELE — É uma valsa magnífica, não é mesmo?

ELA — Mas, faz um calor pavoroso nesse lugar.

ELE — É, o calor é infernal.

ELA — Mas, é preferível um calor desses que um frio insuportável.

ELE — Domingo passado eu vim aqui, mas não estava fazendo um calor como o de hoje.

ELA — Nossa... É mesmo?

ELE — Não fazia tanto calor, mas não atrapalhava.

ELA — É, é... varia muito.

ELE — E a dança dá mais calor ainda.

ELA — Eu odeio esses calores.

ELE — Parece mais um banho à vapor.

ELA — Ainda bem que eu não botei meu vestido de lã. Ia suar ainda mais.

ELE — A gente sempre acaba botando uma roupa mais quente prá dançar.

ELA — Minha mãe, também, ela sua à toa. Ela vive falando.

ELE — A sua mãe ainda dança também?

ELA — De jeito nenhum.

ELE — Por quê?

ELA — Ah, eu acho que é porque ela já tem idade. É além do mais, ela sua à beça, como eu disse.

ELE — Sua mãe também? Vai ver que foi dela que você herdou esse calor todo.

ELA — (Ri.)

ELE — Quer dizer então que sua mãe sua com freqüência?

ELA — Não. Não à toa. Só quando ela dança, que ela falou.

ELE — Ah, bem. Ela só sua quando dança? E ela ainda dança com freqüência?

ELA — De jeito nenhum. Há muito tempo.

ELE — Quer dizer que ela não dança mais?

ELA — Ela é incapaz de mexer um passo.

ELE — Pelo menos ela não tem mais a oportunidade de ficar suando.

ELA — É, pra mamãe esse negócio de dançar não dá mais, agora o papai é que adora uma dançadinha.

ELE — Olha só, quem diria... Mas então o seu papai também sua com facilidade?

## V — A CARTA DE AMOR

Munique, 33 de janeiro de 1925  
e meio.

Minha querida:

É com a mão chorosa que eu se-  
guro a caneta para te escrever. Há  
tanto tempo que você não escreve...  
Por quê? Ainda mais depois que,  
não faz muito, você dizia numa car-  
ta que me escreveria, se eu não te  
escrevesse. Meu pai, também, escre-  
veu-me ontem. Ele me disse que te  
escreveu. Você, ao contrário, não  
escreveu nem uma palavra pra me  
dizer que ele tinha te escrito. Se você  
tivesse me escrito para me dizer que  
meu pai te escreveu, eu teria escrito  
à meu pai dizendo que você gostaria  
de lhe escrever mas que, infelizmen-  
te, não tinha tido tempo de lhe es-  
crever, senão você já lhe teria es-  
crito. Você não escreveu nenhuma  
carta respondendo aquelas que eu  
te escrevi, donde eu penso que essas  
estórias todas de escrituras, são bem  
tristes.

Se você não soubesse ler, seria  
uma outra coisa, eu não iria te es-  
crever de maneira nenhuma. Mas  
você *sabe* escrever e você não es-  
creve mesmo quando eu te escrevo.

Eu termino minha carta te escre-  
vendo na esperança de que você me  
escreva, afinal. Senão será a última  
carta que eu te escrevo. Se, esta vez  
ainda, você não me escrever, escre-  
va-me ao menos para me dizer que  
você não quer *mesmo* me escrever,  
de maneira alguma. Eu saberei, dessa  
forma, porque você nunca me es-  
creveu.

Perdoe meu jeito ruim de escre-  
ver, mas é que eu tenho uma espé-  
cie de artrite típica dos que escre-  
vem sempre. Isso acontece sempre

que eu escrevo. Você, evidentemen-  
te, não terá isso nunca, pois não es-  
creve jamais.

Minhas saudações e um beijo,  
Teu N. N.

## VI — NA LOJA DE CHAPÉUS

A VENDEDORA — Bom dia, se-  
nhor. O que deseja?

VALENTIN — Um chapéu.

A VENDEDORA — Que tipo de  
chapéu?

VALENTIN — Um chapéu pra bo-  
tar na cabeça.

A VENDEDORA — Certamente, meu  
senhor, um chapéu não é para se  
vestir; a gente sempre usa ele na  
cabeça.

VALENTIN — Sempre, não. Na  
igreja, por exemplo, eu não posso  
botar o chapéu na cabeça.

A VENDEDORA — Na igreja, não  
mas o senhor não vai sempre à igre-  
ja, não é?

VALENTIN — Não, somente pra  
lá, pra aqui...

A VENDEDORA — O senhor quer  
dizer pra aqui, pra lá apenas...

VALENTIN — É, eu quero um  
chapéu que a gente use e possa ti-  
rar...

A VENDEDORA — Todos os cha-  
péus são pra se usar e se tirar. O se-  
nhor vai querer um chapéu mais fle-  
xível ou um tipo mais duro?

VALENTIN — Não, um cinza.

A VENDEDORA — Eu quero di-  
zer: de que espécie?

VALENTIN — Do gênero de cor  
pastel.

A VENDEDORA — Discreto, o se-  
nhor quer dizer? Nós temos aqui todo  
tipo de modelo, tudo muito elegante  
em todas as cores.

VALENTIN — Todas as cores? En-  
tão: um amarelo claro.

A VENDEDORA — Um chapéu ama-  
relo claro, meu senhor, você só vai  
conseguir encontrar no carnaval.  
Além do mais eu não posso acredi-  
tar que o senhor vá usar um chapéu  
amarelo claro.

VALENTIN — Não é pra usar, é  
pra botar na cabeça.

A VENDEDORA — Com um cha-  
péu amarelo claro, o senhor vai ficar  
ridículo.

VALENTIN — Mas os chapéus de  
palha são bem amarelo claro.

A VENDEDORA — Ah, então o  
senhor está querendo um chapéu de  
palha?

VALENTIN — Não, os chapéus de  
palha são facilmente inflamáveis.

A VENDEDORA — É uma pena,  
mas, infelizmente, não estão fabri-  
cando ainda chapéus de amianto.  
Mas vamos receber uns chapéus de  
feltro bem macio.

VALENTIN — O inconveniente dos  
chapéus de feltro é que a gente nunca  
escuta quando eles caem no chão.

A VENDEDORA — Basta então o  
senhor comprar um capacete de fer-  
ro, desta maneira vai poder escutar  
quando ele cair.

VALENTIN — Sendo um civil, mi-  
nha senhora, eu não tenho o direito  
de usar um capacete de ferro.

A VENDEDORA — Bem, o senhor  
precisa se decidir logo sobre o tipo  
de chapéu que quer usar.

VALENTIN — Eu quero um cha-  
péu novo.

A VENDEDORA — É claro, meu senhor, aqui só trabalhamos com chapéus novos.

VALENTIN — Exatamente: eu quero um novo.

A VENDEDORA — Sim, mas que tipo?

VALENTIN — Um chapéu de homem.

A VENDEDORA — Nós não fabricamos chapéus para senhoras.

VALENTIN — Mas eu não estou querendo chapéus para senhora.

A VENDEDORA — O senhor é realmente uma pessoa difícil de ser atendida. Eu vou lhe mostrar alguns modelos.

VALENTIN — Como alguns modelos? É apenas um que eu quero. Eu só tenho uma cabeça.

A VENDEDORA — Não... Eu vou lhe mostrar vários modelos, para que o senhor possa escolher.

VALENTIN — Eu não estou pedindo para escolher, eu quero apenas um chapéu que me caia bem.

A VENDEDORA — Certamente, meu senhor. É preciso que o chapéu lhe caia bem. Agora, se tiver a fineza de me dizer sua medida de cabeça, eu vou encontrar um chapéu que lhe caia bem.

VALENTIN — Minha medida de cabeça? Eu tenho 55 de cabeça, mas quero um chapéu de 60.

A VENDEDORA — Vai ficar muito grande pra você.

VALENTIN — Mas, pelo menos ficará firme. Se eu pegar um número menor, ele vai acabar caindo.

A VENDEDORA — Mas isso não faz o menor sentido: quando a gente tem 55 de medida, a gente usa um chapéu 55. Sempre foi assim.

VALENTIN — Sempre? É exatamente isso o mais triste. Os comerciantes se recusam a mudar seus velhos hábitos; são incapazes de acompanhar os novos tempos.

A VENDEDORA — Qual é a relação entre uma medida de chapéu e os tempos modernos?

VALENTIN — Agora a senhora vai me desculpar, mas as cabeças dos homens não permanecem exatamente iguais sempre. Elas estão sempre mudando.

A VENDEDORA — Por dentro sim, mas por fora... Depois isso tudo vai acabar levando a gente para uma discussão de tamanho.

VALENTIN — Justamente, o tamanho. Não era isso o que a senhora queria saber?

A VENDEDORA — Mas não o da época, apenas o da cabeça.

VALENTIN — Eu estava apenas querendo dizer que, nos velhos tempos, como se diz, a cabeça das pessoas era completamente diferentes das de agora.

A VENDEDORA — Mas, é completamente estúpido isso. É claro que, desde que os homens são homens, eles sempre tiveram cada um sua própria cabeça; mas o que nos interessa saber não é de que maneira é sua cabeça mas qual é o tamanho dela. Olha, escuta meu conselho: leve este aqui, tamanho 55. Custa apenas 15 marcos, é bonito, de ótima qualidade e, ainda por cima, muito moderno.

VALENTIN — Eu vou seguir o seu conselho, já que a senhora é uma especialista. Então a senhora me diz que esse chapéu é muito moderno?

A VENDEDORA — É... enfim, o que é ser moderno hoje em dia? Há

peçoas, gente excêntrica, como se diz, que saem na rua sem usar nenhum chapéu, tanto faz ser verão como inverno, e dizem que isso é o que há de mais moderno.

VALENTIN — Ah, é? Quer dizer que o quê há de mais moderno é não usar nenhum chapéu? Então, é por isso que eu não vou comprar nenhum. Até logo, minha senhora.

FIM

## VII — NA SERRARIA

MADAME LISENBERGER — Por favor, a senhora poderia me informar como que eu faço para ir à fábrica de Móveis Holzinger?

A SÍNDICA — No fundo do corredor à direita. A senhora vai escutar o barulho de uma serra elétrica.

MADAME LISENBERGER — Obrigada. *(Ela entra na carpintaria de móveis, o barulho de máquinas é tão alto que mal se ouve o que ela fala. O texto a seguir é apenas marcado. Vai ser repetido no final, de maneira audível pela platéia, a mulher, entretanto faz os gestos naturalmente, como da primeira vez.)*

O MARCENEIRO — Ah, espera lá, madame, mas eu não entendi nada do que a senhora quer. Deixa eu desligar a serra. *(Desliga)* O que que a senhora quer mesmo?

MADAME LISENBERGER — Eu estava justamente acabando de dizer... é que meu filho está noivo e vai se casar dentro de 2 meses. Eu estou querendo saber o orçamento para o dormitório completo em carvalho claro, quer dizer, duas camas, duas mesinhas de cabeceira, duas cadei-

ras, uma poltrona, um armário e uma cômoda. Mas o que houver de mais moderno. Meu filho, Lorenz, acha que um dormitório em madeira clara é pouco acolhedor para um quarto. Ele acha que o mogno cairia melhor mas, eu acho que o carvalho é mais barato que o mogno... Aí, eu e meu marido, pensamos que o carvalho seria melhor, por ser mais claro, mas minha nora acha o carvalho muito comum, afinal das contas, um mogno, é muito mais original. Além disso suja menos que o carvalho. Quando eu e meu marido nos casamos, há muito tempo atrás, fizemos nosso quarto em nogueira e, ainda hoje eles estão de pé, muito bem conservador, mas a nogueira é tão cara afinal quanto ao mogno. O jacarandá, é claro, seria ainda mais bonito, mas o jacarandá é sem dúvida, muito mais caro, e é por isso que eu vim aqui saber os preços e se o senhor fabrica os móveis só por encomenda ou se já tem dormitórios prontos na sua loja; nesse caso eu poderia vir aqui com meu filho para escolher.

O MARCENEIRO — Bem, minha senhora, esse aqui não é o lugar apropriado. A senhora deve procurar uma fábrica de móveis, aqui só trabalhamos com madeira para construção.

