132

cadernos de teatro

— INSTINTO E MÉTODO — Michael Redgrave

— UM VÔO DESCONHECIDO — A PEÇA DIDÁTICA — Edelcio Mostaço

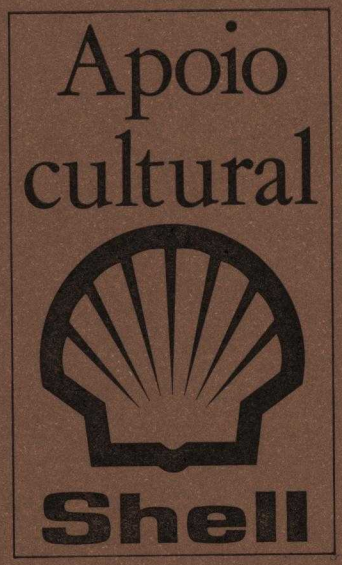
— O ATO DE INCORPORAR — Peter Brook

— AMOR, SEXO E ESCLEROSE — Ronald Fucs

CADERNOS DE TEATRO N.º 132

janeiro, fevereiro e março de 1993

Conselho Editorial: Maria Clara Machado, Candida Rocha Diaz Bordenave, João Bethencourt, Jorge Leão Teixeira, Ronald Fucs, Domingos Oliveira.



Redação e Pesquisa d'O TABLADO
Diretor-responsável — João Sérgio Marinho Nunes
Diretor-executivo — Maria Clara Machado
Diretor-tesoureiro — Eddy Rezende Nunes
Editor — Bernardo Jablonski
Redatores — Carminha Lyra e Ricardo Kosovski
Revisor — Maria Clara Gueiros
Secretárias — Silvia Fucs e Vania V. Borges
Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795
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.

GRACILIANO E O TEATRO

Jorge Leão Teixeira

O Brasil comemorou com as homenagens devidas o centenário de nascimento de um dos seus maiores escritores: Graciliano Ramos, de quem Alceu Amoroso Lima disse ter conseguido o milagre de reunir, em sua obra, o local e o universal, a natureza e o homem, o aspecto popular e o culto, o passional e o racional, a face alencariana e a face machadiana de nossa tradição literária. Um escritor onde o fogo da paixão social encontrava o caminho para sua expressão no oposto à violação e ao descompasso verbal, numa integração profunda e perfeita entre o calor da mensagem e a serenidade dos meios de expressão.

O velho Graça deixou duas contribuições sobre o teatro brasileiro, curiosas e valiosas, não só pelo seu caráter documental. Elas figuram numa obra póstuma, menos conhecida, onde sob o título "Viventes das Alagoas" foram reunidas crônicas de sua autoria, autênticos quadros sobre fatos e costumes do Nordeste, acompanhadas de dois magistrais relatórios que encaminhou ao Governo do Estado de Alagoas quando exerceu o cargo de prefeito do município de Palmeira dos Índios.

Em "Teatro I", após descrever a vidinha simples e as modestas ambições da pequena capital provinciana, suas rotinas políticas calcadas na mesmice oligárquica, Graciliano conta que ocorreu a um governador dotá-la de um teatro de verdade. Um teatro para espetáculos que nada tivessem a ver com as representações de grupos amadores, elencos de mambembes, mágicos e hipnotizadores. A idéia mereceria aplausos gerais mas esbarraria na crônica falta de recursos para ser levada adiante.

A solução foi tentar um empréstimo na Europa, cujo valor com o passar do tempo foi crescendo significativamente, beneficiando, principalmente, à personagem encarregada de comandar as negociações para obtenção do dito cujo. O cidadão era incansável: viajou muito, percorreu vários países, fixando-se depois na França, porque ninguém é de ferro e o peso dos anos não favorece esse tipo de peregrinação cigana. Engordou, adquiriu hábitos europeus, esqueceu a língua materna e já encontrava dificuldades em sustentar a correspondência oficial sobre a missão que o levara ao Velho Mundo. Tentou-se, em vão, repatriá-lo, mas não houve insinuação, ameaça, ordem escrita ou apelo à saudade que o conseguisse.

O dinheiro que sobrou do empréstimo deu para muita coisa, até para começar a construção do teatro, infelizmente interrompida em meio às obras, quando se verificou que o local era impróprio. Mas desmanchou-se tudo e elas foram reiniciadas alguns metros adiante. E um dia, enfim, o prédio foi solenemente inaugurado, sob louvores gerais, numa estréia que lhe deu fama imediata, embora a companhia italiana de ópera que lá cantou o "Rigoleto" e a "Aida", aplaudidíssima, tivesse morrido quase toda de febre amarela.

O governador responsável pelo teatro, vítima da inconstância dos homens, naufragou na esteira de uma desordem política que deu fôlego e alma nova aos oposicionistas, fazendo com que caísse em desgraça e terminasse seus dias numa obscuridade conveniente, desfrutando a tranqüilidade de uma velhice próspera e finando-se na santa paz do Senhor.

"Nunca se liquidou o empréstimo, naturalmente", adverte Graciliano, ao fim do seu relato, que ilustra como as mazelas no trato dos problemas culturais de nossa pindorama, ontem como hoje, continuam afinadas pela mesma clave.

* * *

"Teatro II" é um flagrante delicioso das transformações em marcha na acanhada atividade cultural de uma cidadezinha do interior alagoano, no

qual o cronista rememora o teatro amador da roça, vagabundo, ridículo e heróico, mas enfim teatro. Um depoimento que merece ser transcrito na íntegra, como homenagem ao centenário do velho Graça e oportunidade para um mergulho nas aventuras e desventuras dos grêmios teatrais de mil novecentos e antigamente.

TEATRO II

Graciliano Ramos

Na cidadezinha do interior, ingênua e presunçosa, há uma sociedade beneficente, um grêmio literário e uma banda de música. A sociedade beneficente distribui esmolas com moderação e enterra os mortos; o grêmio literário funciona, emperra, fica às vezes um ano inteiro sem dar sinal de vida, torna a animar-se na posse da diretoria, encrenca de novo; a filarmônica ensaia dobrados à noite e é indispensável nas festas grandes e nas recepções dos políticos notáveis da capital.

Havia uma escola dramática. Extinguiu-se depois do cinema: os amadores, vendo a tela, perceberam que não faziam nada com jeito e largaram o palco, envergonhados.

Provavelmente o rádio matará a filarmônica, os hospitais suprimirão a sociedade beneficente, os livros, que se multiplicam, inutilizarão o grêmio literário. Há alguns anos, porém, sem livros e sem rádio, sem hospitais e sem cinema, cada um tinha o direito de fundar qualquer coisa. No grêmio recomendava-se a linguagem sublime; na música, muito barulho; na caridade, alguns xaropes e enterro.

Isso vai-se modificando pouco a pouco. Mas o teatro desapareceu de chôfre, receoso das fitas.

Possuímos um teatro na roça, vagabundo, mas enfim teatro. Vale a pena mencioná-lo, pelo menos para evidenciar a nossa modéstia e a nossa carência de imaginação.

O drama começava às sete horas, acabava às duas da madrugada, e se havia comédia, a função prolongava-se até perto das quatro, pois a caracterização das personagens, com muitas tintas, e a mudança dos cenários, com muitos pregos, eram difíceis. Gritos nos camarins, pancadas de martelo na caixa, atenazavam a platéia que lia o jornal, sob candeeiros de querosene, discutia política, fuxicava ou dormia nos intervalos. O palco se armava em cima de barricas, num armazém; o pano de boca exibia um índio com arco e flechas ou uma figura mitológica feminina, Vênus ou Diana; as cadeiras eram remetidas pelos espectadores, na cabeça de um moleque. Apresentavam-se móveis decentes: sofás, poltronas e marquesões. Aí se acomodavam como se estivessem em família, aguardavam com paciência o desenrolar da peça, que tinha cinco atos e às vezes um prólogo.

Neste víamos uma floresta, onde vários ladrões, em noite de trovoada, conversavam, jogavam, entravam, saíam e no fim de meia hora apunhalavam a traição um viajante portador de considerável riqueza, suficiente para a felicidade completa da companhia toda. O chefe, porém, homem tenebroso, de longas barbas negras, guardava o produto do roubo, desfazia-se dos sequazes e ia viver muito longe, honesto e considerado. Em geral essa parte não se representava: subentendia-se, explicava-se nos diálogos. E, tendo visto em outras execuções as barbas compridas, os punhais e os bastidores pintados de verde, imaginávamos sem esforço o início do *Brado da Consciência* ou da *Regeneração dum Bandido*.

No primeiro ato, o maioral da quadrilha achava-se transformado em comendador ou barão, comerciante, industrial, banqueiro, viúvo, proprietário de uma filha inocente demais, ou solteiro, noivo da filha de um indivíduo semelhante a ele, barão ou comendador. O futuro sogro estava ligado ao futuro genro: dívidas, crimes antigos, trapalhadas inconfessáveis. Chantagem. A pobre Irene seria sacrificada. Era penoso, e o público soluçava, limpava os óculos, achando natural que a sociedade se cons-

tituísse de barões em cima e salteadores embaixo. Facilmente os salteadores entravam na classe dos barões. No meio havia um moço de boa índole, guarda-livros ou poeta, que possuía enorme seriedade e quebrava as forças de Irene. Não bebia, não jogava, não fumava, não conhecia mulheres, e o único defeito que tinha era falar bonito. "Plebeu, sim, senhor barão. Filho da plebe que derrocou a Bastilha, que levantou para o céu da glória a luz redentora de 89 e 93." Isto se declamava no quinto ato e produzia grande efeito. O rapaz havia descoberto as safadezas do barão e do outro, aplicava a chantagem. O primeiro dava um tiro nos miolos, ouvindo o grito da consciência, ou regenerava-se de repente, o segundo fugia, Irene entregava-se ao poeta, chorosa e rica, toda a gente se manifestava num imenso aplauso, achando excessiva a luz redentora de 89 e 93, desconhecida e, portanto, valiosa. Números diferentes seriam recebidos com o mesmo entusiasmo. Tudo acabava de maneira edificante: premiava-se a virtude, castigava-se o vício, o guarda-livros tornava-se comendador ou barão.

Na comédia moviam-se figuras análogas, um pouco mais ridículas. A protagonista, mocinha espevitada e frenética, dizia inconveniências ao pai ou tio, velho e bobo. Um proprietário idoso, contrafação do homem das barbas, atirava-se a ela, e mudavam-se em demasiada toleima as qualidades ruins, os crimes e as patifarias que no drama o caracterizavam. O galã tomava a forma de um estudante cheio de lábias. A frase retumbante sobre a luz redentora de 89 convertia-se, com ligeiras modificações, no diagnóstico estapafúrdio que, há duzentos anos, o Semicúpio, de Antônio José, fazia da moléstia de D. Tibúrcio.

Essa comédia, não obstante as inevitáveis corruptelas, seguia a tradição. Não lhe faltava o alcoviteiro manhoso, também existente no drama, Fígaro naturalmente reduzido, incapaz de usar os trocadilhos que o sertão não compreenderia. De cópia em cópia deturpava-se o espírito. E utilizavam-se as pilhérias tôlas e grosseiras, convenientes ao indivíduo comum do interior.

UM VÔO DESCONHECIDO — a peça-didática

Edelcio Mostaço (1)

Prosseguindo um trabalho dedicado à teoria e à prática da *peça-didática* (*lehrstück*) proposta por Bertolt Brecht, a professora Ingrid Dormien Koudela acaba de lançar "Um Vôo Brechtiano", onde organizou diversos materiais relativos à encenação por ela comandada de "Um Vôo Sobre o Oceano", pouco conhecida obra da lavra brechtiana surgida nos anos 30.

Reunindo um ensaio em co-autoria com Jacó Guinsburg de grande importância, que dimensiona com pertinentes questões estéticas e sociais as diversas implicações abertas pela aproximação entre a política e o teatro, que bordeja todos os contornos utópicos inerentes à esta aproximação; e uma tradução extremamente oportuna do texto "Indicadores de Um Caminho Pela Baalinésia: Por Um Teatro Associal", do estudioso e pesquisador alemão Reiner Steinweg, o volume cresce de importância, ampliando para horizontes pouco usuais o registro de uma encenação teatral, como poderia sugerir um primeiro olhar desavisado.