## VIII — PAI E FILHO À RESPEITO DA GUERRA

O FILHO — Papai, é verdade que a guerra é uma coisa perigosa?

O PAI — Claro. É a coisa mais perigosa que existe.

O FILHO — Então, por que continuamos fazendo guerras, se é tão perigoso?

O PAI — Ora, enquanto houver homens, haverá guerras.

O FILHO — E aí, papai? Quando um rei ou um imperador insulta um rei ou um imperador de outro país, isso dá uma guerra?

O PAI — Bem, deixa eu ver... Não é assim tão simples. É preciso consultar primeiro os Ministros da Guerra e o Conselho de Guerra.

O FILHO — E quando o senhor Conselho de Guerra quer a guerra, isso dá numa guerra?

O PAI — Não... é preciso que primeiro o Congresso seja convocado e depois que os partidos decidam pela guerra ou pela paz.

O FILHO — E são um "bom partido" como a vizinha aí do lado?

O PAI — Que bobagem! São partidos políticos, que são eleitos pelo povo.

O FILHO — E o povo? Se pergunta a ele se nós queremos a guerra ou não?

O PAI — Não... Ao povo não se pergunta, visto que o povo são os partidos, não ia haver lugar no Congresso para 60 milhões de pessoas. É por isso que o povo tem seus representantes.

O FILHO — E aí, papai? A gente pergunta aos soldados, se eles também querem a guerra?

O PAI — Não, meu filho. Aos soldados não se pergunta isso, eles têm que ir a guerra logo que ela for declarada, menos os voluntários, é claro.

O FILHO — Os voluntários também têm que dar tiros na guerra?

O PAI — Não, um voluntário não tem que dar tiros, ele dá tiros porque na guerra a gente tem que dar tiros.

O FILHO — Então, eles têm que dar tiros!

O PAI — É... mas eles dão tiros voluntariamente.

O FILHO — E aí, papai? os fuzis, os canhões, as bombas e todo o arsenal de guerra? Tudo isso quem manda fazer é o imperador?

O PAI — Claro!

O FILHO — Eles são caros.

O PAI — Claro que é caro. Isso custa muito dinheiro.

O FILHO — Ah... E o chefe da nação pode pagar por que ele é rico?

O PAI — Claro que ele é rico. O chefe da nação é o homem mais rico do país.

O FILHO — Como é que o imperador ficou tão rico, papai?

O PAI — Ué... graças ao povo... graças aos impostos.

O FILHO — Mas o povo do imperador não é rico.

O PAI — Não, não é, mas é o volume de gente quem faz isso. Se, por exemplo, de 60 milhões de habitantes, cada um pagar apenas um marco de imposto por ano, isso já faz 60 milhões de marcos.

O FILHO — Esses 60 milhões pertencem ao imperador?

O PAI — Não, eles pertencem ao Estado, e o Estado é quem paga ao imperador alguns milhões... uma espécie de salário, vamos assim dizer, o suficiente para que ele e sua família vivam bem.

O FILHO — Alguns milhões? Mas, papai, você como operário ganha isso?

O PAI — Bem... o ano inteiro eu não chego a fazer 2 mil marcos.

O FILHO — Mas, quando você foi operário de uma fábrica de armas, você ganhava mais?

O PAI — Ganhava, mas isso foi durante a guerra.

O FILHO — Quer dizer, papai, que pra essa estória de ganhar dinheiro, a guerra não é um mau negócio?

O PAI — Pra dizer a verdade, sim, mas...

O FILHO — Mas... o quê?

O PAI — É melhor ganhar menos e viver em paz.

O FILHO — Quer dizer papai, que se você e seus colegas não tivessem nunca trabalhado na indústria de armamento, não existiriam armas e, então a gente viveria sempre em paz, porque sem armas não se pode ter guerra?

O PAI — Você tem toda a razão. Mas seria preciso que os operários no mundo inteiro tomassem essa consciência.

O FILHO — E por que eles não tomam?

O PAI — Ora, meu filho, você ainda é novo pra compreender certas coisas. Mesmo se eu te explicasse, é complicado. Os operários, como é que eu posso explicar? se deixam enganar pelos capitalistas.

O FILHO — Como “se deixam enganar?”

O PAI — Bem, primeiro se provoca artificialmente um desemprego em massa. Quando essa crise chega a seu ponto máximo, a guerra já está prestes a estourar.

O FILHO — E depois?

O PAI — Depois se convoca os operários para o trabalho.

O FILHO — Então os operários ficam contentes porque vão ter trabalho novamente.

O PAI — E milhões de operários vão trabalhar na indústria fazendo peças avulsas para 5 milhões de máquinas de costuras.

O FILHO — Máquinas de costuras? Mas pra quê que serve máquina de costura numa guerra?

O PAI — Isso é só a ilusão que se dá aos operários. Na verdade, são metralhadoras.

O FILHO — E os operários acreditam nisso? E como é que eles fazem com os enormes canos dos canhões?

O PAI — Nesse caso se dá aos operários a ilusão de que são apenas telescópios de observatórios.

O FILHO — Mas, papai, não se pode contar aos operários uma estória pra boi dormir tão grande.

O PAI — É claro que não convence ninguém. Mas os canhões estão aí e quem fez foram os operários.

O FILHO — Você também caiu nessa?

O PAI — Ah... ha... ha... eu logo de cara vi que eram armas de guerra.

O FILHO — Então por que você não fez greve?

O PAI — Eu não posso fazer uma greve sozinho. Se for preciso, então que os operários do mundo inteiro entrem em greve e não fabriquem mais armas. É a única maneira de acabar com essas malditas guerras.

O FILHO — Por que os operários não fazem isso?

O PAI — Ah, meu filho... como é que você diz essas bobagens... Se naquela época, com toda aquela gente desempregada, eu não tivesse me empregado na indústria de guerra, eu, tua mãe, você e todos os

outros operários, teríamos morrido de fome.

O FILHO — É, você trabalhou tanto e, apesar disso, se bobear, hoje a gente ainda pode morrer de fome.

O PAI — Ah, quê é isso?... Também não é assim.

O FILHO — Mas, se acontecer uma outra guerra, você irá trabalhar de novo lá fabricando armas?

O PAI — E o que eu posso fazer? se eles nos enganarem de novo, pra nós vai ser igual à última guerra.

O FILHO — Mas, papai, se é assim como você fala, não vai haver nunca uma paz eterna na terra.

O PAI — Nunca. E é por isso que se diz: enquanto houver homens, haverá guerras.

O FILHO — Homens? Não, papai. Nesse caso seria melhor dizer: “enquanto houver operários, haverá guerras”.

O PAI — Não, é melhor dizer “enquanto houver vigaristas pra inventar estórias pros operários, haverá guerras”.

O FILHO — Ah, então são essas estórias pra boi dormir a causa das guerras?

O PAI — É, é isso. São essas estórias pra boi dormir que a gente chama de “capitalismo internacional”.

O FILHO — A gente não pode acabar com ele?

O PAI — Só com uma bomba atômica que destruísse o mundo inteiro.

O FILHO — Mas, é aí, papai. O ponto fraco é esse: quem é que faz as bombas atômicas?

O PAI — Os operários, é lógico.

O FILHO — Mas, se todos os operários estivessem de acordo, ainda assim haveria uma guerra?



O PAI — Não, aí não haveria, seria a paz eterna.

O FILHO — Mas eles não vão nunca entrar num acordo, porque se houver a paz eterna não vai existir bomba atômica pra acabar com esse negócio que você falou...

(VÃO SAINDO DE CENA)

## IX — CONCERTO DE ORQUESTRA

*Quando o pano se levanta, vê-se o primeiro violinista e dois outros músicos instalando suas estantes, procurando as cadeiras e se sentando. O primeiro violinista olha a hora. Nesse instante o quarto músico entra.*

1º VIOLINISTA — Por que você está chegando tão tarde?

4º MÚSICO — Tá fazendo um calor desgraçado lá fora. *(Ele enxuga o suor, tira o casaco e o chapéu, coloca-os numa cadeira. Nesse instante entra o 5º músico)*

1º VIOLINISTA — Mas o que está acontecendo? Você está todo molhado. Está chovendo lá fora?

5º MÚSICO — As nuvens estão caindo em cataratas. *(Por sua vez, o 5º músico tira seu casaco e senta: Valentin chega com um casaco de peles, chapéu côco, completamente coberto de neve)*

1º VIOLINISTA — Pelo amor de Deus. O que está acontecendo? Está nevando?

VALENTIN — Terrivelmente. Uma neve como não se via há muito na cidade.

1º VIOLINISTA — Tem um que chega suando, outro dizendo que está chovendo e você chega todo coberto de neve.

VALENTIN — Quem disse que está fazendo calor?

1º VIOLINISTA — O seu Müller acabou de chegar dizendo que está fazendo um calor dos diabos.

VALENTIN *(à Müller)* — Você veio por onde?

4º MÚSICO — Pela praia.

VALENTIN — Ah, é que eu vim pela praça!

1º VIOLINISTA — Chega de absurdos, dispa-se!

VALENTIN — Completamente?

1º VIOLINISTA — Não... tire o seu chapéu e o casaco. *(Valentin põe suas coisas sobre o piano.)* Opa, opa... tire essas coisas daí: a neve vai molhar tudo.

VALENTIN — Isso não derrete. É neve de botar em árvore de natal.

1º VIOLINISTA — É melhor você organizar logo suas partituras, pra que tudo esteja em ordem quando o senhor maestro chegar. *(Valentin senta-se, o último músico chega)*

ÚLTIMO MÚSICO — O senhor maestro ainda não chegou?

VALENTIN — Não, até agora ainda não. Ele deve vir mais tarde.

ÚLTIMO MÚSICO — Quando somos nós que chegamos atrasados, ele nos xinga de tudo que é jeito. Agora, ele pode, esse símio...

VALENTIN — Ele está no botequim em frente, bebendo uma cerveja atrás da outra, enchendo aquele barrigão gordo e bêbado.

ÚLTIMO MÚSICO — Se ao menos ele fosse competente, esse babuíno. Mas ele não conhece sequer as notas musicais. Não sei como conseguiu chegar à maestro nesse teatro.

VALENTIN — Pistolão. Também não tinha outro lugar para colocar

essa foca velha. Além do mais, ele não sabe nada de música. *(O maestro chega sem ser notado e fica escutando, tranqüilamente)*

ÚLTIMO MÚSICO — Quando eu encher meu saco, ele vai ver o que vai acontecer, esse camelo velho. Já faz mais de seis anos que ele está esclerosado.

VALENTIN — Não, muito mais que isso. Fazem 60 anos que ele está esclerosado. *(O último músico vira e dá de cara com o maestro, cumprimentando-o)*

ÚLTIMO MÚSICO — Bom dia... *(Para Valentin)* Anda, arruma logo a tua partitura e não fica aí falando tanto. Senão você não vai estar pronto quando o senhor maestro chegar e ele vai ficar nervoso mais uma vez.

VALENTIN — E, desde quando, você chama esse velho mamute de senhor maestro?

ÚLTIMO MÚSICO — Eu nunca chamei ele de outra coisa a não ser “senhor maestro”.

VALENTIN — Mas, olhem só esse palhaço... De repente, começa a dizer: “senhor maestro” e, normalmente ele vive xingando o outro pelas costas.

ÚLTIMO MÚSICO — Não é verdade. Eu nunca o chamei de outra coisa senão: “senhor maestro”. Foi você que disse que ele está esclerosado há seis anos.

VALENTIN — Eu disse sessenta anos. *(O último músico tosse meio sem jeito)* Mas, o que é que deu em você? Por que ficou aí calado? *(Para os outros)* E você estão aí com esse ar imbecil, por quê? Puseram de novo alguma coisa nas minhas costas? *(Ele se vira para ver o que tem nas costas e dá de cara com o maestro)*

MAESTRO — Fazem cinco minutos que eu estou te escutando.

VALENTIN — Tanto tempo assim?

MAESTRO — Quem é esse macaco velho de quem você estava falando?

VALENTIN — Meu irmão.

MAESTRO — Ah... é seu irmão. Mas você me disse uma vez que não tinha irmãos.

VALENTIN — Não...

MAESTRO — Então, de quem você estava falando?

VALENTIN — Da minha irmã...

MAESTRO — Primeiro o irmão, depois a irmã?

VALENTIN — Perfeitamente.

MAESTRO — E acha que eu sou alguma besta para acreditar nisso?

VALENTIN — Perfeitamente.

MAESTRO — Absolutamente. Mas se eu chegar a descobrir de quem você estava falando, a coisa vai ficar preta...

VALENTIN — Você não vai descobrir.

MAESTRO — É, vai ser melhor assim... Você ultrapassa os limites, senhores: boa-noite.

TODOS — Boa-noite.

MAESTRO — É ótimo a gente saber com quem está lidando. Na frente, sorrisos; por detrás, insultos. Tipinho hipócrita.

VALENTIN — Mas eu não posso adivinhar quando o senhor vai estar atrás de mim.

MAESTRO — Você precisa que eu esteja atrás de você. Você é o pior de todos.

VALENTIN — Os outros também.

MAESTRO — Todos prontos? Ataquemos a primeira marcha...

VALENTIN — Avante, marche.

MAESTRO — O que é que o senhor disse?

VALENTIN — Quem? Eu? Nada.

MAESTRO — Vamos deixar de lado as gracinhas e vamos ao ataque. Bem... vamos tentar hoje, pelo menos por uma vez, tocar exatamente como eu dirijo.

VALENTIN — Mas se nós tocarmos como o senhor dirige, vamos pegar, no mínimo, uns 5 anos de cadeia por perturbar a ordem pública.

MAESTRO — Silêncio. Hoje vocês vão tocar como eu dirijo. E se por acaso alguém não gostar, a porta da rua está ali mesmo. (*Todos saem*) Mas, onde é que vocês vão?

VALENTIN — Nós não gostamos.

MAESTRO — Você! Há muito tempo que você me perturba. Sente-se. Bom, agora vamos começar com um ensaio e se sair ruim, nós paramos.

VALENTIN — É melhor parar logo.

MAESTRO — É isso que você queria, heim? Atenção, dessa vez vamos começar bem.

VALENTIN — Uma pausa?

MAESTRO — Que “uma pausa?” De onde é que você tirou essa pausa?

VALENTIN — O senhor não acabou de dizer: “Pausa?”

MAESTRO — Eu? Eu não cheguei a pensar nem um minuto em fazer uma pausa, foi você que acabou de dizer: “Pausa”.

VALENTIN — Eu? Eu disse isso?

MAESTRO — Acabou de dizer.

VALENTIN — Ah! Por isso que eu ouvi.

MAESTRO — Bem que você queria uma pausa logo no início, heim? Nem pensar, vamos começar. (*Bate na estante com a batuta*)

VALENTIN — Pára. Deixa eu dar uma tossida antes.

MAESTRO — Você teve bastante tempo pra tossir, e é na hora de começar que você resolve. Anda, tosse logo, estou esperando, anda, anda, o que é que há? (*Todos ficam olhando e esperando*)

VALENTIN — Ninguém pode me obrigar a fazer isso agora.

MAESTRO (*Batendo na estante*) — Vamos tocar a marcha do *Follies Bergères*.

VALENTIN (*Erra a nota e acusa o outro trombetista e finalmente toca um compasso a mais.*)

MAESTRO — O que é que você está tocando aí? A gente já terminou.

VALENTIN — É, mas eu comecei um pouquinho atrasado.

MAESTRO — De onde é que você tirou esse pedaço aí que você tocou a mais?

VALENTIN — Quem tocou alguma coisa mais?

MAESTRO — Você tocou um compasso a mais.

VALENTIN — Eu?

MAESTRO — É, você.

VALENTIN — Que merda!

MAESTRO — Não seja grosseiro. Acabou de tocar um compasso a mais.

VALENTIN — Eu não toquei compasso a mais coisa nenhuma. Na certa foi o eco!

MAESTRO — Mas aqui não tem eco nenhum!

VALENTIN — Claro que tem. Quando a música pára a gente continua a escutar ela lá do outro lado. É exatamente a mesma coisa quando a gente canta uma canção e pára de repente. Há um eco. Atenção. (*Canta*) “um pássaro acaba de pousar aos

meus pés. (*Pausa. Fora da cena ouve-se pés*) Ouviu? É o eco.

MAESTRO — Bando de surdetas! Se a gente canta uma canção numa floresta, aí sim vai haver o eco, mas aqui não. Logo você tocou um compasso a mais. E pronto.

VALENTIN — Mas a gente não vai ficar discutindo isso a vida inteira, não é. Então eu toquei um compasso a mais ou foi o eco?

MAESTRO — Não foi o eco, você tocou um compasso a mais.

VALENTIN — Tá bom, nesse caso eu paro.

MAESTRO — Então páre.

VALENTIN — Pergunta ao Alphonso se eu toquei um compasso a mais.

MAESTRO — Diga aí, Alphonso, ele tocou ou não tocou um compasso a mais?

ALPHONSO — É melhor parar por aí.

VALENTIN — Táí, é isso. Quando ele parar os outros vão parar também, aí você pode comprar teu gramofone.

MAESTRO — Mas, isto é o cúmulo. (*A um músico de cabelos brancos*) Você que é o mais idoso, diz aí. Ele tocou um compasso a mais ou era o eco?

5º MÚSICO — Era o eco.

MAESTRO — Rua. (*Ao público*) Perdão, senhoras e senhores mas trata-se aqui de um litígio musical. Ele tocou um compasso a mais ou era o eco?

PÚBLICO — Era o eco. (*Quinto músico senta-se*)

MAESTRO (*Resignado*) — Estou em minoria. Bom, agora tá na hora da cantora. Para a senhora é preciso um acompanhamento de piano, o trompete é muito forte. (*Todos os*

*músicos pegam instrumentos de corda, Valentin pega o trompete e o violino*) Eu disse piano, olhem isso! (*Valentin se ajeita e tenta tirar um buraco de sua calça esfregando a mão*) Mas por que é que você está se esfregando assim? Você não está vendo que é um buraco?

VALENTIN — É, com benzina isso sai. (*Pega o trompete e o arco e sente que há algo errado, pega o violino e o arco mas o violino está ao contrário*)

MAESTRO — Mas larga esse violino! O senhor está bêbado hoje?

VALENTIN — Hoje ainda não.

MAESTRO — Bem, pronto. A cantora vai cantar.

VALENTIN — Não é para nós e nem para vocês que ela vai cantar, é para o público.

CANTORA — Uma canção: a felicidade perdida.

VALENTIN — Que que ela perdeu?

MAESTRO — Ela perdeu a sua felicidade.

VALENTIN — Basta botar um anúncio.

*A cantora canta. Valentin erra tudo tentando acompanhá-la no violino. O maestro o xinga por causa disso. Enquanto isso ele afina o violino, o maestro o xinga novamente enquanto a cantora continua a cantar. Entra um tapeceiro, atravessa a sala fazendo barulho e chega na cena com uma escada e material. A cantora continua cantando. O tapeceiro começa o conserto martelando ruidosamente. A cantora imperturbável, canta, Valentin se esforça pra saber o que está acontecendo, sobe na cadeira, estica o pescoço, vai andando por entre os músicos sempre tocando. O maestro o persegue para fa-*

*zê-lo retornar mas não consegue agarrá-lo. O tapeceiro experimenta a cortina e testa os concertos. A cantora canta. Valentin pesca a peruca da cantora com o arco e continua tocando sem perceber e a cantora continua cantando sem notar nada. Valentin pisa na mão do ponto que urra de dor.*

MAESTRO — Mas quem é que está berrando desse jeito? (*Vê o ponto*) Mas você está em cima da mão do ponto. Desce daí.

*Valentin espantado, levanta seu pé e olha o ponto.*

MAESTRO — Volte para o seu lugar. Eu não posso entender isso... Ele sobe na mão do ponto. Mas você não sentiu nada?

VALENTIN — Mas como? Foi ele que sentiu.

*Ponto continua a urrar.*

VALENTIN — Por que é que ele tá gritando?

MAESTRO — Mas é claro que ele tem de gritar. Você acabou de subir nos dedos dele. Você acha isso gostoso? Deixe alguém andar em cima dos seus dedos pra você ver... se você tivesse educação você pediria desculpas.

VALENTIN — Eu não tenho.

*Ponto grita.*

VALENTIN — Ele continua a gritar e eu não tou pisando mais na mão dele...

MAESTRO — A propósito acabo de me lembrar de uma coisa: se te acontecer de passar por mim na rua tenha a fineza de me cumprimentar. Isso se faz. A educação o exige.

UM MÚSICO — Por quê? O senhor encontrou com ele em algum lugar?

VALENTIN — Ontem, no correio. Ele estava na fila.

MAESTRO — Mas se você me viu por que é que você não me cumprimentou?

VALENTIN — Porque você estava tão longe, lá atrás, eu não ia perder o meu lugar para ir lá falar com o senhor. É que tinha muita gente lá, homens públicos, passantes, povo, tudo isso misturado, aliás, a mulher que estava adiante de você, roubaram a bolsa dela.

MAESTRO — O que é que você quer dizer com isso? Fala como se fosse eu que tivesse roubado.

VALENTIN — Bom, eu ainda não tenho certeza absoluta...

MAESTRO — Chega de histórias por hoje... Afinem em dó.

*Ouve-se som dos músicos afinando seus instrumentos.*

MAESTRO (*Sobe ao proscênio*) — Prezado público. Vamos apresentar agora o ciclista, acrobata de renome mundial: Mister Hamptnquenpft.

*O ciclista entra em cena.*

MAESTRO — Nascido em 19... e qualquer coisa, fez a escola primária de Chicago, asfaltador há dois anos na Prefeitura, finalmente abraçou a carreira de artista. Depois de todos os espetáculos que ele fez no nordeste da Índia, Gleicental, em Stuttgart, em Berlim, na ilha de páscoa e em Pentecostes, ele não terá dificuldades de conquistar também o público local. O famoso Mister Hamptnquenpftn vai dividir seu número em cinco partes. Primeira parte: uma volta em seu original velociclo em roda livre sem freio, contrapedal. Segundamente: vai apagar em movimento uma chama incandescente. Terceiramente: uma volta neste mesmo velociclo ao som de sinos. Quartamente: uma volta completa de olhos vendados. E para terminar, o

terrível circuito da morte através de neblina e da escuridão.

*A orquestra toca um clima.*

*Então a primeira parte, uma volta no velociclo em roda livre e sem freio contrapedal.*

*A orquestra toca o Danúbio Azul.*

VALENTIN — Bom ele, como ele é bom, muito bom.

MAESTRO — Na segunda parte, apagando uma chama incandescente em movimento (*o ciclista passa a primeira vez, mas o maestro está com a vela tão alta que não consegue apagar; o ciclista faz nova volta e, dessa vez com a vela bem perto, consegue apagá-la. A orquestra faz o clima.*)

MAESTRO — Terceira parte: uma volta ao som de sinos. Quarta parte: uma volta de olhos tapados.

*Tapa os olhos do ciclista com um pano pequeno.*

VALENTIN — Ele está enxergando.

MAESTRO — Mas ele não pode ver. (*Para o ciclista*) Você está vendo alguma coisa?

CICLISTA — Não.

MAESTRO — Ele mesmo está dizendo que não vê nada. (*O ciclista dá a partida e dá de cara num muro*)

VALENTIN (*E os músicos, levantando da cadeira e gritando*) — Ele quebrou a cara. (*Acabando de dizer isso eles voltam tranqüilamente a tocar.*)

MAESTRO — Parem de gritar dessa maneira. Ninguém percebeu que ele caiu.

VALENTIN (*Sentado tocando*) — Aconteceu alguma coisa com o velociclo?

MAESTRO — O velociclo é o de menos, o mais importante é que não

tenha acontecido nada com ele. (*Para o ciclista*) Se machucou?

CICLISTA — Não. Meus ossos estão bem.

VALENTIN — Quebrou os óculos também?

MAESTRO — Não, ele está bem.

VALENTIN — Ele está machucado?

MAESTRO — Pelo contrário.

VALENTIN — Onde? Atrás?

MAESTRO — Eu disse pelo contrário.

VALENTIN — Ah, na frente.