Para além do convencionalismo dominante nas formas teatrais vigentes, a peça-didática exige um outro posicionamento tanto dos responsáveis pela encenação quanto da platéia. Primordialmente dirigida aos próprios intérpretes — já que ela trata de um processo de aprendizagem —, também o eventual auditório necessita referenciar-se de forma alterada se for participante da encenação, pois a tradicional atitude passiva de contemplação é avessa ao seu próprio desenrolar. Em mais de uma destas obras brechtianas (especialmente "A Decisão", "Aquele que diz Sim/Não" e "Peça Didática de Baden-Baden Sobre o Acordo), a conclusão dos episódios depende inteiramente da participação da platéia, que com suas intervenções poderá vir a alterar o rumo das narrativas.

Se, entretanto, você está pensando em algo semelhante ao programa televisivo "Você Decide" ou nas malogradas experiências do teatro do oprimido de Augusto Boal, é melhor mudar de expectativa, pois a peça-didática trata de uma experiência existencial muito mais complexa e nada tem a ver com o "espetáculo".

DAR O PEIXE OU ENSINAR A PESCAR?

O cristianismo barroco já havia se defrontado com o problema. Sob muitos aspectos os "Exercícios Espirituais" de Inácio de Loyola foram lidos como um teatro da conversão, ou seja, uma série de práticas posturais, comportamentais e de discurso dirigidas explicitamente à persuasão do penitente que a eles se entregava.

O apêgo jesuítico ao teatro, entrevisto não apenas em sua retórica borbulhante, sua operística prática no ramo dos espetáculos públicos inerente aos "autos de fé" e sua divulgação de uma forma de pensamento embasada pelo *quadrivium*, igualmente ganhou uma explícita dramaturgia evangelizadora nos seminários, colégios e outros locais onde os frades deitaram suas capas pretas. Especialmente na Alemanha, esta onda teatral propedêutica frutificou com intensidade, par a par com as diversas práticas luteranas de culto, da formação de corais e da literatura dirigida especialmente para as homílias, majoritariamente lavradas sob a forma dialogada.

---

(1) ..*Edelcio Mostaço* é crítico e professor teatral. Ex-presidente da APCA-Associação Paulista de Críticos de Arte; membro da APCT-Associação Brasileira de Críticos e Pesquisadores em Artes Cênicas e do CEBRITI-Centro Brasileiro do Instituto Internacional do Teatro.

UM VÔO BRECHTIANO, de Ingrid Dormien Koudela (org.), Editora Prespectiva, São Paulo, 1992, 130 pgs.

Este conjunto de elementos pré-teatrais presente na cultura alemã, instituído ao longo do século 18 e fortemente implementado no século seguinte, passou sem referência no texto "Teatro da Utopia: Utopia do Teatro?", que privilegiou a análise das correntes de pensamento estético dominantes no pré e no Romantismo alemão. Se escapou aos autores os aportes ao caldo de cultura que associava os assuntos da fé interligando-os às práticas pedagógicas, ressalta, por outro, a argúcia e pertinência desta panorâmica fornecida pelos autores do ponto de vista da complexa rede de idéias políticas, estéticas e pedagógicas que informou a *paideia* político-teatral nos últimos séculos.

Mas o mesmo não sucedeu com Brecht ou Walter Benjamin, cujas referências a este caldo de cultura encontram-se dispersas em várias de suas obras. E possibilitaram a um criar a *lehrstück* de cunho materialista e, ao outro, enquadrá-la esteticamente no âmbito das vanguardas históricas.

Benjamin foi o único, dentre seus contemporâneos, a apreender os complexos significados subjacentes à peça-didática. Dos numerosos textos de Brecht dedicados ao assunto, a maioria ainda é conservada sem conhecer as benesses de uma edição, sob a forma de manuscritos. A divulgação sistemática de seus conteúdos, ao longo dos anos 70, são devidos especialmente ao pesquisador Reiner Steinweg, do qual Ingrid Dormien Koudela é a única divulgadora no Brasil. Lamentavelmente, porém, seus escritos mais importantes ainda não conheceram traduções completas para o português.

No texto incluído em "Um Vôo Brechtiano", uma espécie de síntese de seu pensamento está estampado. Ali é destacado que a peça-didática dirige-se para o associal, ou seja, ao jovem, o indivíduo ainda em formação psicológica, social e política. A peça-didática funciona, nesta perspectiva, como um ambiente favorável à sua iniciação social, ao propor-lhe processos vivenciais através de dinâmicas grupais, onde o uso do raciocínio deve caminhar passo a passo com o da aptidão física. Esta interação, pela amplitude de envolvimentos, dimensões e funções que abarca atinge o cerne da questão da sociabilidade.

Não poderia ser outro o objetivo de um teatro compromissado com a mudança social, como o brechtiano. Leitor confesso do "Que Fazer" leninista e do opúsculo filosófico de Mao-Tse-Tung "Da Contradição", Brecht refez com raro brilho criador o percurso que vai da *educação estética* de Schiller até o *filosofar martelado* de Nietzsche; com pausas para meditação em toda a *ideologia alemã* marxiana e as pacientes lições de Confúcio. Esta massa vigorosa de escritos ajuda a embasar o mais conseqüente *corpus* estético teatral do século 20. E lhe serviu para rebater, dentro dos limites do pacto stalinista dos anos 50, todo o rançoso discurso do realismo socialista e as militantes funções sociais da arte como preconizadas pelos próceres da Revolução de Outubro.

É por isto que, como destaca Steinweg, a peça-didática ocupa o centro da poética brechtiana, pois é onde está concentrada sua mais ousada e criativa contribuição para a *paideia* de um teatro do futuro. Resistente às cooptações e revisionismos, a teoria e prática da peça-didática conduz à revolução permanente no campo das teorias estéticas; donde seu caráter estruturante, aberto e em transformação.

Recusando o recurso fácil ao "modelo" (tal como encontradiço no teatro do oprimido de Boal), ao mesmo tempo que a simples dicotomia *sim/não* do "Você Decide" (de onde está afastada qualquer outra possibilidade senão a mera inversão de sinais nos desfechos dos enredos), a peça-didática é antes um processo social de interação, que se utiliza de elementos estéticos e teatrais para dramatizar o *socius* através do *ludus*.

O VÔO

Der Ozeanflug possui o subtítulo de "Peça Didática Para Rapazes e Moças", tendo sido escrita entre 1928 e 1929. Sua ação está centrada no esforço humano para sobrevoar o Oceano Atlântico, tarefa empreendida por Charles Lindbergh, quando cruzou da América para a Europa num pequeno avião sem recursos técnicos suficientes. Seus interlocutores são os elementos da natureza (o frio, a neblina, a água do mar) e os outros aviadores, uma

vez que a personagem principal está subdividida entre vários intérpretes.

A montagem de Ingrid foi realizada na ECA-USP como atividade curricular, visando servir de estudo da peça-didática. É possível afirmar que a experiência foi o coroamento prático de um itinerário iniciado em sua tese de doutoramento (publicada com o título de "Brecht: Um Jogo de Aprendizagem), onde todo os pressupostos da teoria brechtiana foram estudados e interpretados, muitas vezes através de um cruzamento com as teorias de Piaget e da teatróloga norte-americana Viola Spolin.

Em "Um Vôo"' alguns artigos elaborados por seus colaboradores da equipe técnico-artística registram os passos do processo, oferecendo ao leitor uma panorâmica dos procedimentos empregados. Primeiro registro sistemático de uma peça-didática realizado entre nós, "Um Vôo Brechtiano" cumpre suas funções de subsidiar outros aprofundamentos possíveis e necessários, no sentido de divulgar e ampliar as discussões sobre Brecht no Brasil, infelizmente até hoje monopolizadas pelo stalinismo.

Brecht conheceu no Brasil a mesma infelicidade que Stanislavski padeceu em todo o mundo: suas obras foram pouco e mal divulgadas, sem a necessária ordem de exposição de idéias, ocasionando não poucos mal-entendidos e igual número de distorções de toda espécie. A tal ponto que a maior parte dos estudiosos desconhece ou mesmo desdenha sua sensível contribuição para o terreno da poesia alemã, onde sua criatividade lavrou alguns exemplares de raro talento ou suas interferências junto à música, pois se ele era um intérprete de clarineta conhecia muito bem o pentagrama, a ponto de associar-se a alguns dos mais ilustres nomes da batuta germânica deste século, como Hans Eisler, Paul Dessau e sobretudo Kurt Weill. E, não tenhamos dúvidas, não é possível dissociar seu nome de todos estes terrenos da criação artística, uma vez que eles se iluminam reciprocamente; muito menos reduzi-lo a um simples panfletário da causa socialista ou da luta anti-nazista.

Estudo recentes apontam Brecht como um dos pilares de pós-modernismo teatral, sendo bastante reconhecidos os laços que ligam Heiner Müller, Botho Strauss, Peter Handke ou os cineastas Fassbinder e Herzog ao dramaturgo de Augsburg. Sua presença soberana na cena alemã (e internacional) não tem parado de fazer-se presente nem de manifestar-se, mesmo naqueles movimentos artísticos aparentemente nascidos em contextos diversos ou na obra de artistas de passado sem relações com sua poética. A *suma* brechtiana — da qual a peça-didática representa o *must* — certamente conhecerá novos dias, depois de abertos os arquivos e baixada a poeira causada pela demolição do muro de Berlim.

SOLIDÃO:

O TEATRO CARIOCA EM 1992

Bernardo Jablonski

Se tivéssemos que buscar uma palavra símbolo para a temporada do ano passado, *solidão* seria a mais indicada. Não apenas pela interpretação que Diogo Vilela conferiu ao texto de Vicente Pereira assim denominado, mas também pelo grande número de outros monólogos que povoou nossos espaços cênicos, e pela sistemática ausência de público, que optou por outras formas de lazer & cultura, deixando a classe teatral entregue a uma dolorosa e mal-paga solidão.

É verdade que a recessão atingiu a todos, fazendo com que editores, livreiros, artistas plásticos, a indústria fonográfica, cinemas e shows acusassem sensível queda de vendas e afluência de público. Mas no teatro, aparentemente, a situação foi mais dramática, embora não no sentido literal. Apenas uns poucos espetáculos conseguiram se sobressair e manter uma "boa casa".

A busca por monólogos não começou em 92. Já no ano anterior, conforme afirmáramos em artigo publicado aqui mesmo, quase 10% da temporada foi "monologática". Ou seja, a coisa apenas acentuou-se: passou a 14%, considerando-se que apenas em torno de 80 espetáculos foram encenados por tempo mínimo necessário para configurar-se como "estando em cartaz". E 93 começou da mesma forma: com muitos monólogos e espetáculos de duplas. A recessão é a mãe do narcisismo e madrasta de todos nós.

Qualitativamente, a temporada também não foi um bom negócio: morna, pouco expressiva e com muitos espetáculos apresentando resultados aquém dos esperados.

É verdade também que a classe não se deixou intimidar: mesmo sem público, botou o bloco na rua e inundou todos os espaços existentes com ofertas as mais variadas: comédias, dramas, adaptações de romances (muitas), e textos nacionais suplantando os estrangeiros. Destes últimos, Shakespeare revelou-se uma paixão. Se 91 foi o ano de Nelson Rodrigues, 92 acolheu a bardo notável com pelo menos seis espetáculos.

Montagens amadoras ou semi-profissionais também lutaram por um lugar ao sol. Em dezembro, por exemplo, incluindo os trabalhos profissionais, havia cerca de 52 peças de teatro em cartaz. O sol pode ter nascido para todos, mas o público, com certeza, não.

O escritor — e ex-crítico teatral — Gilberto Braga tem uma explicação curiosa para esta crise semi-eterna: enquanto parcelas significativas de nossa classe média vão ao cinema e a shows por prazer, na hora de ir ao teatro, há sempre uma certa preguiça ou a percepção de que se requer uma dose de esforço que parece inerente ao processo. Ele resume a idéia com uma frase — dele ou de um amigo dele, não lembro bem — "Vamos ver a peça X para dar uma força prá Bia" (*). Isto é, aparentemente, há sempre uma Bia fazendo uma peça de qualidade duvidosa que merece receber o maior "apoio" dos amigos. Não há dúvida de que com este estado de ânimo, há sempre de pairar uma certa relutância em sair de casa à noite para se ir ao teatro. Se somarmos a isso o risco que corremos de ser assaltados por ladrões & flanelinhas, e que o espetáculo dificilmente começará na hora, realmente, o resultado parecerá mais um ato de caridade do que o desejo genuíno de se assistir a um bom espetáculo.