MAESTRO — Você quer me fazer de idiota? Mas o que vocês estão fazendo de pé nessas cadeiras? Façam o favor de descer daí já. (*Todos continuam em pé sobre as cadeiras*)

VALENTIN — É lógico que ele tem que quebrar a cara, ele está de olhos tapados. Ele não vê nada, por que você tapou os olhos dele.

MAESTRO — Mas o fantástico do número era exatamente isso.

VALENTIN — Tapar os olhos?

MAESTRO — Não, andar de olhos tapados.

VALENTIN — Mas aí ele não pode ver nada.

MAESTRO — Mas ele não deve ver nada mesmo.

VALENTIN — Então ele vai quebrar a cara.

MAESTRO — Mas ele não deve quebrar a cara.

VALENTIN — Ele é obrigado a quebrar a cara.

MAESTRO — Por quê?

VALENTIN — Porque tem os olhos tapados.

MAESTRO — Mas o fantástico do número é isso.

VALENTIN — O quê? Tapar os olhos?

MAESTRO — Pára com isso, não vamos acabar nunca.

VALENTIN — Não, realmente é um número perigoso. Um número mortal, porque ele não sabe nunca se ele vai se suicidar ou não.

MAESTRO (*Aos músicos que estão o tempo todo em pé nas cadeiras tocando*) — Vocês vão descer daí de uma vez por todas.

*Os músicos descem das cadeiras e terminam o trecho.*

VALENTIN (*Descendo*) — Mas e se ele quebrar a cara de novo?

MAESTRO — Nesse caso vocês podem subir de novo. (*Para o público*) Na quinta parte do número, para encerrar, o terrível circuito da morte, através da neblina e da escuridão. (*Ele sai e volta com um grande aro de papel branco colado com a inscrição: neblina e escuridão. Rujar de tambores. No momento culminante, o ciclista atravessa o papelão, enquanto os músicos repetem o tema. O maestro traz uma coroa de louros e põe no pescoço do ciclista que agradece e sai. A cortina cai enquanto os músicos continuam tocando*)

MAESTRO — Quantas vezes mais vocês vão tocar?

VALENTIN — Mas ele mereceu.

MAESTRO — O ciclista é muito bom. Esse daí promete. O seu futuro está assegurado.

VALENTIN — Ele realmente será bom, se ele treinar uns 20 ou 30 anos.

MAESTRO — Vamos falar de outra coisa. O novo arranjo que eu fiz ontem. Abram suas partituras.

VALENTIN — Quais partituras? Os contos de Hoffman? A gente nunca

ensaçou, não podemos tocar sem ensaio.

MAESTRO — Tocaremos sem ensaio. Esses senhores todos são músicos profissionais, sabem tocar lendo a partitura.

VALENTIN — E se tiver um erro na partitura?

MAESTRO — Não há nenhum erro nelas. Eu mesmo escrevi cada nota.

VALENTIN — Por isso mesmo.

MAESTRO — Você está passando dos limites.

VALENTIN — Bom, para nós tanto faz. A gente vai tocar o que estiver escrito aí.

MAESTRO — Exatamente. Você não tem que tocar nem mais nem menos.

VALENTIN — Mais é que eu não vou tocar mesmo.

*Maestro bate com a batuta na estante, os músicos começam a tocar, mas repetem sempre os quatro primeiros compassos; maestro grita furioso.*

MAESTRO — Mas o que está acontecendo? Por que vocês não estão seguindo?

TODOS OS MÚSICOS — É impossível, tem um sinal de repetição no quarto compasso.

VALENTIN — Desse jeito nós vamos ficar tocando isso a vida inteira.

MAESTRO (*Arrancando as folhas das mãos de Valentin*) — Onde você está vendo um sinal de repetição?

VALENTIN (*Apontando com o arco do violino*) — Aqui.

MAESTRO — Tira esse arco estúpido daí. Posso encontrar sozinho. Onde está?

VALENTIN (*Novamente com o arco*) — Aqui.

MAESTRO — Será que você só sabe mostrar com isso? (*Maestro bate com*

*a batuta no arco de Valentin que reaje e saem os dois esgrimando; o maestro vai recuando e grita*) — De novo, Valentin? (*Valentin dá nova estocada no maestro, cumprimenta com a espada e arco à testa e a enfia na bainha.*)

MAESTRO — É o fim do mundo. Você devia ter vergonha.

VALENTIN — Eu disse que eu ia tocar o que estava escrito.

MAESTRO — Fazer semelhante escândalo diante do público, imagina o que eles não vão pensar.

VALENTIN — Estou pouco me incomodando.

MAESTRO — Isso é que é triste, não tem um mínimo de ambição.

VALENTIN — Os outros também não têm.

MAESTRO — É, para você não tem nenhum problema. É em cima de mim que vai cair!

VALENTIN — Ninguém percebeu nada.

MAESTRO — Você acha que as pessoas estão sentadas em cima das orlas?

VALENTIN — Pelo contrário.

MAESTRO — Ninguém me escuta, ninguém segue minhas ordens. Podem me dizer o que eu estou fazendo aqui então?

VALENTIN — É o que a gente sempre se pergunta.

MAESTRO — Mesmo se um tema não é muito moderno, não quer dizer nada, sempre se pode tirar alguma coisa de uma velha partitura. É preciso introduzir algum efeito. Mas qual, mas qual? Ah, já sei. É do pizicato que precisamos, é o essencial, é o que nos falta.

VALENTIN — Nós não conhecemos este senhor, nunca fomos apresentados.

MAESTRO — Mas eu estou falando do pizicato.

VALENTIN — Isso nós ouvimos, mas eu não estou ligando o nome à pessoa. Você conhece ele? Não, ele também não conhece. Mas eu conheço o irmão dele.

MAESTRO — Mas que bonito, ele conhece o irmão do pizicato. Com quem ele parece? Eu gostaria muito de conhecê-lo.

VALENTIN — Um gorducho de barbinha.

MAESTRO — O pizicato?

VALENTIN — Não, o nome dele é Joseph, agora eu me lembro.

MAESTRO — É incrível como você não conhece os termos musicais mais elementares. E isso por quê? Porque você nunca foi a escola de música. Está achando que ser músico é sopa?

VALENTIN — Mas foi assim que eu aprendi a soprar.

MAESTRO — Chega. Não, eu não vou me enforçar por isso.

VALENTIN — Por que não?

MAESTRO — Toma as tuas partituras. (*Ele põe as partituras horizontalmente na estante*)

VALENTIN — Bom, agora vamos tocar exatamente como ele dirige, vai ser divertido (*Ele se deita na cadeira.*)

MAESTRO (*Batendo com a batuta*) — Vamos tocar a marcha “Viena será sempre Viena” (*Ele interrompe*) o que significa essa posição? Quer ficar direito como todo mundo?

VALENTIN — Mas foi o senhor que pôs as folhas assim.

MAESTRO — Retoma a marcha. (*Valentim assobia*)

MAESTRO — Como é que você interrompe assim dessa maneira? O que houve?

VALENTIN — Psiu, psiu.

MAESTRO — O que há?

VALENTIN — Silêncio um minuto. (*Ele escuta*) Nada não, eu me enganei.

MAESTRO — Inacreditável. (*Ele retorna a marcha, Valentim assobia e faz sinal para o maestro parar*) O que foi agora?

VALENTIN — Ah, eu não estava enganado, meu suspensório quebrou.

MAESTRO — Ele interrompe duas vezes o concerto por causa de seus suspensórios velhos. É o fim.

*A música recomeça, o percussionista sai do ritmo.*

VALENTIN — Eu nunca vi uma tamanha falta de seriedade.

MAESTRO — Você não tem nada a ver com isso. Pode acontecer com qualquer um. Preste atenção pra que não aconteça contigo.

*A música continua. No primeiro silêncio, Valentim sopra sons incompreensíveis no trompete.*

MAESTRO — Mas, o que houve? Não estou te entendendo. (*Valentim continua soprando coisas*) Pare com isso. Agora, para encerrar vamos tocar a abertura de “Poetas e camponeses”.

VALENTIN — Não vai ser possível: a trompa não veio hoje.

MAESTRO — Eu estou vendo que ela não veio hoje.

VALENTIN — Não, ela não veio.

MAESTRO — Eu posso ver por mim mesmo que ela não veio.

VALENTIN — Como é que você faz para ver alguma coisa que não veio?

MAESTRO — Eu?

VALENTIN — É, você.

MAESTRO — Eu estou dizendo que eu estou vendo que ela não está aí. Eu não posso realmente ver, se ela não está.

VALENTIN — É isso que eu quero dizer.

MAESTRO — E você, está vendo?

VALENTIN — Ahhhhhh...

MAESTRO — A não, a trompa não vem. Hoje é sua folga. É você que vai substituí-lo.

VALENTIN — Eu não posso, estou com o trompete.

MAESTRO — Basta encostá-lo. Ah, agora ele não sabe onde encostar o trompete. Está querendo que eu seque?

VALENTIN — Toma.

*A orquestra ataca a abertura “Poetas e Camponeses”, começa um incrível espetáculo musical: o maestro rege apaixonadamente. É uma indiscreta série de “gags” musicais cômicas. Todos tocam enlouquecidamente.*

FIM

#### MATERIAL PESQUISADO PARA A ESCOLHA DO ROTEIRO DO ESPETÁCULO (1)

- Cabaré Satirique (Karl Valentim) Éditions P. J. Oswald, Paris.
- Das Grobe Karl Valentim Buch Von Michael Schulte R. Piper & Co. Verlag
- Karl Valentim, Éditions du Théâtre de L’Atelier
- Firmling & Co. Freies Theater München Programas do espetáculo

- Alles Von Karl Valentin und Liesl  
Karlstadt  
Disco EMI — Odeon
- Karl Valentin Gesammelte Werke  
R. Piper & Co. Verlag
- Karl Valentin in Selbstzeugnissen  
und Bilddokumenten Rowohlt  
Verlag
- Filmes mudos e sonoros de Karl  
Valentin.



---

Estes *sketches* fazem parte do espetáculo *Cabaré Valentin*, dirigido por Buza Ferraz e apresentado no Teatro Cândido Mendes, de julho a dezembro de 1980, Rio de Janeiro.

## PETER BROOK NO BRASIL

Em geral, quando um diretor estrangeiro vem ao Rio para o lançamento de um filme de sua autoria, a visita tem um sentido predominantemente *badalativo*. Desta vez, teremos entre nós, com essa mesma finalidade, a presença de um dos artistas mais *antibadalativos* que se possa imaginar. E, certamente, um dos artistas maiores do nosso tempo — o diretor de teatro e cinema Peter Brook. Sua visita é motivada por compromissos ligados à sua última — e polêmica, como tudo que ele faz — realização cinematográfica, *Encontros com Homens Notáveis*; mas, embora sua filmografia seja altamente respeitável, é sobretudo no campo do teatro que Brook construiu, em três décadas e meia de trabalho, uma soma de realizações sem igual na atualidade. Mais talvez do que qualquer homem de teatro vivo, Brook é hoje objeto de uma unânime admiração dos seus colegas de profissão do mundo inteiro, dos estudiosos, e dos espectadores que tiveram oportunidade de assistir aos seus espetáculos, alguns dos quais já figuram com destaque na História do teatro contemporâneo.

Há dois anos, em Caracas, no Festival das Nações, Brook fez uma conferência sobre a conceituação do espaço cênico que praticamente *roubou* o seminário dedicado ao assunto, do qual participavam alguns dos mais brilhantes especialistas do mundo. Falando de improviso, com uma tranqüilidade bem britânica, ele começou sentado atrás de uma mesinha, mas daqui a pouco estava em pé em cima da cadeira, depois em cima da mesa, depois na extremidade oposta da sala, depois em cada um dos seus cantos, ilustrando as modificações que o espaço sofre, dependendo do ângulo pelo qual é encarado. A tranqüilidade da voz não se alterava nunca, o fio de raciocínio desenrolava-se com uma firmeza perfeitamente articulada, cuja clareza de exposição ia de par com um sentido de teatralidade admirável. Após 45 minutos, todos saímos da sala com a sensação de que o assunto havia sido totalmente esgotado, e de que Brook havia conseguido a façanha de ministrar uma conferência que era plenamente técnica e altamente poética ao mesmo tempo. No mesmo Festival das Nações, tomei pela primeira vez contato, através de *Ubu Rei*, com o trabalho de Brook como diretor. Não era certamente um dos seus maiores espetáculos; mas tinha uma qualidade autoral, uma capacidade de dar através das imagens cênicas um significado novo à matéria-prima dramática,

que tornavam tangível a força da personalidade de quem havia concebido a encenação.

Nascido em 1925, Brook iniciou sua carreira logo depois da II Guerra, nas companhias de repertório do interior da Inglaterra. Foi praticamente o introdutor, nos palcos ingleses, das obras de Sartre e Anouilh e contribuiu muito para o lançamento da moda de Christopher Fry; mas desde o início caracterizou-se como um dos maiores especialistas shakespearianos da atualidade. Aos 22 anos de idade, já estava na sua terceira realização shakespeariana, um *Romeu e Julieta* que causou sensação e escândalo. Já internacionalmente consagrado, inclusive através de várias direções em Paris e Nova Iorque, foi nomeado em 1962, junto com Peter Hall e Michel Saint-Denis, co-diretor do Royal Shakespeare Theatre de Stratford-upon-Avon, iniciando sua gestão com um memorável *Rei Lear* protagonizado por Paul Scofield. No mesmo ano dirigiu na sede londrina da Royal Shakespeare o Aldwych Theatre, outro dos seus espetáculos definitivos, o *Marat/Sade*, de Peter Weiss, que mais tarde ele próprio transformaria em filme. Nos anos subsequentes, Brook enriqueceu o repertório da Royal Shakespeare com outros sucessos de repercussão mundial, entre os quais *O Interrogatório*, de Peter Weiss (1965), *Us*, talvez a mais famosa tomada de posição teatral contra os acontecimentos no Vietnã (1966), e sobretudo a mais consagrada das suas experiências shakespearianas, um revolucionário *Sonho de Uma Noite de Verão* (1970), que correria o mundo. A essa altura, porém, Brook já estava engajado num outro projeto destinado a trazer uma contribuição intensamente inovadora ao teatro contemporâneo, o Centro Internacional de Pesquisa Teatral de Paris.

A idéia começou a germinar em 1968, quando Jean-Louis Barrault convidou Brook a dirigir em Paris uma oficina com atores de diferentes países, línguas e culturas. Há muito interessado nas possibilidades de um trabalho teatral capaz de transcender quaisquer fronteiras geográficas e políticas, Brook aceitou o desafio com entusiasmo. Numa recente entrevista ao *The New York Times*, ele relata: “A descoberta, ocorrida nesse *workshop*, das possibilidades que poderiam surgir no encontro de diferentes culturas interessou-me profundamente. Tive a forte impressão de que precisamente *por causa* das dificuldades poderia surgir dali alguma coisa que conduzisse a novos caminhos de trabalho.”

Encerrada a oficina de Barrault, resolveu-se tentar encontrar meios para tornar a experiência internacional permanente, através da criação de um centro sediado em Paris, mas que teria mobilidade para deslocar-se sistematicamente para outros países e continentes, em busca de inspiração em contato com outras platéias e culturas. Uma vez conseguidas, junto ao Ministério de Cultura da França e a algumas fundações internacionais, as verbas necessárias, o Centro entrou em atividade em 1970. Após entrevistar 150 candidatos do mundo inteiro, Brook selecionou um pequeno núcleo internacional de atores, do qual fazia parte, entre outros, o na época desconhecido e hoje consagrado encenador romeno Andrei Serban. Na mesma entrevista a *The New York Times*, Brook assim define o objetivo essencial do Centro, que parece identificar-se com aquilo que ele mesmo hoje procura na criação teatral: “Fazer surgir uma relação profunda e carregada de sentido entre atores e público



capaz de ampliar e enriquecer a qualidade de vida das pessoas. Em Paris estamos profundamente comprometidos com um objetivo: o de tornar visível no palco aquilo que é invisível na experiência humana. O teatro tem o poder de ser uma revelação. Nossa pesquisa no Centro dirige-se no sentido de tentar achar uma forma simples que possa levar a pessoa ao mesmo tempo para o mundo da ação e para o mundo das impressões interiores. Talvez se possa dizer que estamos procurando passagens que interliguem os mundos interior e exterior.”

A primeira experiência do Centro ligava-se a um problema imediato imposto pelo trabalho conjunto de atores de tantos países: o da língua. Ela deu margem a uma tentativa de cristalização de uma língua abstrata, chamada *orghast*, a partir de uma pesquisa orientada pelo poeta Ted Hughes, em colaboração com o próprio Brook. Mas não se tratava de criar uma espécie de esperanto teatral e sim de investigar a fundo o potencial sonoro de palavras artificialmente criadas, com vistas a uma motivação da ação cênica. A pesquisa deu origem a um espetáculo, igualmente intitulado *Orghast* e que estreou em 1971 em Persépolis, no Irã, dentro da programação do Festival de Shiraz. Mas foi em 1974, na sua sede parisiense, o velho Théâtre des Bouffes du Nord, que o Centro mostrou suas duas primeiras realizações de grande impacto: *Timão de Atenas*, de Shakespeare, e *Os Iks*, pungente dramatização de um livro do antropólogo Colin Turnbull sobre tribos nativas de Uganda, levadas, ao serem forçadas a trocar a caça pela agricultura, aos extremos de deterioração e decadência. A obra teve uma inesquecível montagem brasileira, dirigida por Celso Nunes para o grupo paulista O Pessoal do Victor.

Nos últimos 10 anos, Peter Brook vem acumulando a sua atividade no Centro Internacional de Paris, onde reside, com os seus compromissos junto ao Royal Shakespeare Theatre de Londres, para o qual continua dirigindo espetáculos, o último dos quais, estreado ano passado, foi um notável *Antônio e Cleópatra*, de Shakespeare, com Glenda Jackson e Alan Howard nos principais papéis. Ainda recentemente, em maio/junho, Brook sacudiu a temporada teatral nova-iorquina, apresentando durante seis semanas, no Anexo do Teatro La Mama, na Off-Off-Broadway, quatro produções do repertório do Centro Internacional: os já mencionados *Ubu Rei* e *Os Iks*, e ainda *O Osso*, conto popular da África fixado pelo escritor africano Birago Diop e adaptado ao teatro por Malik Bowens, um dos atores do Centro, e pelo cineasta Jean-Claude Carrière a *A Confe-reência dos Pássaros*, baseado numa obra do poeta persa do século XII, Farrid Attar. Comentando a temporada em *The New York Times*, o crítico Mel Gussow escreveu: “Cada um dos três programas (*O Osso* e *Ubu* eram apresentados juntos) no Anexo La Mama é uma viagem cheia de aventuras. Todos juntos, eles representam um extraordinário universo teatral. Este é o acontecimento supremo da atual temporada. (...) As peças têm assuntos e temas comuns: elas tratam da busca do homem e da sua crueldade, do que é necessário para a sobrevivência da mente e do corpo, da incapacidade de dar respostas. Cada uma delas é um depoimento sobre a impossibilidade de compreender, sobre a posição subalterna do homem num mundo caótico. E cada uma delas é obra da mais elevada arte de representar.”

O pensamento teatral de Peter Brook foi divulgado entre nós através do seu livro *O Teatro e Seu Espaço*, lançado em 1970 pela Editora Vozes, numa tradução feita por Oscar Ara-ripe e Tessa Callado do original *The Empty Space*. O esquema da obra reside na divisão da criação teatral em quatro grandes áreas: o Teatro Morto, o Teatro Sagrado, o Teatro Rústico e o Teatro Imediato. E, concluindo a sua exposição, Brook propõe:

“A medida que você lê este livro, ele já está ficando anti-quado. É para mim um exercício, agora congelado no papel. E sempre possível recomeçar. Na vida isto é um mito; nunca podemos voltar atrás em nada. Folhas novas nunca retornam, relógios nunca andam para trás, nunca podemos ter uma segunda chance. No teatro é possível passar a borracha e começar de novo o tempo todo.

Na vida cotidiana, se é uma ficção, no teatro se é um experimento. Na vida cotidiana, se é uma evasão, no teatro se é a verdade. Quando somos persuadidos a acreditar nesta verdade, então teatro e vida são uma só coisa. Este é um objetivo elevado. Evoca um trabalho árduo. Representar exige muito trabalho. Mas quando experimentamos o trabalho como brincadeira, então ele deixa de ser trabalho.

*A play is a play*, uma peça é um jogo, representar é uma brincadeira.

## TEATRO DE BONECOS: OFICINA DO SNT MOSTRA CINCO PEÇAS

No último dia 10, o Teatro de Bolso, no Rio — sede do Centro de Experimentação de Bonecos, do Serviço Nacional de Teatro (SNT) — reabriu para um espetáculo inédito: cinco peças, com cerca de 50 personagens, construídos e manejados por representantes de 17 dos principais grupos de teatro de bonecos do país.

O Teatro de Bolso é um teatrinho modesto, situado no Leblon, no Rio, e que nos últimos anos vem sendo utilizado principalmente para a apresentação de peças infantis. Fechado para o público, há algum tempo, esse teatro reabriu no dia 10 de agosto, para uma única apresentação de um espetáculo sem paralelo no país. No palco, foram apresentadas sucessivamente cinco peças inéditas, com cerca de 50 bonecos de vários tipos, construídos e manejados por 20 representantes de 17 dos principais grupos de teatro de bonecos do país, procedentes de oito Estados.

O espetáculo é um dos resultados de 24 dias consecutivos de trabalho em comum, com uma carga horária mínima de oito horas. Um trabalho que incluiu debates, discussões, entendimentos, escolha de temas para as peças, elaboração de argumentos, criação dos personagens, construção dos bonecos, cenários e adereços, finalização dos roteiros, ensaios e — finalmente — o espetáculo.

Este deverá ficar como um marco simbólico da Oficina “Som/Forma/Movimento”, que inaugura um ciclo de atividades semelhantes no Teatro de Bolso, arrendado com este fim pelo Serviço Nacional de Teatro para os próximos dois anos.

Terminada esta Oficina, cada participante levará para o respectivo grupo, nos diferentes Estados, toda a experiência adquirida no trabalho em comum com os representantes dos demais grupos. E cada grupo deverá refletir em seu trabalho futuro muito do que seus representantes aprenderam durante a realização da Oficina.

Por outro lado, uma avaliação dos trabalhos desta Oficina dará ao SNT uma base mais sólida para elaborar melhor a programação do Centro de Experimentação de Bonecos que fará funcionar no Teatro de Bolso, nos próximos dois anos, aberto para os bonequeiros de todo o país.

Segundo o diretor do SNT, Orlando Miranda, o aluguel do Teatro de Bolso e a sua transformação em um Centro de Experimentação de Bonecos teve como objetivo não apenas a criação de um lugar onde possam ser mostrados espetáculos de teatro de bonecos do Rio e de todos os Estados, “mas sobretudo um estímulo ao estudo, pesquisa e aperfeiçoamento dessa linguagem”.

— No Teatro de Bolso — acrescenta Orlando Miranda — poderão ser desenvolvidos projetos específicos, irradiando os resultados para todo o país e oferecendo oportunidade ao pessoal interessado de qualquer parte do Brasil de se dedicar à experimentação nesse campo teatral, como está ocorrendo com esta

primeira Oficina. O Teatro de Bolso passa a ser, então, um espaço que, apesar de localizado no Rio, se torna de interesse nacional.

O interesse especial que o SNT vem dedicando ao teatro de bonecos se prende ao próprio desenvolvimento que este gênero teatral vem conquistando nos últimos anos, em diferentes cidades e regiões brasileiras. Isoladamente, vários grupos têm surgido em diferentes cidades e se destacado em outros Estados e até mesmo no exterior. É o caso, por exemplo, dos Grupos Giramundo, de Belo Horizonte, e do Mamulengo Só-Riso, de Olinda, que acabam de se apresentar com grande destaque no Festival Mundial de Bonecos da UNIMA (Union Internationale de la Marionette, órgão da UNESCO), realizado em junho nos Estados Unidos.