E a classe teatral também não andou colaborando muito. Tivemos em 92, como já afirmamos acima, peças cujo resultado artístico esteve visivelmente abaixo de um padrão mínimo de qualidade:

(*) Qualquer semelhança com nomes e fato reais é, de fato, mera coincidência.

textos ruins, cultivo do hermetismo pelo hermetismo, atores com um mínimo de embasamento, mal articulando as palavras de forma audível, direções equivocadas, propostas ensandecidas, etc.

Forma-se assim um círculo vicioso que apenas uns poucos espetáculos conseguem romper. "Confissões de Uma Adolescente" e "Capitães de Areia", (remontagem) por exemplo, conseguiram romper um duplo bloqueio: foram dois espetáculos de qualidade que tiveram enorme afluência de público, e de um público especial, que não costuma ir ao teatro: o dos adolescentes. O mesmo ocorreu com "Os Meninos da Rua Paulo", embora tenha sido encenado em horário tradicionalmente reservado a peças infantis.

Mas o que mais teve de distinto o ano de 92, que pudesse tê-lo marcado, ou que tenha servido de balizador para o corrente ano (além da preferência por monólogos & espetáculos de duplas)?

Infelizmente não há muito a ressaltar neste sentido. Mais uma vez tivemos poucos textos nacionais de qualidade em cena. Em compensação tivemos a felicidade de constatar a presença de cenários e figurinos de alto nível. No primeiro caso, foram destaques os trabalhos de José Dias *(Romeu e Julieta, Comunicação a uma Academia)*, Gringo Cardia *(Solidão, a Comédia; Floresta Amazônica e Colombo)*, Hélio Eichbauer (*Antígona*) e Tadeu Burgos (*O Circo da Solidão*). Dentre os figurinistas louve-se os trabalhos de Ricardo Venâncio (*O Circo da Solidão*), Flávia Leão e Patrícia Nunes *(Os Meninos da Rua Paulo)*, Beth Bellando *(As Alegres Comadres de Windsor)* e Biza Vianna (*Lucrécia, Tiradentes e A Morta)*.

No teatro adulto, *Antígona, Perfume de Madona, Uma Relação Tão Delicada, A Megera Domada, Comunicação a uma Academia, Como Encher um Biquíni Selvagem, Lucrécia, Beckett e Vau de Sarapalha* foram por um motivo ou por outro (além das citadas anteriormente) os destaques da temporada (*). Direção, interpretação, figurinos, iluminação ou o trabalho de pesquisa na linguagem teatral colocaram estes trabalhos num nível bem superior ao dos demais.

Por um lado, 92 conseguiu um milagre: manter os mesmos níveis de 1991 no que diz respeito aos patrocinadores. A regulamentação trazida (?) pela lei Rouanet foi um fracasso total. O ex-presidente da República parece ter adotado uma linha de total desprezo pela cultura teatral. O resultado foi que somente a Shell, a Coca-Cola (teatro infantil) e outras poucas empresas, em menor grau, investiram sistematicamente no teatro. Na área estatal salvou-se apenas o Banco do Brasil, valorosa exceção à regra. Assim, como já disse alguém com muita propriedade, o teatro carioca passou a depender em última análise das rainhas da Inglaterra, da Holanda e de seus representantes no Brasil.

Parte da classe teatral assestou suas baterias contra estes poucos patrocinadores, questionando seus critérios. Fariam melhor atacando outras grandes empresas, estatais ou privadas, que estão se lixando para a produção teatral do país, com total falta de critério e de verbas, o que é bem pior.

No capítulo destinado às relações com a imprensa, infelizmente, pouca coisa mudou. Artistas diretamente envolvidos no processo de criação artística ainda são obrigados a assistir, pasmos, à destinação de desproporcionais parcelas de dinheiro aos divulgadores, "atravessadores da arte" que aparentemente têm acesso às redações dos grandes jornais e conseguem para "suas peças" um brilhante lugar ao sol. Uma vez que o preço de um único anúncio publicado em dia nobre em um grande jornal é capaz de custar toda a lotação de uma casa em quase todo o fim de semana, a coisa se complica. Evidentemente que neste ponto é inútil culpar a imprensa: seus espaços custam caro porque precisam custar. Mas o espaço gratuito, referente às coberturas de lançamento dos espetáculos, ou mesmo na seção dos "tijolinhos", estes, sinceramente, deixam muito a desejar.

Uma coisa que salta aos olhos é a desproporcional atenção que alguns encenadores recebem, em contraposição a um indecente descaso para com os outros 90%. Uma vez que o espaço é curto e precioso, ele deveria ser um pouco mais "socializado". Há diretores que recebem matérias de meia

(*) Não incluímos *Figural* dada a rapidez meteórica com que entrou e saiu de cartaz. Por que não ficou mais tempo?

página só porque algum parente seu rompeu com a namorada ou coisa parecida. Outros, não tão "famosos", mas com propostas inovadoras ou instigantes, ficam relegados ao anonimato total. Não é fácil.

Para não ficarmos só com as críticas, louve-se a inovação levada a cabo pelo JB, que abriu generosos espaços para outras opiniões, tirando de um único crítico o poder total e absoluto. Isso trouxe maiores possibilidades para o surgimento de novos críticos e para as próprias peças, que além de receberem até três avaliações distintas, conseguem maior atenção na época de seu lançamento. Lionel Fischer na *Tribuna* — por sinal, o mais democrático nas coberturas de estréias — e Armindo Blanco no *O Dia,* dentro de suas possibilidades, continuam militando por um teatro melhor. Já *O Globo* permanece como campeão no sumiço de *tijolinhos*... (Duvido que façam o mesmo com os filmes em cartaz). Além disso, quando sua crítica atual, Bárbara Heliodora, viaja ou tira férias, o jornal simplesmente "esquece" que existe teatro. Todas as produções devem de antemão saber das férias/viagens da crítica do *O Globo,* caso contrário vão acabar amargando um inesperado e indesejado silêncio.

Mas não adianta culpar a imprensa pelo nível da temporada que passou. Aliás, ela também tem suas queixas: muitos *releases* que chegam às redações "prometem" obras de deixar Peter Brook, Bob Wilson & Ariane Mnouchkine juntos, no chinelo. Juram que o mundo se divide em dois: antes e depois "deste" espetáculo, com evidente lucro para a fase posterior. Outros utilizam uma linguagem pomposa, propositadamente pernóstica, mais adequada a uma tese de doutorado em psicolingüística do que ao que deveria se propor: um simples *release.* Um pouco de humildade e de moderação não faria mal algum.

Se o caso é procurar bodes expiatórios, pode-se acusar a TV Globo de drenar as boas cabeças e esvaziar os palcos de quem poderia estar contribuindo de modo significativo. Talvez esta seja uma das razões que colocam o teatro paulistano em vantagem. Lá não há uma TV Globo para sugar os melhores talentos 30 horas por dia. Com raras exceções, atores e atrizes aproveitam o intervalo entre duas novelas para faturar — com espetáculos digestivos — a popularidade alcançada na novela anterior. São peças encenadas com o intuito principal de fazer as boas "praças" do país e forrar os bolsos para poder enfrentar eventuais épocas de vacas magras. Considerando a situação do país, atire a primeira pedra quem não faria o mesmo, se pudesse...

Quanto ao Tablado, continuamos as atividades relativas aos cursos livres de formação de atores, a edição dos *Cadernos de Teatro* (patrocínio da Shell) tendo ainda três peças encenadas. No horário infantil tivemos *O Rapto das Cebolinhas* (de 9/5 a 25/10) e *O Boi e o Burro no Caminho de Belém* (de 21/11 a 27/12), ambas de Maria Clara Machado e dirigidas pela autora. No horário noturno, *Advocacia Segundo os Irmãos Marx* (de 24/04 a 9/8) de Bernardo Jablonski, dirigida pelo autor. Quando da encenação desta peça, tivemos o desprazer de descobrir que fomos riscados do mapa teatral pelos críticos do *JB* e do *O Globo* (Macksen Luiz e Barbara Heliodora). Após reiterados convites, declarações falsas de que compareceriam, cartas para ambos os jornais — não publicadas —, estes críticos afirmaram que não viriam mesmo assistir às montagens do Tablado, "por serem amadoras" (sic). A *Tribuna da Imprensa,* em sua edição de 5/10, foi o único jornal a comentar o assunto.

Como já abordamos este tema aqui mesmo nos *Cadernos,* não vamos tornar a comentá-lo. Esperamos, no entanto, que em 93, os críticos em questão abandonem esta postura intolerante e esdrúxula e nos tratem como sempre o fizeram, e ainda fazem, os outros críticos.

O ano de 92 terminou com uma tragédia na classe artística: o assassinato da atriz Daniella Perez por um colega de trabalho. Este crime trouxe à baila, entre outras questões, a discussão quanto à necessidade de maior rigor na concessão do registro profissional. De nossa parte, discordamos desta colocação. Artistas plásticos, músicos, bailarinos, cantores, artistas populares e "mirins" podem/devem procurar as escolas para aprimoramento e crescimento pessoal. A obrigatoriedade do registro — que teve seu momento e sua utilidade quando da regu-

lamentação da profissão — tem levado mais à criação de escolas caça-níqueis do que ao engrandecimento da profissão. O próprio sindicato, muitas vezes pressionado por "figuras de poder/prestígio", acaba fornecendo o registro, tornando injusto o critério de concessões. Que se libere os caminhos da formação e que o sindicato execute provas de capacitação — a exemplo de músicos e bailarinos — para fornecimento do atestado que permite o pleno exercício profissional. No fundo, quem é bom, talentoso e aplicado, há de se firmar. E quem for consciencioso há de procurar se exercitar e se aprimorar com trabalhos corporais, aulas de voz, interpretação, história e teoria teatral, etc., seja em escolas "oficiais", seja em cursos livres.

Quando o presente número for distribuído, já estaremos em março. Aí teremos uma idéia melhor do que a temporada de 93 terá para nos oferecer. Um dos focos de esperança provém do novo prefeito, César Maia, que está acenando com grandes possibilidades de incremento à Cultura e ao teatro em particular. Vamos ver se o Estado, a União e a iniciativa privada vão igualmente implementar projetos & auxílios que realmente possibilitem à classe artística, melhores condições de exercer suas potencialidades em prol de um teatro efetivamente rico, pleno, variado e estimulante.

De qualquer modo, fica aqui a certeza de que, em função disto tudo, 1993 há de ser, sem dúvida, um ano ímpar...

Nota: No dia 19 de fevereiro O Tablado perdeu um de seus mais fiéis colaboradores: faleceu o diretor, ator e professor Toninho Lopes. Entusiasta de um teatro vivo e alegre, Toninho Lopes buscou sempre em seus espetáculos a integração de elementos musicais, coreográficos e teatrais. A ele, nossa homenagem.

PETER BROOK

Toby Cole e Helen K. Chinoy

No início de sua carreira teatral, Peter Brook tinha muito de "garoto prodígio" de "Wunderkind", como o seu sócio e biógrafo, Charles Marowitz, a ele se refere. Aos cinco anos, fez seus pais assistirem a *Hamlet*, numa produção teatral de brinquedo criada por ele mesmo; aos dezessete foi para Oxford, determinado a fazer sucesso como diretor de cinema. Como parte de sua formação, Peter Brook encenou a peça *A trágica história do doutor Fausto*, de Marlowe, em um pequeno teatro alugado para a ocasião e, depois, filmou *Uma viagem sentimental através da França e da Itália, de Sterne*. Uma produção londrina de *Pygmalion*, em 1945, valeu-lhe um convite de *Sir* Barry Jackson da Birmingham Repertory Company para encenar *Homem e superhomem*. Peter Brook convidou o jovem Paul Scofield para o papel de Jack Tanner, a primeira das muitas aventuras importantes que tiveram juntos.

Com Sir Barry, foi trabalhar no Shakespeare Memorial Theater, em Stratford-on-Avon, onde suas produções de *Trabalhos de amor perdidos, Romeu e Julieta* e *Medida por medida* foram todas marcadas por um brilhantismo especial. Depois, tornou-se diretor no Covent Garden por dois anos e foi nessa época que "chegou à conclusão de que a ópera estava morta enquanto forma artística".