A Oficina “Som/Forma/Movimento”, que está sendo realizada no Teatro de Bolso está sob a orientação exatamente de quatro integrantes destes dois grupos: Alvaro Apocalypse, Tereza Apocalypse e Maria do Carmo Vivacqua Martins (do Giramundo) e Fernando Augusto Gonçalves dos Santos (do Mamulengo Só-Riso).

Fernando é também presidente da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos — ABTB —, que promoveu a Oficina “Som/Forma/Movimento”.

Ele explica como foi organizada esta Oficina:

— A organização foi feita pela ABTB e o patrocínio é do SNT, que financia os materiais, equipamentos e cede o teatro. Não houve seleção dos participantes. A ABTB, que conta com 50 grupos associados em todo o Brasil, simplesmente enviou convites a eles, solicitando que cada um enviasse um representante para participar da Oficina. O convite foi aceito pelos seguintes grupos: Casulo e Corre Terra (de São Paulo), Carrossel e Teatro Infantil de Marionetes (Rio Grande do Sul), Mamulengo Cheiroso (Sergipe), Gralha Azul (Santa Catarina), Teatro Experimental de Bonecos (Pará), União da Montanha (Espírito Santo), Teatroneco (Pernambuco) e Revisão, Guta-percha, Sorriso da Criança, Tempero, Pena Solta, Teatro do Gibi, Cataflor e Pedro Domingues (Rio), além do Giramundo e do Mamulengo Só-Riso. Ao todo, são 20 participantes.

Alvaro Apocalypse, diretor do Giramundo, foi o coordenador dos trabalhos desta Oficina. Ele explica o que foi feito:

— Nos primeiros dias, os trabalhos foram mais dedicados ao conhecimento mútuo. Cada um disse o que fez, o que faz, o que pretendia fazer. Falaram de suas idéias, pretensões, linhas de trabalho, projetos. Realizamos então uma espécie de *brainstorming*, com as idéias brotando soltas, sem qualquer tipo de censura ou crítica. Pedimos que cada um colocasse as suas preocupações genéricas, sem preocupação da forma. Depois passamos a outra fase: estas preocupações foram colocadas como cenas. Assim, tivemos mais de 50 cenas diferentes — ainda apenas em idéia — registradas em um quadro. Buscamos depois um possível parentesco entre essas idéias, que se afastavam na estrutura, no conteúdo, na parte expressiva, mas que às vezes possuíam pontos em comum. Descobertos os parentescos, dividimos e agrupamos estas idéias por ciclos.

No final, foram selecionados cinco ciclos isolados, para que cada um fosse transformado em um espetáculo. Estes ciclos

foram denominados: Absurdo, Tecnológico, Poder, Forma/Som e um último, até então sem nome, baseado na idéia de se exprimir certas metáforas em seu sentido literal.

Foi constituído um grupo de trabalho para cada ciclo, por livre escolha. E para cada grupo foram ainda nomeados colaboradores, titulares de outros grupos, com o fim de se proporcionar aos trabalhos uma interação permanente.

Cada grupo se reuniu e fez um argumento da cena, sem a preocupação de um roteiro fixo ou detalhado. A seguir foram elaborados os mapas de produção de cada boneco-personagem, na seguinte cronologia: projeto, escultura, enchimento, acabamento, pintura, figurinos, adereços. Finalmente: ensaios, finalização do roteiro (texto), ensaios finais e apresentação do espetáculo, marcado para o dia 10. Álvaro Apocalypse explica a razão da rigidez da data final:

— Nesta Oficina, decidimos produzir um espetáculo com a simulação da emergência como fator excitante de criação. A premência do tempo produz uma tensão permanente que incentiva a busca de soluções, não deixando que os trabalhos caiam numa rotina escolar.

Cada ciclo possui vários tipos de bonecos. Na criação de cada boneco, procura-se de início visualizar o tipo e as atitudes do personagem, levando em conta a sua participação em cena. A partir daí, determina-se o tipo de manipulação: luvas (fantoches), marotes simples, com bastão ou meio-bastão, vara com articulações (olhos que saem, boca que mexe, mãos que carregam objetos etc.), marionetes com fios e até mesmo os próprios atores, utilizando máscaras e fantasias. Assim, em cada ciclo convivem em cena os mais diversos tipos de bonecos.

Álvaro está animado com os andamentos do trabalho e com o tipo de convivência que se estabeleceu entre os participantes da Oficina:

— A expectativa era a que tendências variadas pudessem levar em conflitos. Mas tratam-se todos de artistas amadurecidos, que sabem que o conflito faz parte do trabalho, podendo ser canalizado para a criação. Um conflito gera energia, como a faísca resultante do choque de duas pedras. E aqui, todos encontraram um caudal para fazer desaguar produtivamente essa energia liberada.

Ele acha que a Oficina propiciou uma excelente troca de experiência de materiais, métodos e processos.

— O principal é que a participação na Oficina vai dar a cada um a oportunidade de levar de volta para seu respectivo grupo a experiência da integração das várias atividades que constituem o teatro de bonecos. Na maioria dos grupos, estas atividades são ainda bastante compartimentadas, e isto poderá mudar. O teatro de bonecos permite essa integração.

(Extraído de *O Engenho e Arte*, SEAC/MEC, nº 4, 11-8-80).

## TBC — EXAUSTIVAMENTE DOCUMENTADO

Yan Michalski

Este é apenas um primeiro registro; só uma leitura mais vagarosa e serena permitirá absorver e assimilar o complexo material ora posto à disposição dos leitores; mas desde já é preciso aclamar o volumoso nº 25 da revista *Dionysos* que o SNT acaba de lançar, todo ele dedicado à trajetória do TBC, como documento fundamental para o estudo da História do Teatro Brasileiro, e provavelmente o melhor da série dos volumes monográficos iniciada com o nº 22, dedicado a Os Comediantes.

O interesse do generoso volume de 265 páginas decorre, por um lado, do caráter de divisor de águas que marca os 16 anos (1948-64) da existência da empresa: 16 anos que representam uma impressionante transição não só entre dois estilos de produzir, criar e ver teatro, mas também entre dois estilos de vida e entre duas concepções de encarar as estruturas sociais do país. Mas esse interesse decorre também da única opção dos organizadores do número, Alberto Guzik e Maria Lúcia Pereira, que preferiram dar ênfase ao levantamento de dados históricos, mais do que a uma tentativa de interpretação do significado do fenômeno TBC — interpretação esta que, à luz dos dados ora colhidos se tornará doravante muito mais viável. A parte propriamente ensaística do volume empenha-se menos em discutir em profundidade o TBC do que em traçar o pano de fundo existente por trás do TBC: pano de fundo histórico, através do artigo *Brasil 1889-1975 — Desenvolvimento Histórico*, de Carlos Estevam, e pano de fundo teatral, através de *Teatro Brasileiro Moderno — Uma Reflexão*, de Mariângela Alves de Lima. Em relação mais especificamente ao TBC, o eixo da publicação são suas exaustivas pesquisas de Maria Lúcia Pereira: uma levantando praticamente o dia-por-dia da companhia, outra apresentando fichas técnicas completas de todos os espetáculos por ela lançados. O material completa-se com contribuições assinadas por autoridades indiscutíveis no assunto, como Alfredo Mesquita, Sábato Magaldi, Fernando Peixoto, Décio de Almeida Prado, Gustavo Dória e Miroel Silveira; e com 13 entrevistas concedidas por pessoas que participaram do cotidiano do TBC. Entre estas destaca-se, pelo seu conteúdo humano, o depoimento de Débora Zampari, viúva do criador e empresário da companhia, Franco Zampari.

Com os quatro número monográficos de *Dionysos* já lançados — Comediantes, Teatro do Estudante/Teatro Universitário, Arena, TBC — e o quinto, dedicado ao Oficina e coordenado por Fernando Peixoto, em vias de elaboração, a história do recente passado do teatro brasileiro está começando a ficar satisfatoriamente documentada.

(Yan Michalski, extraído do *Jornal do Brasil*, 15-9-80).

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS: UMA LUTA DE SETE ANOS CAMINHA PARA UM FINAL FELIZ

BRASÍLIA — Estará pronto na primeira quinzena de agosto o anteprojeto de lei de criação da Fundação Nacional de Artes

Cênicas. A previsão é de técnicos do Ministério da Educação e Cultura que, superado o incidente do veto da SEPLAN à Fundação, já encaminhou os estudos ao Gabinete Civil da Presidência da República, onde se encontra atualmente o processo, à espera da palavra final do Ministro Golbery do Couto e Silva. Depois disso ele será encaminhado ao Congresso Nacional.

Caminha assim para a concretização um antigo sonho da classe teatral: a transformação do atual Serviço Nacional de Teatro num organismo ágil e capaz de atender às necessidades das artes cênicas brasileiras, no momento numa expansão não acompanhada pelos órgãos oficiais de cultura.

Essa transformação não se fez de um momento para o outro, em passe de mágica. Ao contrário, custou a Orlando Miranda, diretor do SNT e principal mentor da idéia, muitas viagens entre Rio e Brasília, muitas discussões e muita dor de cabeça. A maior delas ao tomar conhecimento, dia 8 de maio, através do Ministro Eduardo Portella, de que a SEPLAN vetará a criação da Fundação por motivos administrativos. Naquele momento, irritado e desesperado, ele chegou a ameaçar demitir-se da diretoria do SNT. Depois, mais calmo, decidiu continuar a luta iniciada há sete anos e agora, ao que parece, a caminho de um final feliz.

A história começou em 1973, quando, como presidente da Associação de Empresários Teatrais do Rio de Janeiro, Orlando Miranda passou a falar a respeito da necessidade da criação de um órgão capaz de atender não só às necessidades do teatro, mas também às das outras artes cênicas, como o circo, a dança e a ópera. Como diretor do Serviço Nacional de Teatro, cargo que assumiu em março de 1974, ele continuou a defender essa necessidade — contando até com o apoio de três sucessivos Ministros da Educação e Cultura: Ney Braga, Euro Brandão e Eduardo Portella.

Em 1978, a discussão em torno da criação desse órgão — já então officiosamente batizado de Fundação Nacional de Artes Cênicas — foi retomada com vigor: aproximava-se a data de absorção do Serviço Nacional de Teatro pela FUNARTE, prevista na Lei nº 6.312, de 1975. Prevista para janeiro de 1979, a data foi prorrogada pelo Ministro interino Euro Brandão e, posteriormente, pelo Ministro Eduardo Portella, ardoroso defensor da criação da Fundação. Tanto assim que, em maio do ano passado, ele dava autorização a Orlando Miranda para começar os estudos necessários a essa criação.

Esses estudos foram concluídos no dia 14 de novembro do ano passado e entregues ao Ministro. Na ocasião, Orlando Miranda explicou que eles haviam sido elaborados depois de reuniões com representantes das classes diretamente atingidas com a criação da Fundação. Além de manter as diretrizes do SNT, informava Orlando, eles deveriam promover “a deselitização definitiva das artes cênicas no Brasil”.

Depois de aprovar o projeto que lhe foi apresentado, o Ministro Eduardo Portella encaminhou-o à SEPLAN. O veto à criação da Fundação foi feito em princípios de maio deste ano. Argumentava a SEPLAN que já existiam fundações demais no Brasil, não havendo, conseqüentemente, necessidade de se implantar mais uma. Os protestos foram gerais, juntando-se aos pedidos de reconsideração da decisão feitos à SEPLAN.

Depois de encontros entre técnicos do MEC e da SEPLAN, novos estudos foram feitos, dessa vez, pelos dois Ministérios.

O principal argumento a favor da criação da Fundação Nacional de Artes Cênicas foi sempre a dimensão do Serviço Nacional de Teatro, insuficiente para o cumprimento de sua missão. Definido como um “órgão esclerosado” pelo seu próprio diretor, o SNT não tem nem estrutura nem condições para atender às solicitações do meio teatral em todo o país. No máximo, como frisou Orlando Miranda mais de uma vez, pode atender às solicitações de uma cidade como o Rio ou São Paulo.

Até o momento, não foram oficialmente divulgados, ainda, detalhes a respeito da futura fundação — que ao que se comenta pelos corredores do MEC, já tem até presidente garantido. A exemplo da Fundação Pró-Memória, “cria” de Aloísio Magalhães e, muito justamente, a ele confiada, a Fundação Nacional de Artes Cênicas seria território de seu principal inspiador. Na verdade, há tão poucas dúvidas em Brasília a respeito do assunto, que já há quem se refira à Fundação como “à Fundação do Orlando”.

Segundo a Secretaria de Modernização Administrativa do MEC, que cuidou, junto com a SEPLAN, dos detalhes finais para que o anteprojeto fosse liberado, o que há nos estudos encaminhados ao Gabinete Civil são apenas as linhas gerais do que será a fundação. Os detalhes, o organograma, as particularidades a respeito de seu funcionamento serão elaborados posteriormente, nos estatutos. Para a secretaria não se pode afirmar com segurança nem que a fundação congregará o teatro, a ópera, o circo e a dança:

— Enquanto o Gabinete Civil não der a última palavra, não se pode afirmar nada com certeza — disse um dos técnicos da secretaria. “Final, pode haver pressões para que esta ou aquela área fique de fora. O pessoal do Gabinete Civil pode, por outro lado, discordar da congregação das artes cênicas na mesma fundação, deixando uma ou outra delas para a FUNARTE. E assim por diante. Nunca se sabe, mas pode ser até que — Deus nos livre — eles decidam vetar o projeto por lá. Ai nada feito.”

O Ministro Eduardo Portella, entretanto, está confiante a respeito da criação da Fundação. Ele observa que ela corresponde a um desejo de classe e teve uma tramitação normal, primeiro no âmbito do MEC, depois na da SEPLAN, último órgão a se manifestar a seu favor. A seqüência natural — disse o ministro — é a elaboração, por parte do Gabinete Civil, do texto final de um anteprojeto de lei que será enviado oportunamente ao Congresso Nacional para deliberação.

— Ai, acredito que teremos correspondido a um anseio antigo da classe, sobretudo da classe teatral, e criado um mecanismo capaz de tratar com a flexibilidade necessária uma faixa da cultura que, pela sua própria natureza, pede um organismo totalmente protegido da burocracia e que possa, portanto, responder às necessidades de ampliação e desenvolvimento nas áreas de teatro, circo, balé, ópera etc. —, completou o Professor Portella.

(Cora Ronai, extraído do *Jornal do Brasil*, 21-7-80).

# NOTÍCIAS DO SNT

## TEATRO COMPLETO DE QORPO-SANTO

O Serviço Nacional de Teatro acaba de lançar mais um título da Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Trata-se da edição do *Teatro completo de Qorpo-Santo*, com fixação do texto, estudo crítico e notas de Guilhermino César. O teatro de Qorpo-Santo, que em grande parte se afastou da norma teatral do século XIX e por isso pode ser considerado como precursor de tendências — como a do “teatro do absurdo”, sobretudo a comicidade e o *nonsense* das peças de Ionesco — que se afirmaram apenas na segunda metade deste século, só recentemente foi redescoberto e reavaliado em sua originalidade pela crítica, chamando assim a atenção dos produtores teatrais. A maior parte deste renome se deve à edição póstuma de seus textos organizada por Guilhermino César com o título de *As relações naturais e outras comédias*, e lançada em 1969 pela Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Nesta primeira edição póstuma o organizador incluiu apenas nove das dezessete peças que Qorpo-Santo deixou, tratando-se pois de uma antologia do dramaturgo gaúcho. O mesmo livro alcançou ainda uma segunda edição em 1976, apenas com acréscimo quanto à bibliografia sobre o autor, pois nesse meio tempo o grande interesse e curiosidade suscitados pelas excentricidades da sua dramaturgia motivaram inúmeros textos críticos. Ao mesmo tempo, segundo observa o Prof. Guilhermino na presente edição, os pesquisadores se lançaram à procura dos exemplares restantes da *Enciclopédia ou Seis Meses de uma Enfermidade*, publicação em que o autor enfeixara, no Livro 4º, as suas comédias.

Conforme ainda observa o Prof. Guilhermino, os três volumes finais da *Enciclopédia* se encontram desaparecidos. Assim, não é possível dar-se como absolutamente certo que não hajam ainda outras peças a serem descobertas. Mas, no ponto atual em que se encontram as pesquisas, o organizador se arrisca a dar o título de *Teatro completo* à edição que no momento se publica como volume 4 da Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro.

Neste intervalo de onze anos que separa a primeira edição póstuma da atual edição do *Teatro completo*, de semidesconhecido que era, citado apenas por especialistas, Qorpo-Santo tornou-se um nome de grande fama no teatro brasileiro, sucedendo-se as montagens amadoras e profissionais baseadas em seus textos. Igualmente despertou atenção a atribulada vida do autor, com todos os seus lances de singularidade e sofrimentos.

A atual edição do *Teatro completo* organizada pelo Prof. Guilhermino César procura ser a mais completa e fiel possível quanto à reprodução dos textos do autor, além de nos dar um apanhado geral sobre a vida e a obra de Qorpo-Santo, assim como a bibliografia crítica completa do que sobre ele se escreveu. Apresenta-se, pois, como uma edição destinada a ficar como ponto de referência fundamental ao estudo do original dramaturgo gaúcho, que com toda certeza ainda será objeto de pesquisas sobre a sua obra e personalidade, aquela como precursora de tendências modernas e esta com um dos exemplos mais notáveis de desvio das normas de conduta na época de ascensão da burguesia numa província do Brasil.

## MULHERES VENCEM O IV CONCURSO NACIONAL DE MONOGRAFIAS DO SNT

Foram conquistados por mulheres todos os prêmios — os três primeiros lugares e mais dois prêmios de publicação — do IV Concurso Nacional de Monografias — Prêmio SNT/1979. O 1º prêmio (100 mil) foi conferido a Tânia Brandão, do Rio, que concorreu com o trabalho intitulado “OFICINA, O TRABALHO DA CRISE”, sob o pseudônimo de “Andréa Salomé”. Ela é do Rio de Janeiro e já foi premiada antes: tirou o 1º lugar no II Concurso e

o 2º lugar no I Concurso Nacional de Monografias.

O 2º prêmio (80 mil) foi para Sônia Salomão Khede, que concorreu com “CENSURA TEATRAL NO SÉCULO XIX: A QUEM INTERESSA?”, sob o pseudônimo de “A Luta”. Ela é professora de Teoria Literária das Universidades Federal e Estadual do Rio de Janeiro e colaboradora da Seção de Livros do *Jornal do Brasil*.

O 3º prêmio (60 mil) ficou com Flora Sussekind, que concorreu com “O NEGRO COMO ARLEQUIM”. Ela é professora e crítica de Teatro Infantil, do *Jornal do Brasil*.

Foram concedidos ainda dois prêmios de Publicação: um para Maria Lúcia de Mendonça Lima, do Rio, que concorreu com “AS ANTENAS DA RAÇA”; e outro para Luiza Maria Carravetta Vilande, de São Leopoldo, Rio Grande do Sul, que concorreu com “O TEATRO, A LITERATURA E A MONTAGEM AUDIOVISUAL”.

A Comissão Julgadora, presidida pelo Diretor do SNT, Orlando Miranda, foi integrada por: Bárbara Heliadora, teatróloga; Rubens Rocha Filho, professor e autor teatral; Guilhermino César, pesquisador e professor de Literatura Portuguesa da UFRGS.

## ESCOLHIDOS OS VENCEDORES DO III CONCURSO NACIONAL DE TEXTOS PARA TEATRO DE BONECOS

Reunida na tarde de 1º de setembro, na sede do Serviço Nacional de Teatro, no Rio, a Comissão Julgadora escolheu os trabalhos vencedores do III Concurso Nacional de Textos para Teatro de Bonecos, promovido pelo SNT.

Os três primeiros textos colocados foram os seguintes:

1º lugar: “OS TRÊS CAMINHOS PERCORRIDOS POR HONÓRIO DOS ANJOS E DOS DIABOS”, de João Siqueira, do Grupo Dia a Dia, do Rio de Janeiro. Concorreu com o pseudônimo de “Empánada”. Prêmio: Cr\$ 100 mil.

2º lugar: “MISS BRASIL, A RAINHA DA BENAVENTURANÇA, CONTRA A GINGA DA ESTRAVAGANÇA”, segundo o seu autor, Antônio Leal, do Rio de

Janeiro, "uma epopéia dramático-anthropofágica para bonecos e gentios", concorreu com o pseudônimo de "Índio Amin". Prêmio: Cr\$ 80 mil.

3º lugar: "A PROCURA DO AMIGO", texto do jornalista Luiz Carlos Saroldi, do Rio de Janeiro. Concorreu com o pseudônimo de "Terradelá". Prêmio: . . . Cr\$ 60 mil. Saroldi, foi o segundo colocado neste mesmo concurso, no ano passado.

Foram escolhidos ainda dois textos para publicação, pelo Serviço Nacional de Teatro:

— "BABAU! ADEUS, PESSOAL! APOIS FUN!", de Ernesto de Albuquerque, de Recife, que conquistou o 1º prêmio no I e no II Concurso Nacional de Textos para Teatro de Bonecos, pseudônimo: "Prof. Tiridá".

— "A POSSE DO PREFEITO", de José Maria Rodrigues, do Rio, pseudônimo: "Sabiá".

A Comissão Julgadora selecionou quatro textos para leitura. São eles:

— "SEU JOÃO E DONA ROSA", de Marcos Caetano Ribas, de Brasília, pseudônimo: "Zé Urucaia".

— "TRECOS E BONECOS", de Sylvia Orthof, do Rio de Janeiro, pseudônimo: "Trecozin".

— "MORTADELAS SEM RODELAS", de Franci Depine Silva Ferreira, do Rio de Janeiro, pseudônimo: "Arco-Íris".

— "O DIA EM QUE O ESPANTALHO CHOROU", de Valmir Farias, de Brasília, pseudônimo: "Andersen Saint-Exupery".

O texto classificado em 1º lugar no concurso será montado pelo SNT ou, se este assim o desejar, auxiliará na montagem ou concederá financiamento.

A Comissão Julgadora do III Concurso Nacional de Textos para Teatro de Bonecos foi integrada por: Euclides Coelho de Souza, fundador e diretor do Grupo Dadá, de Curitiba; Fernando Augusto Gonçalves dos Santos, diretor e fundador do Mamulengo Só-Riso, de Olinda e presidente da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos; Maria Lufza Lacerda, fundadora e diretora do Grupo Revisão, do Rio de Janeiro e Humberto Braga, assessor da área de Teatro de Bonecos, do SNT.

## DIONYSOS Nº 25 — TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA

O Serviço Nacional de Teatro acaba de lançar um número especial da revista *Dionysos*, dentro da série dedicada ao levantamento e análise dos grupos teatrais brasileiros do passado recente. Já tendo sido lançados os números dedicados a "Os Comediantes, Teatro do Estudante, Teatro Universitário e Teatro de Arena", respectivamente os nºs 21, 23 e 24, o nº 25 de *Dionysos* é totalmente dedicado ao Teatro Brasileiro de Comédia, cuja atuação nas décadas de 50 e 60 constituiu um momento marcante na evolução da arte cênica do país.

Organizado por Alberto Guzik e Maria Lúcia Pereira, este número se distribui em cinco seções: uma Introdução Geral, um Histórico, Entrevistas, Impressões sobre o TBC e um Apêndice. Na Introdução, dois extensos artigos de Carlos Estevam ("Brasil 1889-1975 — Desenvolvimento Histórico") e Mariângela Alves de Lima ("Teatro Brasileiro Moderno: Uma Reflexão"), colocam reflexões gerais sobre a evolução histórica e a situação da arte teatral do país. Na parte relativa ao Histórico do TBC encontram-se artigos de especialistas como Alfredo Mesquita, Sábado Magaldi e Fernando Peixoto, além de um extensivo levantamento sobre a história cotidiana do TBC pelos jornais, realizado por Maria Lúcia Pereira. Segue-se uma seção de Entrevistas com alguns dos principais participantes (Abílio Pereira de Almeida, Antunes Filho, Armando Paschoal, Clóvis Garcia, Débora Zampari, Elisabeth Henreid, Franco Zampari, Maurício Segall, Miriam Mehler, Miroel Siqueira, Nydia Lúcia, Paulo Autran e Paulo Mendonça), e outra de Impressões sobre o TBC, que se constitui um registro crítico-histórico sobre o grupo (Décio de Almeida Prado, Gustavo Dória, Miroel Silveira e uma reportagem em *O Estado de São Paulo*). Finalmente o Apêndice traz as Fichas Técnicas do TBC, pesquisa realizada por Maria Lúcia Pereira.