Na década seguinte, tornou-se diretor de fama internacional, trabalhando em Londres, Paris e Nova Iorque em quase todos os gêneros de teatro: em musicais, em peças realistas e poéticas, tanto antigas quanto contemporâneas, e em filmes, que tinham sido sua primeira paixão. Para citar algumas de suas notáveis produções desses anos: em 1956, encenou *Hamlet, The family reunion e The power and the glory* com Paul Scofield no papel principal; em 1958, dirigiu os Lunts em *The visit*; em 1960, *O balcão* em Paris e, 1962, *Rei Lear* com Scofield, no Royal Shakespeare Theatre. A partir do fascinante "Diário de Lear", mantido por seu diretor-assistente, Charles Marowitz, podemos tomar conhecimento da forma como Peter Brook abordou essa violenta tragédia. Marowitz, que além de seus próprios livros, ensaios e produções, contribuiu muito para tornar acessíveis as inovações criativas de Brook, conta que este via a peça como uma montanha cujo cume nunca tivesse sido alcançado. Na subida, encontravam-se por todos os lados os corpos despedaçados de outros alpinistas. "Aqui, Olivier; lá, Laughton. É assustador." Em suas leituras iniciais no teatro de Stratford, ele sublinhou a seguinte tarefa: "O trabalho no ensaio é, a princípio, buscar um significado para, depois, torná-lo significativo." Para ele, essa grande peça, considerada durante muito tempo irrepresentável, só poderia ser "compreendida existencialmente — no palco". Brook tinha como referencial o mundo e o trabalho de Samuel Beckett e via Lear como "um vasto, complexo e coerente poema elaborado para estudar o poder e o vazio do nada".

Em 1962, tornou-se um dos diretores do Royal Shakespeare Theatre, que tinha inaugurado sua temporada londrina no Aldwich Theatre. Lá, Peter Brook encenou sua extraordinária produção de Marat/Sade, de Peter Weiss, em 1964. O estilo da interpretação de Brook foi muito calcado em Berthold Brecht e Antonin Artaud. As experimentações dirigidas por Brook no outono de 1963, em seu Teatro da Crueldade, foram importantíssimos para a forma final de sua produção, essas experiências são descritas no livro de seu sócio/parceiro Charles Marowitz, cujo *Hamlet* em forma de colagem fazia parte do programa. Encarregado desse trabalho, Brook trocou as "superproduções" pelos improvisos, pela vida coletiva de um grupo de atores e por uma "criação teatral direta", proporcionada por um texto rígido. A investigação do ator e o seu relacionamento com o público tornaram-se, então, o centro de seu trabalho. Uma criação coletiva feita por sua com-

panhia sobre a guerra do Vietnã, chamada *US*, uma encenação experimental de *A tempestade*, na qual o público podia escolher sentar-se em zonas "seguras" ou "perigosas", e uma interpretação chocante do *Édipo* de Sêneca, tudo revela a busca deste artista tão criativo por um "Teatro Imediato" vivo, que, para usar as classificações tão brilhantemente analisadas em seu livro *The empty space*, pode ser chamado de "Teatro Rude" ou Teatro Sagrado", mas nunca "Teatro Mortal". *

O ATO DE INCORPORAR

Peter Brook

O ato de representar se inicia com um pequeno movimento interior, tão suave que chega a ser quase imperceptível. Notamos isso quando comparamos uma representação cinematográfica com uma representação teatral: um bom ator teatral pode representar no cinema, mas não necessariamente o inververso. O que acontece? Proponho à imaginação de um ator algo como "ele está abandonando você". Neste momento, no fundo de seu ser, ocorre um movimento sutil. Não só nos atores — o movimento ocorre em todo mundo, mas naqueles que não são atores, ela é muito tênue para se manifestar de alguma forma. O ator é um instrumento mais sensível e nele o tremor pode ser detectado. No cinema, o grande ampliador, as lentes, descreve este movimento para o filme, que, por sua vez, registra-o; portanto para o cinema, o primeiro movimento é tudo. Nos primeiros ensaios de uma peça, o impulso não pode ir além de um movimento — mesmo que o ator deseje exagerá-lo, os tipos mais diferentes da tensão físico-psicológica podem intervir — então, a corrente entra em curto-circuito. Para que esse movimento rápido passe por todo o organismo, precisa haver um total relaxamento, seja ele natural ou obtido através do trabalho. Isso, em suma, é o que constitui os ensaios. Dessa forma, o ato de representar é mediúnico — a idéia repentinamente toma conta do todo em um processo de imaginação — na terminologia de Grotowski, os atores "incorporam" — incorporam eles mesmos. Nos atores muito jovens, os obstáculos são por vezes muito elásticos, e as incorporações podem ocorrer com uma surpreendente facilidade, mesmo as mais sutis e complexas, o que leva ao desespero aqueles que desenvolveram suas habilidades durante anos. Mais tarde, com sucesso e experiência, os mesmos jovens atores criam barreiras para si mesmos. As crianças muitas vezes conseguem representar com uma técnica natural extraordinária. As pessoas reais ficam maravilhosas na tela. Entretanto, com profissionais adultos é preciso haver um processo duplo: as emoções vindas de dentro têm que ser auxiliadas por um estímulo externo. Algumas vezes, o estudo e o raciocínio podem ajudar um ator a eliminar os preconceitos que o impedem de enxergar significados mais profundos, porém, outras vezes, o que ocorre é o oposto. Para alcançar o domínio de um papel difícil, o ator precisa ir até o limite de sua personalidade e inteligência — no entanto, em outras ocasiões, grandes atores podem ir ainda mais além, se ensaiarem as palavras e ao mesmo tempo escutarem atentamente seus ecos.

John Gielgud é um mágico — sua forma de teatro é conhecida com a busca do incomum, do extraordinário, do diferente. Sua língua, suas cordas vocais, sua sensibilidade para o ritmo compõem um instrumento que ele desenvolveu conscientemente durante toda a sua carreira numa analogia com sua vida. Sua natural aristocracia interior e suas crenças exteriores, sociais e pessoais, deram-lhe uma hierarquia de valores, uma intensa diferenciação entre o fundamental e o precioso, além de

* Da data da publicação dessa introdução, até os dias de hoje, outros novos vieram se incorporar à fantasticamente bem-sucedida carreira deste diretor. Entre outros, podemos citar: Sonho de uma Noite de Verão, A Conferência dos Pássaros (1976), Os IKS (1975). O Jardim das Cerejeiras (1982) e o épico religioso, Mahabharata (1985).

uma convicção de que o exame apurado, a eliminação do supérfluo, a seleção, a divisão, o aperfeiçoamento e a transmutação são atividades infindáveis. Sua arte sempre foi mais vocal do que física: em algum momento, no início da carreira, John Gielgud decidiu que, para ele, o corpo era um instrumento menos ágil do que a cabeça. Assim, abandonou parte de um possível equipamento de ator, mas fez uma verdadeira alquimia com o resto. Não é somente a fala e a melodia, mas também o movimento contínuo entre o mecanismo formador de palavras e sua compreensão que fizeram sua arte tão rara, tocante e, especialmente, tão consciente. Com Gielgud, percebemos tanto o que está expresso quanto a perícia do criador e, então, nossa admiração aumenta pelo fato de uma arte poder ser tão hábil. A experiência de trabalhar com ele foi uma de minhas maiores e mais especiais alegrias.

Paul Scofield dirige-se a seu público de uma outra maneira. Enquanto que, em Gielgud, o instrumento fica a meio caminho entre a música e o ouvinte e, portanto, exige um ator treinado e hábil — em Scofield, instrumento e ator são uma unidade — um instrumento de carne e sangue que se abre para o desconhecido. Conheci Scofield, quando ele ainda era um jovem ator e possuía uma estranha característica: os versos o embaraçavam; entretanto, fez poesias inesquecíveis em prosa. Era como se o ato de dizer uma palavra mandasse, através de si mesmo, vibrações que ecoavam de volta significados muito mais complexos do que seu pensamento racional podia encontrar. Ele pronunciava uma palavra, como "noite", e, então, sentia-se compelido a fazer uma pausa; ao ouvir, com todo o seu ser os espantosos impulsos movimentando-se em alguma misteriosa câmara interna, experimentava a maravilha da descoberta. Essas pausas e investidas profundas dão à sua representação uma estrutura de ritmos inteiramente pessoal e seus próprios significados instintivos. Para ensaiar um papel, ele deixa toda a sua natureza — milhares de antenas extremamente sensíveis — passar de um lado para o outro através das palavras, na representação. O mesmo processo faz com que, tudo o que ele aparentemente fixou, se repita igual, mas absolutamente diferente a cada noite.

Costumo utilizar dois nomes bem conhecidos como exemplo, mas o fenômeno está sempre presente nos ensaios e, continuamente reabre a questão da falta de prática e da experiência, da espontaneidade e do conhecimento. Existem também certas coisas que os atores jovens e desconhecidos são capazes de fazer e que estão além do alcance dos que têm mais experiência e habilidade.

Houve épocas, na história do teatro, em que o trabalho dos atores era baseado em certos gestos e expressões aprovados; havia sistemas fixos de postura que hoje são rejeitados. Pode parecer menos óbvio que o polo oposto, o método que dá liberdade ao ator de escolher qualquer dos gestos do dia a dia, seja igualmente restrito, mas, ao basear seus movimentos na sua observação ou na própria espontaneidade o ator não está sendo muito criativo. Está procurando, dentro de si mesmo um alfabeto que também está fossilizado, porque a linguagem de signos da vida que ele conhece não é uma invenção criada, mas sim fruto de sua própria condição. Suas observações do comportamento são, na maioria das vezes, feitas sobre suas próprias projeções. Aquilo que considerava espontâneo é filtrado e monitorado. Mesmo se o cachorro de Pavlov estivesse improvisando, ele, ainda assim, salivaria quando a campainha tocasse, mas ia achar que o mérito era todo seu: "Estou babando", diria ele, orgulhoso de sua ousadia.

IMPROVISAÇÃO

Aqueles que trabalham com o improviso têm a chance de ver, com assustadora clareza, como as fronteiras da chamada liberdade são alcançadas rapidamente. Nossos exercícios em público com o Teatro da Crueldade, em pouco tempo levaram os atores ao ponto onde eles, todas as noites, faziam variações de seus próprios clichês — como o personagem de Marcel Marceau que se liberta de uma prisão para se confinar em outra. Por exemplo, fizemos uma experiência com um ator, na qual ele abria uma porta e encontrava algo inesperado. Tinha que reagir de diferentes formas: algumas vezes com gestos, outras, com sons e ainda outras,

através da pintura. Era incentivado a expressar o primeiro gesto ou grito que lhe ocorresse. Em primeiro lugar, isto tudo revelou uma grande quantidade de atitudes semelhantes: boca aberta em sinal de surpresa, o passo para trás, demonstrando medo. De onde vinham esses assim chamados gestos espontâneos? Obviamente, a verdadeira e instantânea reação interior era reprimida e substituída por certas imitações de formas já vistas. A pintura era mesmo mais reveladora: um pouco de terror diante da folha em branco e, então, a tranqüilizadora idéia já pronta vinha para o resgate. O Teatro Mortal está escondido dentro de todos nós.

Os objetivos da improvisação no treinamento dos atores durante os ensaios e os dos exercícios são sempre de livrar-se do Teatro Mortal. Não é apenas uma questão de espadanar numa euforia autoindulgente, como os leigos geralmente suspeitam, porque isso vai fazer com que o ator seja levado novamente até às próprias barreiras, até ao ponto onde, em lugar da verdade recém descoberta, normalmente coloca uma mentira. Um ator que representa uma grande cena de maneira falsa, parece falso ao seu público, pois, a cada instante, na progressão de uma atitude do personagem para outra, ele está substituindo detalhes reais por falsos, por emoções minúsculas, transitórias e não-verdadeiras, através da imitação. Porém não se pode lançar mão desse recurso nos ensaios de grandes cenas, pois, muita coisa estará acontecendo e será complicado. A finalidade de um exercício é reduzir e retornar, limitar a área cada vez mais até que uma mentira venha à tona e seja descoberta. Se o ator consegue encontrar e ver esse momento, talvez possa se abrir para um impulso mais profundo e mais criativo.

O mesmo acontece quando dois atores representam juntos. Na maioria dos casos, conhecemos a representação externa dos grupos. Grande parte do trabalho de equipe, do qual o teatro inglês é tão orgulhoso, é baseado em polidez, cortesia, racionalidade e concessões mútuas — sua vez, você primeiro e assim por diante — um fac-símile que funciona sempre que os atores têm o mesmo estilo — por exemplo, os atores mais velhos atuam muito bem juntos, o mesmo acontecendo com os bem jovens; mas, quando se misturam, apesar de todo o cuidado e respeito mútuo, o resultado é, muitas vezes, catastrófico. Para uma produção de *O Balcão* de Genet que fiz em Paris, foi preciso colocar juntos atores de diferentes formações — clássica, cinematográfica, de balé, ou simples amadores. As longas noites de improvisações, que mais pareciam obscenos diálogos de bordel, serviram a um único propósito — capacitaram esse grupo heterogêneo de pessoas a se unir e começar a encontrar um modo de comunicação direta entre si.

Alguns exercícios fazem com que os atores se soltem uns com os outros de maneiras diferentes. Por exemplo, vários atores podem representar cenas diversas lado a lado, mas jamais falando ao mesmo tempo, de modo que cada um tem que estar muito atento ao todo para poder saber os momentos exatos em que deve falar ou, mais ainda, para desenvolver um senso coletivo de responsabilidade pela qualidade da improvisação e, também, para mudar em direção a novas situações tão logo a invenção compartilhada se torne sem interesse. Muitos exercícios são específicos para, primeiramente, soltar o ator, de modo a dar-lhe condições de descobrir por si próprio aquilo que existe somente dentro dele mesmo; em seguida, para forçá-lo a aceitar, sem contestação, ordens externas, a fim de que, quando adquirir um ouvido suficientemente sensível possa ouvir, dentro de si próprio, sons que jamais teria detectado de outra forma. Por exemplo, um exercício valioso é dividir um monólogo de Shakespeare em três vozes, como um cânon, e, então, fazer três atores recitarem os versos repetidamente numa velocidade fragmentada. A princípio, a dificuldade técnica absorve toda a atenção dos atores, depois à medida que conseguem dominar as dificuldades, são solicitados a pôr em relevo o significado das palavras, sem contudo variar a forma rígida. Isso pode parecer impossível porque, devido à velocidade e ao ritmo mecânico, o ator não pode utilizar sua expressividade normal. Depois, de repente, ele quebra uma barreira e descobre quanta liberdade pode existir dentro da mais rígida disciplina.

Uma outra variante é pegar as estrofes "Ser ou não ser, eis a questão" e distribuir uma palavra para cada ator, que formam um pequeno círculo e

tentam dizê-las um após o outro, procurando produzir uma frase viva. É um exercício tão difícil que, instantaneamente, revela até para aquele mais improvável de ser convencido o quanto ele é fechado e insensível em relação ao seu companheiro. Após muito trabalho, quando a frase começa a fluir repentinamente, todos vivenciam uma liberdade emocionante. Vêem num lampejo a possibilidade de representação em grupo e também os obstáculos para atingir tal meta. Esse exercício pode ser desenvolvido, substituindo-se o verbo ser por outros, com o mesmo efeito de afirmação e negação. Eventualmente, é possível colocar sons ou gestos no lugar de uma ou de todas as palavras e, ainda assim, manter um vivo fluxo dramático entre os sete participantes.

O propósito desses exercícios é levar os atores a um ponto onde, caso um deles faça algo inesperado, mas verdadeiro, os outros possam dar continuidade e responder no mesmo nível. Isso é representação em conjunto; em termos de atuação, significa "criação em conjunto", um pensamento apavorante. Não tem sentido achar que exercícios pertencem à escola e devem ser aplicados somente durante um certo período do desenvolvimento do ator. Como qualquer outro artista, um ator é comparável a um jardim, de onde não adianta arrancar as ervas daninhas apenas uma vez. Elas crescem sempre, o que é perfeitamente natural, e precisam ser arrancadas, o que é natural e necessário.

Os atores podem estudar através de métodos variados, mas têm que fazer, principalmente, um ato de eliminação. O título *A construção do personagem*, obra de Stanislavski é enganador porque um personagem não é uma coisa estática e não pode ser construído como uma parede. Os ensaios não levam progressivamente a uma noite de estréia. Alguns atores sentem dificuldades em entender isso — principalmente os que se orgulham de sua própria arte. Para os atores medíocres, o processo de construção do personagem tem momentos agudos de angústia artística: "O que irá acontecer desta vez?", "Sei que já fiz papéis de muito sucesso anteriormente, mas, desta vez, será que vai surgir a inspiração?" Esse ator chega aterrorizado para o primeiro ensaio mas, aos poucos, sua prática preenche o vácuo de seu medo. À medida que "descobre" uma maneira de interpretar cada cena, segura-a com unhas e dentes, aliviado por mais uma vez ter sido poupado da catástrofe final. Então, na noite de estréia, embora nervoso, seus nervos estão como os do perito em tiro que sabe que pode atingir o alvo, mas teme não conseguir acertar na mosca, com todos os amigos presentes.

O ator verdadeiramente criativo entra num processo de pânico diferente e bem pior do que esse, na noite de estréia. Durante todos os ensaios, esteve explorando os aspectos de um personagem, os quais sente serem sempre parciais e pouco verdadeiros — assim, se vê compelido, pela honestidade de sua busca, a abandoná-los e começar tudo de novo, continuamente. Um ator criativo estará mais predisposto a se livrar das camadas enrijecidas de seu trabalho, no último ensaio, pois, com a aproximação da noite de estréia, um brilhante holofote está voltado em direção à sua criatividade e, desta forma, conseguirá ver sua terrível insuficiência. Além do mais, o ator criativo anseia por se agarrar às suas descobertas e deseja a todo o custo evitar o trauma de aparecer em público, sem proteção e despreparado — embora seja exatamente isso o que deva fazer. Precisa destruir e abandonar os resultados conseguidos, mesmo se os que obtiver depois parecerem quase iguais aos primeiros. Os atores franceses têm mais facilidade nesse aspecto do que os ingleses, pois, em termos de temperamento, são mais abertos à idéia de que o nada tem algum valor. Esse é o único modo de um papel, ao invés de construído, nascer espontaneamente. O papel "construído" é o mesmo todas as noites — exceto pelo desgaste paulatino. Para que o papel espontâneo seja o mesmo, precisa renascer sempre, o que o torna sempre diferente. É claro que, particularmente numa longa permanência em cartaz, o esforço de uma criação nova diariamente torna-se insuportável e inconcebível, e, então, o artista criativo e com experiência é compelido a retroceder a um segundo nível chamado de técnica de apoio.

Certa vez, fiz uma peça com o perfeccionista Alfred Lunt. No primeiro ato, ele fazia uma cena sentado num banco. No ensaio, Alfred sugeriu ti-

rar o sapato e esfregar o pé. Depois, acrescentou sacudir o sapato para limpá-lo por dentro, calçando-o em seguida. Um dia, quando fazíamos uma turnê em Boston, passei em frente de seu camarim. A porta estava entreaberta. Alfred se preparava para a apresentação, mas notei que queria falar comigo. Chamou-me agitado. Entrei e, então, fechando a porta, pediu-me que sentasse. — Quero tentar uma coisa hoje à noite — disse ele. — Mas só se você concordar. Fui dar uma volta em Boston Common esta tarde e encontrei isto. — Abriu uma das mãos e pude ver duas pedras pequenas. — Naquela cena em que eu sacudo o sapato... — continuou ele — sempre fico preocupado por não cair nada de dentro. Por isso pensei em colocar as pedrinhas para que elas caiam e façam barulho. O que você acha disso? — Disse-lhe que era uma excelente idéia, e seu rosto se iluminou. Olhou satisfeito para as duas pedras, depois de novo para mim e, de repente, sua expressão mudou. Observou longamente e de forma ansiosa as pedras e disse: — Você acha que ficaria melhor se eu colocasse apenas uma?

EMOÇÃO E TÉCNICA

A mais difícil de todas as tarefas para um ator é a de ser sincero, embora imparcial — ele é condicionado a encarar a sinceridade como um fator mais importante. Essa palavra gera uma grande confusão devido às suas implicações morais. De uma certa forma, a característica mais forte dos atores de Brecht é o grau de sua "falsidade". Somente através da imparcialidade é que um ator consegue enxergar seus próprios clichês. Existe uma armadilha perigosa na palavra sinceridade. Em primeiro lugar, um jovem ator descobre que seu trabalho é tão exigente que requer dele certas habilidades, como, por exemplo, ter boa voz, um corpo que obedeça às suas ordens, noção de tempo e não se deixar levar pelo acaso. Por isso, procura uma técnica e, logo, adquire uma habilidade que pode se tornar facilmente motivo de orgulho e uma finalidade em si mesma. Dessa forma, isso passa a ser uma aptidão sem qualquer outro objetivo que não seja demonstrar esperteza — em outras palavras, a arte se torna falsa. Ao observar a falsidade dos veteranos, o jovem ator se sente desgostoso. Ele busca a sinceridade. Sinceridade é uma palavra com uma carga semântica muito grande, como limpeza, que traz consigo associações infantis de bondade, sinceridade e decência. Isso parece um bom ideal, um objetivo melhor do que o de adquirir cada vez mais uma técnica, e, como sinceridade é um sentimento, é fácil perceber quando alguém está sendo sincero. Portanto, existe um caminho a ser seguido: alcança-se a sinceridade através da "doação" emocional, da dedicação, da honestidade, de uma abordagem livre. Como dizem os franceses, é preciso "mergulhar de cabeça". Infelizmente isso pode muito bem resultar numa representação catastrófica. Em qualquer outro tipo de arte, não importa quão fundo se mergulhe no ato de criar, é sempre possível afastar-se e observar o resultado. Quando um pintor dá um passo atrás para observar sua tela, outras faculdades mentais entram em ação e o advertem de seus excessos. A cabeça de um treinado pianista está fisicamente menos envolvida do que seus dedos e, por mais que ele "se deixe levar" pela música, seus ouvidos possuem seu próprio grau de imparcialidade e controle objetivo. O ato de representar é, de várias maneiras, único em suas dificuldades, pois o artista tem que utilizar o material traiçoeiro, mutável e misterioso de si mesmo, como agente intermediário. Exige-se que esteja completamente envolvido, embora distanciado, neutro sem transmitir neutralidade. O ator tem que ser sincero e falso: tem que praticar como ser falso com sinceridade e como mentir honestamente. Isso é quase impossível, mas é essencial e quase sempre ignorado. Freqüentemente, também — não por sua culpa, mas, sim, das malditas escolas das quais o mundo está cheio — estruturam seu trabalho sobre doutrinas que nada valem. O grande sistema de Stanislavski que pela primeira vez abordou, de forma completa, a arte de representar do ponto de vista da ciência e do conhecimento, trouxe tanto prejuízos como benefícios a muitos iniciantes que o interpretaram erroneamente nos detalhes, servindo apenas para gerar ódios. Depois de Stanislavski, os textos de Artaud, mal lidos e pouco assimilados,

levaram ao conceito ingênuo de que compromisso emocional e auto-exposição feitos de forma resoluta é o que realmente conta. Essa crença é agora ainda mais fomentada pelos trechos mal assimilados e mal compreendidos de Grotowski. Existe, hoje, uma nova forma de representação sincera que consiste em vivenciar todas as coisas através do corpo. Trata-se de um tipo de naturalismo. Segundo as regras do naturalismo tradicional, o ator tenta imitar as emoções e os atos do dia a dia e viver seu papel. Nesse outro tipo de naturalismo, o ator se entrega completamente a seu comportamento imaginário. É aí que ele se engana. Só porque o tipo de representação com a qual está envolvido parece ficar no outro extremo do naturalismo ultrapassado, acredita também estar distante desse estilo desprezado. Na verdade, aborda a paisagem de suas próprias emoções com a convicção de que todos os detalhes precisam ser reproduzidos com exatidão. Assim, nunca cria nada original. Na maioria dos casos, o resultado é fraco e pouco convincente.

Existem grupos de atores, principalmente nos Estados Unidos, influenciados por Genet e Artaud, que desprezam todas as formas de naturalismo. Ficariam indignados caso fossem chamados de atores naturalistas, mas é exatamente isso que limita sua arte. Empenhar cada fibra de seu ser em uma ação pode parecer uma forma de envolvimento total — mas a verdadeira exigência artística pode ser ainda mais rigorosa — e necessita de menos manifestações ou de manifestações bem diferentes. Para entendermos isso, precisamos considerar que, juntamente com a emoção, existe sempre um papel a ser exercido por uma inteligência especial, que não está lá desde o começo, mas que tem que ser desenvolvida como um instrumento de seleção. É preciso haver distanciamento e, especialmente, são necessárias determinadas formas difíceis de serem definidas, mas impossíveis de serem ignoradas. Por exemplo, os atores podem simular uma luta com total abandono e violência genuína. Todo o ator é capaz de representar uma cena de morte — e ele se entrega a ela com tal abandono que nem sequer percebe que não conhece absolutamente nada sobre a morte.