O presente número é complementado por uma seleção de material fotográfico relativo ao TBC. Cada uma das seções é aberta com a imagem de atores que marcaram a travessia do grupo, como Cilda Becker, Ziembinski, Sérgio Cardoso, Maria Della Costa, Cleide Yáconis e Tô-

nia Carrero. Na parte final do Apêndice, distribuem-se fotos de cena de alguns dos mais importantes espetáculos montados pelo TBC. Assim, não só constituindo embora um levantamento exaustivo, o nº 25 de *Dionysos* sobre o Teatro Brasileiro de Comédia se apresenta como um item de importância para o estudo desse grupo em particular e da evolução cênica brasileira em geral.

Este número especial de *Dionysos* será lançado no dia 15 de setembro, no prédio do Teatro Brasileiro de Comédia, Rua Major Diogo, 315, em São Paulo, contando o ato com a presença do Secretário de Cultura do Estado de São Paulo. Na ocasião serão colocados à venda exemplares da revista, que se constitui um lançamento conjunto do Serviço Nacional de Teatro da Secretaria de Assuntos Culturais do MEC e da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE).

# MOVIMENTO TEATRAL

Julho/Agosto/Setembro — 1980

## TEATRO AMÉRICA F. C.

*O Desembestado*, de Ariovaldo Mattos. Direção de Aderbal Jr., com Grande Otelo, Rogéria, Nelson Caruso e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

*Uma Noite Em Sua Cama*, de Jean de Letraz. Direção de Antonio Pedro, com Vera Gimenez, Nelson Caruso, Luca de Castro e outros. Ingressos: Cr\$ 300,00.

## TEATRO DA ALIANÇA FRANCESA

*Os Justos*, de Albert Camus. Direção de Etienne Le Meur, com Ana Lucia Bruce, Richard Roux, Helber Rangel e outros. Ingressos: Cr\$ 240,00.

## TEATRO DO BNH

*As 1001 Encarnações de Pompeu Loredó*, de Mauro Rasi e Vicente Pereira. Direção de Jorge Fernando, com Ricardo Blat, Diogo Villela, Stela Miranda, Eduardo Machado e outros. Ingressos: Cr\$ 250,00.

## TEATRO CACILDA BECKER

*Delito Carnal*, de Eid Ribeiro. Direção de Paulo Reis, com Rosane Goffman, Sebastião Lemos, Angela Rebello e outros. Ingressos: Cr\$ 100,00.

*Baal*, de Brecht. Direção de Marcio Meirelles, com o Grupo Avelã e Avestruz. Ingressos: Cr\$ 150,00.

## TEATRO CÂNDIDO MENDES

*Cabará Valentin*, de Karl Valentin. Direção de Buza Ferraz, com Ariel Coelho,

Gilda Guilhon, Bia Bedran e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

## TEATRO COPACABANA

*Longa Jornada Noite A Dentro*, de Eugène O'Neill. Direção de Roberto Vignatti, com Natália Timberg, Mauro Mendonça, Otávio Augusto e outros. Ingressos: ... Cr\$ 300,00.

## TEATRO DULCINA

*El Dia Que Me Quieras*, de José Ignacio Cabrujas. Direção de Luis Carlos Ripper, com Yara Amaral, Nildo Parente, Ada Chaseliov, Pedro Veras e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

## TEATRO GINÁSTICO

*Papo-Furado*, de Chico Anísio. Direção de Antonio Pedro, com Ítalo Rossi, Angela Valério, Vinicius Salvatori e outros. Ingressos: Cr\$ 300,00.

## TEATRO GLAUCE ROCHA

*Cobra Norato*, de Raul Bopp. Direção de Álvaro Apocalypse, com Terezinha Velloso, Juliana Carneiro e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

*Transaminases*, de Carlos Vereza. Direção de Paulo José, com Armando Bogus, Antonio Pedro e Carlos Vereza. Ingressos: Cr\$ 250,00.

## TEATRO GLÁUCIO GIL

*Quem Casa Quer Casa... E Outras Coisas Mais*, de Martins Pena. Direção de Wolf Maria, com Maria Fernanda, Osmar Prado, Nelson Dantas e outros. Ingressos: Cr\$ 250,00.

## TEATRO GLÓRIA

*À Direita Do Presidente*, de Mauro Rasi e Vicente Pereira. Direção de Álvaro Guimarães, com Gracindo Júnior, Araci Balabanian, André Villon e outros. Ingressos: Cr\$ 300,00.

## TEATRO JOÃO CAETANO

*Gota D'Água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque. Direção de Bibi Ferreira e Dulcina de Moraes, com Bibi Ferreira, Adriano Reis e outros. Ingressos: Cr\$ 300,00.

## TEATRO DA LAGOA

*Brasil: Da Censura à Abertura*, de Sebastião Nery, Armando Costa e José Archanjo. 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 Carreiro, Luis de Lima, Célia Biar e outros. Ingressos: Cr\$ 300,00.

## TEATRO MESBLA

*Toalhas Quentes*, de Marc Camoletti. Direção de Bibi Ferreira, com Suely Franco, Milton Moraes, Jonas Mello e outros. Ingressos: Cr\$ 300,00.

## TEATRO OPINIÃO

*Os Sobreviventes*, de Ricardo Meirelles. Direção de Wilma Dulcetti, com Anselmo Vasconcelos, Elza de Andrade, Vera Setta e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

## TEATRO PRINCESA ISABEL

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

## TEATRO DOS QUATRO

*Os Órfãos de Jânio*, de Millor Fernandes. Direção de Sérgio Britto, com Teresa Rachel, Cláudio Corrêa e Castro, Susana Vieira e outros. Ingressos: Cr\$ 300,00.

*Morte Acidental De Um Anarquista*, de Dario Fô. Direção de Helder Costa, com Sérgio Britto, Alby Ramos, Guida Vianna e outros. Ingressos: Cr\$ 250,00.

## TEATRO RIVAL

*Rio De Cabo A Rabo*, de Gugu Olinche. Direção de Luis Mendonça, com Elke Maravilha, Alice Viveiros e outros. Ingressos: Cr\$ 250,00.

## TEATRO SENAC

*Aracelli*, de Marcílio Moraes. Direção de Carlos Murinho, com Rosamaria Murti-

nho, José Augusto Branco e outros. Ingressos: Cr\$ 250,00.

*Blue Jeans*, de Zeno Wilde e Wanderley Aguiar. Direção de Wolf Maia, com Fábio Máximo, Julio César, Luis Carlos Niño e outros. Ingressos: Cr\$ 300,00.

#### TEATRO TABLADO

*Platonov*, de Tchecov. Direção de Maria Clara Machado, com Vicentina Novelli, Bernardo Jablonski, Bia Nunes e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

#### TEATRO VANUCCI

*A Filha Da...*, de Chico Anísio. Direção de Antonio Pedro, com Lutero Luiz, Alcione Mazzeo e Yolanda Cardoso. Ingressos: Cr\$ 300,00.

*Navalha Na Carne*, de Plínio Marcos. Direção de Odilon Wagner, com Glória Menezes, Roberto Bonfim e Edgar Gurgel Aranha. Ingressos: Cr\$ 300,00.

#### TEATRO VILLA-LOBOS

*Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho. Direção de José Renato, com Rogério Fróes, Ana Lúcia Torre, Ari Fontoura e outros. Ingressos: Cr\$ 250,00.

#### OUTROS ESPETÁCULOS

Em diversos locais apresentaram-se os seguintes espetáculos:

*Liberdade Liberdade*, de Millor Fernandes; *Terezinha de Jesus Que Já Foi André*, de Ronaldo Ciambri; *O Amor, Essa Palavra*, coletânea de textos; *Formizelda Brasileira*, pelo Grupo Asfalto Ponto de Partida; *Oração Por Um Pé De Chinelo*, de Plínio Marcos; *O Cata-Madeira*, de Sara Joffré; *Trilhas e Armadilhas*, coletânea de poesias; *Aquela Coisa Toda*, com o Grupo Asdrubal Trouxe O Trombone; *Quatro Num Quarto*, de Kataiev; *Horóscopo Para Os Que Estão Vivos*, de Thiago de Mello; *Poema Sujo*, de Ferreira Gullar; *Escorrega No Sabão Âmbar*, de Aline Molinari; *Massa Corrida*, pelo Grupo Som, Forma e Movimento; *Diante do Infinito*, com o Grupo Manhas e Manias; *Homens Mitos*, de Tony Ribeiro; *Festaça*, de Fernando Augusto e Nilson de Moura; *O Chi-*

*cote*, de Elias dos Santos; *Geração 477*, de José Maria Rodrigues; *Mas Só Até Sábado*, de Luis Carlos Saroldi; *É Proibido Jogar Lixo Neste Local*, de Wagner Melo.

#### TEATRO INFANTIL

Estiveram em cartaz as seguintes peças:

*Não Sei Se É Fato Ou Se É Fita*, com o Grupo Travalingua.

*O Limão Que Tinha Medo De Virar Limonada*, de Paulo Afonso de Lima.

*Eu Chovo, Tu Choves, Ele Chove*, de Sylvia Orthof.

*O Segredo Das Mágicas*, de Alexandre Vieira e Maria Cristina Brito.

*O Mago Das Cores*, de Veronique Rateau. *Flicts*, de Ziraldo e Aderbal Junior.

*O Diamante Do Grão-Mogol*, de Maria Clara Machado.

*A Menina Que Perdeu O Gato*, de Marco Apolinário.

*Libel, A Sapateirinha*, de Jurandyr Pereira. *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque.

*Com Panos e Lendas*, de José Rocha e Vladimir Capella.

*Duvi-De-O-Dó*, de Lucia Coelho e Caique Botkay.

*Cresça e Apareça*, de Alexandre Marques. *Passageiros da Estrela*, de Sérgio Fonta.

*Pequeninos Mas Resolvem*, de Lícia Manzo. *Chapeuzinho Quase Vermelho*, de Luis Sorel.

*Pena Solta*, de Ricardo Howat e Gina Paduska.

*Queridos Monstrinhos*, de Paulo César Coutinho.

*Arco-Iris Sem Cor*, de Raimundo Alberto. *Quem Fantasmocanta... Os Homens Espanta*, de Sérgio Melgaço.

*E o Beija-Flor Virou Lenda*, de Eugênio Santos.

*O Circo de Don Pepe Pepito Pepon*, pelo Grupo Quintal.

*Primeiro Tempo: 3x0*, de Ismaelina Silva. *O Misterioso Sequestro do Príncipe Não Sei*, de Jurema Penna.

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

*Rosalice, Princesa de Coisa Nenhuma*, de Márcio Luiz.

*Dançando No Arco-Iris*, de Leonardo Alves. *Manhas e Manias*, com o Grupo Manhas e Manias.

*No País Da Prosopopéia*, de Lauro Benevides.

*Papitoco*, de Mauro Meneses e Lu Maia. *Riso, Choro e Cuíca*, pelo Grupo "Os Bufões".

*Sonho, Só Sonho*, de Ronaldo Ciambri.



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

Albee, E. — *A História do Zoo*, nº 85.  
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; *O Pedido de Casamento*, nº 85.  
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.  
Meireles, R. — *A Noite de Teresa Cibalena*, nº 84.  
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 — *A Vigarista*, nº 84; *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

Confissões de um Ator — <i>L. Olivier</i> .....	1
Figurinos e Maquiagem — <i>H. Cheffner</i> .....	8
Jorginho de Carvalho: entrevista .....	12
Cabaré Valentin — <i>K. Valentin</i> .....	19
Dos Jornais — <i>Peter Brook, Teatro de Bonecos,</i> <i>T.B.C., Fundação Nac. de Artes Cênicas</i> ...	38
Notícias do S.N.T. ....	43
Movimento Teatral .....	45

(Colaboram neste número: Bua Ferraz, Cláudio  
Neves e Nely Bulcão.)

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

assinatura anual (4 n.<sup>os</sup>) ..... 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
<b>CARTAZES</b> .....	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.