Na França um ator, ao fazer um teste, pede que lhe mostrem a cena mais violenta da peça e, sem receio, mergulha nela a fundo para demonstrar seu ritmo. O francês, na representação de um papel clássico, abre suas asas e mergulha na cena, medindo o sucesso ou fracasso da noite pela intensidade com que se entrega às suas emoções e pelo grau de sua carga interior e, desse ponto em diante, acredita em musas, em inspiração e assim por diante. O ponto fraco de seu trabalho é que, desta forma, ele tende a representar generalizações, o que significa que, nas cenas de raiva, ele se deixa levar por sua raiva; ou melhor mergulha em sua raiva e esta o guia através da cena. Isso pode dar a ele uma certa força e até mesmo, às vezes, um certo poder hipnótico sobre o público, poder esse falsamente considerado "lírico" e 'transcendental". Na verdade, esse ator torna-se escravo de sua paixão e é incapaz de desligar-se dela caso uma mudança sutil exija algo de novo. Em um trecho que contenha tanto elementos naturais quanto líricos, ele declama como se todas as palavras tivessem a mesma carga. É essa inépcia que faz os atores parecerem estúpidos e representações grandiosas parecerem irreais.

Jean Genet quer que o teatro saia do banal e, por isso, escreveu uma série de cartas a Roger Blin, quando este estava dirigindo *The screens*, pedindo-lhe que levasse os atores ao "lirismo". Isso parece muito bom na teoria, mas o que vem a ser lirismo? O que é uma atuação "fora do comum"? É necessário ter-se uma voz especial, uma maneira eloqüente? Os velhos atores clássicos parecem cantar suas falas. Será isso a relíquia de uma antiga e reconhecida tradição? Até onde a busca por uma forma constitui aceitação da artificialidade? Esse é um dos maiores problemas que enfrentamos hoje, e, enquanto insistirmos em acreditar secretamente que máscaras grotescas, maquiagens pesadas, figurinos majestosos, declamações, movimentos de balé são, de certo modo, "ritualísticos" por si mesmos e conseqüentemente, líricos e profundos, jamais sairemos da rotina tradicional do teatro.

Pelo menos, pode-se ver que tudo é uma linguagem para alguma coisa, e nada é uma linguagem para tudo. Cada ação ocorre por si mesma e

é análoga a alguma outra. O ato de amassar uma folha de papel é um gesto completo em si próprio. Pode-se até permanecer no palco, mas o que realmente se precisa é não mais do que aquele gesto. Pode ser também uma metáfora. Quem assistiu a Patrick Magee rasgar lentamente em tiras seu jornal, como na vida cotidiana, ainda que de forma inteiramente ritualística, na peça *A festa de aniversário,* de Pinter, entenderá o significado disso. Uma metáfora é um sinal e uma ilustração — portanto, é um fragmento de linguagem. Cada tom da fala, cada padrão rítmico é um fragmento de linguagem e corresponde a uma experiência diferente. Em geral, nada é mais horrível do que um ator de boa formação, recitando um verso: é lógico que existem regras acadêmicas de métrica que podem ajudar a esclarecer certas coisas para o ator num determinado estágio de seu desenvolvimento, mas, finalmente, ele deve descobrir que os ritmos de cada personagem são tão distintos quanto as impressões digitais. Então, ele precisa aprender que cada nota da escala musical corresponde ...a quê? Isso ele também precisa descobrir.

(Extraído de *Actors on Acting,* Crown Pub., N. Y. Traduzido por Maria José Pimenta. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio)

A EVOLUÇÃO ESTÉTICA DA ILUMINAÇÃO: UMA INTRODUÇÃO

II

Hamilton F. Saraiva

O SIMBOLISMO E MAIS ALÉM

Após o Naturalismo, devemos às estéticas Simbolista e de todo o teatro moderno a redescoberta da teatralidade, fugindo à tendência realista e ilusionista de encobrir os instrumentos da produção dessa mesma teatralidade, como faziam os naturalistas, para assim tornar a sua magia mais eficaz. Na montagem de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, um precursor do Surrealismo, Lugné-Poë usou também o excesso de teatralidade, colocando inclusive tabuletas sugerindo o cenário ("Um campo coberto de neve"). Jarry propunha uma destruição do teatro, mas usava o próprio teatro para isso. Forma estranha essa de usar o aparelho para a conclusão ideológica que pressupõe esse aparelho sem condições de existência.

No Simbolismo, encontramos, na França o pintor de cenários Maxime Dethomas, que trabalhava com Jacques Rouché, no início do século XX. Rouché dizia que o palco deveria ter o mínimo de acessórios e que os efeitos de iluminação deveriam seguir as variações de um diálogo. Recomendava o uso das cores cinza, azul e ocre no fundo, para reforçar a figura do ator, o qual deveria usar cores vivas. Quem se incumbe dessas determinações era o citado pintor Dethomas. A Rouché também é dado um crédito por haver sido um dos primeiros a utilizar as novas normas de iluminação dirigida e racional.

O que se pode falar da luz dos simbolistas? Um foco amarelo poderia representar um sol; uma luz piscando poderia "ser" a chuva que cai: convenções e símbolos teatrais como respostas semiológicas a uma nova estética.

Na estética Simbolista, com grandes e longos discursos no texto, a iluminação tenta ajudar o espectador a apreender o sentido místico do assunto; é importante uma felicidade imaterial e interior, que enfoca o imutável destino humano e no qual era o teatro da alma e do sonho. As cores eram usadas em profusão e em combinações complementares, formando desenhos com os espectros secundários e terciários[21]. Chegou-se ao exagero de, juntamente com a música, acompanhar as mudanças dos diferentes versos com aromas (efeitos de vaporizações), que se espalhavam como nuvens sufocantes sobre os espectadores.

A esperiência Simbolista, em contraposição ao Naturalismo, teve início no *Théâtre d'Art* (Teatro de Arte), na França, organizado pelo poeta simbolista Paul Fort[22], declarando guerra ao teatro "vilão" (burguês) e à trivialidade da dramaturgia de *boulevard*. Teve duração curta (1891 a 1893) esse Teatro de Arte, seguindo-o, em continuação, a *Maison d'Oeuvre*, organizada em 1893 por Lugné-Poë, o encenador que, em 10 de dezembro de 1896, levaria à cena o "escandaloso" *Ubu Rei*.

O Simbolismo encontra na Rússia, em Meyerhold, a voz que irá gritar contra o Naturalismo de seu amigo e antigo mestre Stanislavski, nessa transição do século XIX para o século XX. Meyerhold perseguia a idéia de usar a luz como cenário e fez experiências, com esse propósito, nas montagens de *Pelléas et Mélisande*, de Maeterlinck em 1906 e *Don Juan*, de Molière, em 1908.

---

21 Na teoria das cores, as cores complementares são aquelas que, misturadas, formam uma cor e essa cor completa o espectro de uma terceira (tanto na cor *luz* como na cor *pigmento*). A premissa só é verdadeira se trabalharmos com as cores primárias ou com as secundárias, separadamente. Os espectros terciários trabalham com as cores resultantes das secundárias.

22 Paul Fort (1872-1960) tinha 17 anos na época, e teve o patrocínio, entre outros, de Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Henri de Regnier, Jean Moréas e colaboração dos pintores Paul Gauguin, Bonnard e Odilon Redon.

Se a produção de efeitos naturalistas nos soa como coisa condenável, por acentuar a passividade do espectador em um teatro ilusionista, o excesso de efeitos, para outras estéticas, também o é. A iluminação, sendo usada da mesma forma que se fazia o uso da cenografia (como elemento de embelezamento e ornamentação), é o mesmo que completar uma cenografia decorativa, somando-se arbitrariamente elementos supérfluos. A substituição de uma técnica decorativa por outra, com o uso da luz do dia que vai aumentando ou pelo ato de sugerir uma floresta com um foco colorido (com que poderia sugerir uma fogueira pela troca da gelatina), equivale a conservar as magias de prestidigitação de palco, comuns no Naturalismo. Não importa que, com as luzes, seja sugestão e, com as as máquinas, descrição; esses efeitos mágicos e extra-teatrais são virtuosismos e nada mais do que o desejo de seduzir e mistificar. Estou me referindo, principalmente, ao exagero luminoso, sem o suporte de um texto consistente, à mágica pela mágica.*

O desejo do Naturalismo era colocar a similitude da vida real através de elementos cênicos, no caso específico da iluminação, engajando o espectador no ato da representação, através de um sol que parecia verdadeiramente atravessar, em raios dourados, uma janela envidraçada, ou das nuvens correndo no horizonte, dos reflexos de um incêndio numa floresta, num mimetismo tal que embevecesse deliciosamente a platéia. Esse *verismo* (termo que denomina a variante italiana do Naturalismo) tornava-se uma febre obsessiva para os encenadores e técnicos, uma verdadeira ilusão crer-se que o teatro, tão carregado de convenções e formas tipicamente teatrais, pudesse chegar a reproduzir a natureza.

Podemos agrupar alguns teóricos em direcionamentos estéticos semelhantes: 1) os naturalistas, talvez fosse melhor dizer, representantes do teatro ilusionista (*Os Meinninger, Antoine e Stanislavski*), desejando a vinculação, a empatia do público, a ilusão; 2) os simbolistas (Lugné-Poë e Meyerhold), querendo que as convenções teatrais sejam assumidas totalmente, para que o público perceba sempre que está no teatro (não será uma antecipação à teoria de Brecht?). De Craig e Vilar, no início do século XX, prevalecia a idéia de que se deveria condenar o mimetismo para que o público não se tornasse passivo; 3) os que desejavam comprometer o público numa participação intensa do espetáculo e, obedecendo-se às diferentes nuances das bases teóricas de cada um, estão agrupados nessa idéia: Artaud (entre 1918 e 1940), o *Living Theatre*, de Julian Beck e Judith Malina, Grotowski, Luca Ronconi, Ariane Mnouchkine e, no Brasil, Augusto Boal e José Celso Martinez Correa (*Teatro do Oprimido* e *Sistema Coringa*, do primeiro e *Teatro Invisível* e as experiências de *Rua de Samba* e *Te-ato*, do segundo).

O TEATRO EXPRESSIONISTA

O *Teatro Expressionista*, nos seus primórdios, utilizava-se ainda dos telões pintados, com reproduções quase fotográficas, como se vê nas fotos da encenação de *O Caminho de Damasco*, de Strindberg, em 1900, no *Teatro Dramaten*, de Estocolmo, tendo a iluminação com as luzes gerais, sem as características propiciadas pelos *spots* (somente inventados em 1916), características essas que já podem ser observadas nas fotos da montagem da mesma peça, em 1926, no Teatro *Konserthuset*, também em Estocolmo, com a iluminação nitidamente expressionista (focos, setorizações e outros recursos dos *spots*) e as influências cenográficas de Appia e Craig.

Na iluminação expressionista, há uma preferência por realçar zonas, marcar manchas, promover *flashes* e, num momento crucial da peça, envolver o ator num feixe de luzes ou arrebatá-lo ao universo que o rodeia. Os encenadores expressionistas (entre eles Leopold Jessner, Heinz Hilpert, Karlheinz Martin e Juergen Fehling) não usam a luz, como os realistas e naturalistas, principalmen-

---

* Entretanto, usada com prudência, a "iluminação espetacular" pode servir de intermediária entre a ação e o ator, sendo um meio de criar associações, equivalências e símbolos, sugestão acolhida mais tarde pelos expressionistas e muito usada em *Bayreuth*, na década de 60, por Wieland Wagner (1917-1966), com luzes coloridas ligando ator e música.

mente para sugerir que é inverno ou verão ou que ela esteja vindo da lua, de uma fogueira ou do sol. Esses encenadores aproveitam a variação de intensidade, as mudanças de cor e a angulação dos focos, para acentuar a tensão e emoção da peça para o público. Cita-se, por exemplo, a iluminação da montagem de *Tambores na Noite*, de Brecht, reproduzindo o luar, com a intenção de aproveitar essa luz noturna e misteriosa e utilizar a deformação que ela causa nos objetos e atores, assim como as sombras distorcidas pela angulação de incidência. Quando os expressionistas iluminavam o ciclorama, não havia a intenção ilusionista de lembrar o céu ou uma manhã de primavera, como faziam Antoine e Stanislavski e outros naturalistas, mas de criar sensações ou marcar um fundo neutro.

Com as novas sugestões e possibilidades criadas pelos *spots* (a partir de 1916), a cena poderia ser mantida na penumbra, com predominância de algumas partes distintas, tiradas da escuridão, acentuando-se os detalhes importantes, criando-se figuras fantasmagóricas que se materializavam instantaneamente. A cenografia passa a ser desenvolvida em vários planos e a luz acentua, desnivela ou anula esses planos, quando necessário. É o que se pode observar também, nas fotos da montagem de *O Caminho de Damasco*, já mencionadas, datadas de 1926.

Denis Bablet afirma que, sem a iluminação cênica, haveria a falta do fator definitivo para intervir, animar e envolver o espectador na mágica flutuação que o Expressionismo deseja. Em suas encenações, a intenção expressionista é envolver a platéia "nas tensões espirituais do drama".[23]

O contraste é uma das facetas da luz expressionista, acentuando-se a sensação do homem só, quando se arrebata o ator do seu contato com o resto da cena, isolando-o num foco único. Os focos de baixo para cima marcam sombras gigantescas, que exageram a figura humana. Os cortes repentinos de luz, a mudança de cores para um mesmo espaço e o já citado isolamento por focos têm um relacionamento estreito com a teoria do *Stationen-Drama*, que é uma característica da peça expressionista.

[23] Citado por Redondo Jr. *O Teatro e sua Estética*, Lisboa, Arcádia, 1963, p. 315.

Michel Bataillon assim define o *Stationen-drama*:

> "(...) uma sucessão linear de quadros de um gênero dramático que não se confunde com a forma épica, embora haja uma grande analogia".[24]

No Expressionismo, esses quadros podem ser compostos com uma cena de realidade e logo após uma cena da memória e sucessivamente, os quadros se alternam entre a realidade e a memória.

Luiz Paulo Vasconcellos apresenta algumas características do Expressionismo que ajudam esta análise:

> "Algumas características do Expressionismo no drama: *a*) distorção da realidade objetiva; *b*) fragmentação da narrativa com superposição de cenas, num processo quase cinematográfico; *c*) mudança de identidade de personagens, e, *d*) o caráter simbólico de coisas e pessoas. Essencialmente, o Expressionismo pode ser definido como a intensificação do subjetivismo através da externalização dos sentimentos do autor".[25]

As características da iluminação expressionista são ainda encontradas numa análise do encenador Richard Weichert, que ele denominou *Pròblemes de Mise-en-Scène Expressioniste: commentaires sur la représentation de Manheim*. Ele se refere, ato por ato, à peça *Der Sohn* (O Filho), de Hasenclever, representada no Hoftheater, na Alemanha, a 18 de janeiro de 1918, com as mudanças cenográficas e a utilização das luzes. No quinto ato, ele diz que com a luz, possibilita-se fazer saltarem da obs-

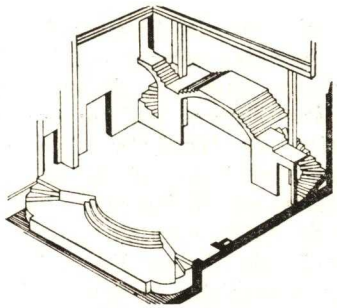
[24] Michel Bataillon, "Die Wandlung" de Toller: un Exemple de Stationen-Drama, In: Denis Bablet e Jean Jacquot (Org.), *L'Expressionisme dans le Théâtre Européen*. Paris CNRS, 1984, p. 160.

[25] Richard Weichert, "Problèmes de Mise-en Scène Expressioniste: commentaires sur la représentation de Manheim", In: Denis Bablet e Jean-Jacquot (Org.), *L'Expressionisme dans le Théâtre Européen*, Paris, CNRS, 1984, p. 170.

curidade os materiais e que depois, para acentuar o lado irrealista, esses materiais vão desaparecendo aos poucos com o uso da resistência. Modestamente, Weichert diz ter usado a idéia de Stanislavski ao fazer a cena sem cobertura, perdendo-se em altura infinita, na qual a luz ia desaparecendo até a escuridão total, uma outra característica expressionista.

A iluminação destaca a personagem principal da peça (o filho) com o foco de luz "dura" no centro, a pino, e só ele parece estar vivo. As outras ficam na obscuridade, sendo simples projeções da mente da personagem principal; são autômatos, metade seres humanos e metade visões. Se o filho sai de cena, o seu foco se apaga. Weichert usa também a cor vermelha no foco, em contraste com a escuridão do resto da cena, para caracterizar uma influência maligna.

A cenografia expressionista tenta expressar a realidade interior, o sonho, o onírico, e sofre muita influência da cenografia formalista de Appia e Craig, composta especialmente por cubos, planos e escadas, como se usou no espaço denominado *Vieux Colombier*, no qual trabalharam os encenadores Copeau e Jouvet, embora não houvesse comprometimento direto desses franceses com o Expressionismo.



O espaço denominado *Vieux Colombier*, com volumes fixos, que poderiam ser acrescentados, conforme a encenação.

Em muitos casos, a cenografia expressionista tem ainda características construtivistas e a luz um grande desempenho na modelação de uma cenografia. As escadas, os diversos planos, as deformações e a grandiosidade da cenografia são típicos, assim como a penumbra, a luz e sombra, os contra-luzes, luzes acentuadas em focos cruzados e a pino.

O simbolista alemão Fritz Erler, no começo do século, já desenvolvia experiências no *Künstler-Theater* de Munique, encarregando-se da iluminação e, com audácia, eliminou a ribalta e trabalhou na montagem do *Fausto* de Goethe, com grande simplicidade cênica (somente usava dois fundos, um branco e outro preto), o que possibilitou o deslizamento das cenas com uma rapidez de sonho, que eliminava as tradicionais unidades de tempo e lugar. A estética expressionista aproveita-se dessas experiências para concretizar o *Stationen-Drama*. Anatol Rosenfeld fala das experiências de Erler, concluindo que:

> "Quase todas essas experiências e outras, características do simbolismo, foram radicalizadas pelos diretores expressionistas. Usavam de preferência um palco achatado, pouco profundo, em que colocavam alguns elementos "veristas", mas deformados pela visão subjetiva, obsessiva, do personagem central. Os elementos reais, cercados de sombra, pareciam flutuar no vácuo, arrancados do nada pela iluminação elétrica. Os projetores parcelavam a cena, tirando da escuridão cones de realidade mágica, como que destacando o fato de se tratar de projeções subjetivas do protagonista. Nos palcos quase vazios, munidos freqüentemente de elementos cubistas, estereométricos, alguns planos geométricos, a iluminação estabelecia violentos contrastes de claro-escuro, enquanto ao mesmo tempo captava, na sua faixa, e plasmava os personagens devolvendo-os depois às trevas. A luz, bem de acordo com o ensinamento de Appia, longe de ser apenas veículo de visibilidade, tornou-se recurso expressivo de grande poder, modelando os traços fisionômicos a partir de focos baixos ou laterais. A manipulação audaz da eletricidade contribuiu imensamente para subjetivação onírica ou deformadora de cena".[26]

[26] Anatol Rosenfeld, *Teatro Alemão*, São Paulo, Edit. Brasiliense, 1968, p. 118.

O Expressionismo legou à iluminação teatral uma marca característica, uma herança inalienável, que passa a fazer parte da cena teatral, mesmo quando já não se trata de peças expressionistas. A utilização dos *spots*, cada vez mais sofisticados e de melhor qualidade, permitindo focos de diversos formatos, a evolução nas cores de gelatinas com maior controle de produção e numa diversidade de mais de cento e cinqüenta gradações diferentes, os projetores com melhor *performance*, os canhões *follow up* de até cinco mil *watts*, munidos de lâmpadas halogênicas ou de *xenon*, com espectros de cores completos, formam um arsenal de excitantes atrações para as novas criações de luzes, na dança, no teatro, na ópera e nos *shows*, para dar clima e beleza estética.

A contribuição dos expressionistas para o chamado "visual" do espetáculo é um fato que pode ser observado tanto para a luz como para a cenografia e, como já foi dito, mesmo para as peças realistas, simbolistas, no teatro do absurdo e nas concepções brechtianas, os encenadores não temem usar focos isolados, luzes de baixo para cima, contrastes de luz e sombra à Rembrandt, simbolizando o que vai dentro da alma da personagem ou simplesmente para criar uma atmosfera psicológica, embora não fosse esta a intenção dos expressionistas, como Anatol Rosenfeld enfoca com rara felicidade:

> "(...) a projeção da própria subjetividade para o palco não deve ser entendida no sentido de um auto-retrato psicológico e sim de uma "redução fenomenológica", isto é, da objetivação de estruturas essenciais, em vez da descrição de processos psíquicos empíricos...".[27]

Anatol Rosenfeld acrescenta ainda que "(...) o mais grave defeito do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, ao apresentar um mundo repleto de distorções grotescas, é justificá-las como *alucinações de um louco*".[28] Ele considera que isso seria um modo de salvar as aparências realistas, através de objetivas visões poéticas.

Entende pois que não basta a característica da luz expressionista para transformar a montagem de texto essencialmente realista numa obra expressionista, isso é óbvio. Os expressionistas, "(...) embora emocionais ao extremo, não pretendiam comunicar a ilusão da realidade empírica".[29]

Na Itália, na segunda década deste século, o futurista Achille Ricciardi fundou o *Teatro da Cor* e, como indica o nome, a luz era entendida, segundo palavras de Enrico Prampolini:

> "(...) como elemento sensível que dará um tom psicológico à personagem e ao ambiente cênico, a fim de exteriorizar o ritmo do *pathos* dramático; a cor será intensa, além da forma, como uma ultra-visão que determinará o brotar de um mundo interior".[30]

O próprio Bragaglia, juntamente com Marinetti, foram os que colocaram a luz elétrica no teatro italiano e implantaram a luminotecnia psicológica. (As pretensões futuristas, com respeito à iluminação teatral, serão enfocadas mais adiante, quando tratarei das *Convenções* e dos *neo-convencionais*).

A BAUHAUS

Neste preâmbulo, não posso deixar de citar a *Bauhaus*, uma importante escola fundada em Weimar, no ano de 1919, por Walter Gropius, sob a direção do célebre arquiteto Mies Van der Rohe, e que foi fechada pelo Nazismo, em 1933. A *Bauhaus* teve uma curta vida de catorze anos, mas a sua influência, com tendências artísticas e artesanais, até hoje interfere beneficamente nas artes e atividades industriais (o *design* moderno, por exemplo).

---

27 Idem, *Teatro Moderno*, São Paulo, Edit. Perspectiva, 1977, p. 114.

28 Anatol Rosenfeld, *Op. Cit.*, p. 115.

29 Id., Ibid., p. 115.

30 E. Prampolini, "Cenografia Futurista", In: Aurora Fornoni Bernardini (Org.), *O Futurismo Italiano: manifestos*, São Paulo, Perspectiva, 1980, p. 192.

Nela, militaram como professores nomes importantes como: Itten, Kandinsky, Klee, Feininger, Marcks, Schlemmer Muche e Moholy-Nagy.

A *Bauhaus* teve uma especial atenção para os elementos do espetáculo, classificando-os em: o espaço, a forma, a cor e a luz. Tratando da *cor e da luz*, o manifesto da *Bauhaus* afirmava que a iluminação, a projeção, a transparência e o filme deveriam ser os meios essenciais para demonstrar as leis autônomas da cena, longe de toda a limitação naturalista.

Os componentes da *Bauhaus* diziam ter o teatro a sua origem em uma certa nostalgia metafísica e, portanto, se encontrava a serviço de uma idéia abstrata, que a força de sua influência sobre o espectador dependeria da maior ou menor perfeição na transposição dessa idéia abstrata para um espaço perceptível e compreensível, ótica e acusticamente. Por isso, dever-se-ia estudar em separado os problemas do espaço, do corpo, do movimento, da forma, da luz, da cor e do som, embora eles fossem se conjugar no espetáculo.

Haveria uma busca de novas possibilidades nas artes cênicas, que pudessem satisfazer a nostalgia mística dos espectadores e a exigência que o teatro não proporcionasse somente a satisfação estética, mas que também fosse capaz de criar essa alegria primitiva, facilmente percebida pelos sentidos (a parte lúdica).

Gropius, ao falar do seu *Teatro Sintético* (o projeto do teatro citado por Piscator), após referir-se aos sistemas de projeção de filmes, de nuvens e outros efeitos de projeções, assim como de materiais de iluminação, termina dizendo:

> "A finalidade deste teatro não é pois acumular materialmente dispositivos e truques técnicos refinados, mas apenas criar os meios para conseguir que o espectador seja levado ao centro da ação cênica".[31]

Esta simplicidade dos efeitos, apesar da utilização de refinados aparelhos técnicos, era pois o desejo que a racionalidade da *Bauhaus* sugeria que se empregasse, a fim de envolver o espectador, sem contudo ter a pretensão naturalista de enganar pela similitude.

---

[31] Citado por Erwin Piscator, *Teatro Político*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1968, p. 146.

INSTINTO E MÉTODO

Michael Redgrave

Acredito que a maioria dos grandes profissionais de teatro, quer tenham admitido isso ou não, já passaram um tempo considerável pensando no que estavam fazendo e no estilo resultante. Dizer que os atores nascem e não "são feitos" é evidentemente uma verdade; outra verdade é que a interpretação não pode ser ensinada. A base de toda atuação é sem dúvida instintiva, o que não significa que ela não seja, em boa parte, suscetível de algum tipo de análise, ou que o método não possa acrescentar mais do que prejudicar.

A história da arte dramática, assim como a do mundo, é em parte uma história de ação retardada.

Na história do teatro o tempo costuma se arrastar numa aparente imobilidade. Admite-se comumente até hoje que a atuação seja guiada apenas pela luz inspiradora da natureza, um fenômeno que se repete a cada noite — e por que tal ilusão não deveria existir, se um dos objetivos do ator ao representar é dar a impressão de estar sendo guiado apenas por essa luz? Ainda se supõe em alguns círculos que o, digamos, famoso — poderia quase dizer notório — "Método" de Stanislavski dizia respeito unicamente à Rússia e às peças de Tchekhov da virada do século e que quaisquer restos mortais dele hoje seriam apenas esteticismos antiquados. Mas não é assim. As teorias de Stanislavski, que foram baseadas na experiência; as teorias de William Poel; as teorias de Granville-Barker e as teorias pictóricas de Gordon Craig, todas tiveram seu maior efeito muito tempo depois que a semente das suas idéias havia sido plantada.

Os conceitos de Stanislavski foram tomados e transplantados em toda a Europa e América, onde encontraram uma das suas melhores expressões no trabalho do Group Theatre nos anos 20 e 30, que influenciou bastante o "realismo poético" do teatro americano moderno e sobreviveu através do trabalho de Elia Kazan e seu Actors Studio em Nova Iorque. É impossível rastrear tudo o que foi direta ou indiretamente influenciado pelo grande diretor russo e por seu trabalho no Teatro de Arte de Moscou. Suas idéias cruzaram e recruzaram fronteiras e ecoaram de costa a costa. Na França, por exemplo, apossaram-se da imaginação do jovem Jacques Copeau, que aprendeu com elas e adaptou-as às suas necessidades. Ele, por sua vez, ensinou e trabalhou com Michel St. Denis. St. Denis — um grande diretor, grande artista e grande homem — inaugurou o London Theatre Studio antes da guerra e o Old Vic School e o Young Vic depois da guerra, criando as únicas escolas de teatro inglesas fundamentalmente verdadeiras, imaginativas e completas. Assim, através de St. Denis — e conseqüentemente de Copeau, Dullin e Stanislavski — temos entre nós agora, em muitos atores e atrizes, *designers*, produtores e atores, a semente, a flor e o fruto de alguns dos melhores profissionais do teatro inglês de hoje e de amanhã.

Devemos lembrar disso. A história do teatro dirá que Michel St. Denis deixou a Inglaterra em 1952 para retornar à França, e eu não tenho dúvidas de que a história acrescentará também que em Estrasburgo, St. Denis escreveu mais um valioso capítulo da história do teatro. Mas não do teatro inglês. Haverá quem não compreenda que não era desejo de St. Denis deixar a Inglaterra. Talvez essas pessoas nem ao menos se incomodem. Ou, pelo menos, com o passar dos anos, se importarão menos. Vocês já devem ter percebido que o tom deste discurso tornou-se mais pessoal. E com justificativa e razão. Se eu acrescentar que foi devido à falta de visão dos administradores e do diretor do Old Vic na época — uma falta de visão que equivale à insensatez, pois é insensatez, na arte, apressar a partida daqueles que são realmente notáveis — é porque não consigo me lembrar de outro exemplo mais expressivo de como o teatro inglês, essa

selva fascinante e perigosa, rechaça, quando possível, e finalmente bane o artista que considera austero, muito original ou inflexível demais. É significativo, não apenas no teatro inglês mas também em outros, que Poel, Granville-Barker, Appia e Craig, todos tenham mais ou menos se afastado do trabalho no teatro tal como o encontraram na época. Em cada um desses casos podemos dizer que a teoria deles estava muito avançada em relação à prática, e que eram revolucionários sem o poder de fazer a revolução. Mas na verdade, talvez indiretamente, porém com certeza, eles não deixaram de realizar suas várias revoluções.

Elas foram, como são as melhores revoluções, sem derramamento de sangue e gradativas.

Olhando para trás no tempo, para o plano horizontal, como podemos chamá-lo agora, tendemos a imaginar que a maioria dos grandes artistas tiveram sucesso em vida. Não é assim. Stendhal, por exemplo, que tinha diversos dons e cuja vida dificilmente poderia ser considerada um fracasso no sentido mundano, profetizou que sua obra escrita só seria compreendida e devidamente apreciada anos após sua morte. Como garantia, indicou diversas datas. Todas estavam corretas. Em 1912, William Poel, considerado por muitos um amador excêntrico, persuadiu uma jovem funcionária de uma chapelaria em Bond Street a representar em umas poucas apresentações de *Troilus e Cressida,* encenadas na versão de Poel do estilo elizabetano. George Moore e uns dois outros escreveram com entusiasmo sobre a produção e a interpretação da moça. A jovem decidiu não voltar para a chapelaria. Aprendeu o que pôde de Poel e suas teorias sobre o discurso dramático. Ela compreende e ainda reconhece o quanto deve ao homem chamado por alguns de "amador excêntrico". Poucos entre os milhares que assistiram à atriz, para quem James Bridie escreveu *Daphne Laureola,* percebem que a magia da interpretação era em grande parte a magia do controle verbal, da compreensão e manipulação das palavras. Nós falamos da sua personalidade, do seu magnetismo, da sua maravilhosa aceitação da beleza, todos atributos que tem em abundância. Essas qualidades são tão irresistíveis que a platéia não analisa o resultado. É exatamente como deve ser. A análise não faz parte da função do público, e nem sempre aumenta seu prazer.

Um crítico teatral comentou recentemente que não é tão fácil discutir o teatro de forma acadêmica. Nele o teórico é sempre trazido à baila como um tranco contra as realidades teimosas. O público é uma delas — afinal, a maioria das pessoas sai de casa para passar algumas horas se entretendo sem estar previamente influenciada — e você não pode, exceto por um ato sublime de fé, menosprezar totalmente a platéia.

O sr. Worsley escreveu, como crítico de teatro, sobre a crítica teatral. Uso suas palavras como prefácio na esperança que façam as minhas parecerem mais objetivas. Mas gosto especialmente da frase "Você não pode, exceto por um ato sublime de fé, menosprezar totalmente a platéia."

Ora, um ator já sugeriu que o sentimento principal do artista em relação ao público deveria ser de "benevolência e generosidade misturados com gratidão" (1) Já fomos chamados, e nós mesmos nos chamamos, de servos do público:

> As leis do teatro são as feitas pelo público
> Pois nós que vivemos para agradar precisamos agradar para viver.

É assim, talvez, que gostaríamos que o público nos visse a maior parte do tempo. Afinal de contas, subentende-se que, quando não conseguimos agradar, podemos ainda dizer que, como bons atores profissionais, fizemos o melhor que podíamos. Mas será essa toda a verdade? Será que às vezes apenas fingimos agradar para viver? Um ator precisa ser sempre mais generoso do que o seu público. Mas não acho que seja "gratidão" o que sentimos. Pelo menos não durante o espetáculo.

Uma pergunta significativa é constantemente feita aos atores que trabalham tanto no teatro quanto na tela — depois da indagação, também monótona porém menos significativa, de "Qual você prefere?". A questão é, normalmente, "Você não sente falta da platéia?" Minha resposta geralmente é: "Não, e

(1) R. Spraight.

por que deveria? Não sinto falta da platéia durante os ensaios, enquanto o personagem está sendo composto, e alguns dos momentos mais emocionantes da atuação criativa ocorre durante os ensaios." Confesso que essa é uma resposta evasiva, pois a réplica simples e lógica seria "Mas com certeza você não deseja ficar ensaiando para sempre?" E minha resposta a isso é um enfático "Claro que não." Porém é uma falácia acreditar que a platéia é *ipso facto* uma ajuda para o ator. Ela pode traí-lo fazendo-o procurar maneiras fáceis de agradar, repetindo palavras lisonjeiras que anteriormente foram bem sucedidas. Pode forçá-lo a procurar dominar seu humor, como freqüentemente é forçado a fazer, com um vigor ou truques alheios ao papel que está interpretando. Pode, em resumo, torná-lo um adulador ou um louco belicoso. "Agradar os ouvidos dos espectadores da torrinha" tornou-se "representar para a torrinha".

Eu não estou sugerindo que um ator deva ser um Coriolano que, devido ao orgulho por sua própria integridade, não deva jamais dizer a palavra doce que conquistará o coração. O que digo na verdade é que, apesar da platéia ser capaz de exercer uma pressão maior sobre o ator do que o autor, o produtor ou sua própria consciência artística, jamais deve forçá-lo a trair esses três. Talvez o que eu esteja tentando dizer realmente é que ele deve encontrar sua própria consciência artística. Uma fé no que pensa e no que espera poder fazer. E isso se aplica não apenas aos atores de grande ambição — pois o ator, como outros artistas, deve cedo ou tarde ter alguma consciência das suas próprias limitações — aplica-se a todos os atores. Acho que foi Hazlitt quem observou que "o que quer que o homem saiba fazer bem merece ser feito". A consciência artística ou, se preferir, a integridade do homem, exige que o que ele faça também deva ser bem feito. Quando cito a frase "ame a arte em você e não você na arte", tento sugerir que é essencial para os atores, assim como para outros artistas, conquistar a força da humildade. Não acho contraditório citar novamente também as palavras de Sarah Bernhardt a seus alunos: "Vocês devem sempre pensar no que agrada a *vocês mesmos*. Cabe a vocês ser exigentes, rigorosos, pessoas de bom gosto". O que resolve essa aparente contradição é a integridade.

Assim como há uma dualidade na natureza de todo ator, existe também uma dualidade na platéia. É uma falácia supor que mesmo o público médio, se é que existe tal coisa, venha para uma peça de mente aberta. Ele vem carregado de toda sorte de preconceitos. Uma das funções da dramaturgia é acalmar esses preconceitos e deixar a platéia com mente e coração mais abertos. Mas antes de acalmar precisa sacudir. Da mesma forma que Baudelaire se dirigiu aos seus leitores dizendo: *"Hypocrite lecteur! Mon Semblable! Mon Frère!"*, o ator e a peça devem *desafiar* e *ao mesmo tempo abraçar* o seu público. Devem na verdade dizer:

> *Hypocrite spectateur! Mon Semblable! Mon Frère!*

Mas como um ator desafia, ou mesmo abraça, uma platéia que mal pode ver?

Já se observa há algum tempo que o "palco pictórico" não apenas não responde a todas as necessidades para os diversos tipos de peças, como cria uma barreira entre o ator iluminado e a platéia no escuro. Experiências recentes, especialmente em palcos do gênero arena, demonstram que uma grande variedade de peças pode ser encenada satisfatoriamente no centro de uma platéia. Embora na minha opinião o palco de "arena" seja mais adequado a peças de movimento e ação em estilo amplo, já assisti à encenação, em um teatro de arena na Califórnia, de uma peça naturalista, *Ethan Frome*, com apenas três personagens, e a reação do público foi bastante boa. Não tinha, é verdade, que ir muito longe. A platéia era mínima, e nesse ponto o problema parecia estar invertido: em vez do ator ter de se projetar sobre uma barreira, era como se a platéia, que se sentia quase como se estivesse no mesmo cômodo dos atores, estivesse tentando não se intrometer em uma tragédia doméstica pessoal. Os atores comportaram-se como se estivessem no cinema. Esse foi, no entanto, um caso especial e não realmente representativo das experiências feitas na área. Mas para mim, falando como ator, essas

experiências continuam sendo ilógicas, a menos que inundemos de luz não apenas o palco, mas também o auditório.

Em 1939, eu estava atuando em uma produção de Michel St. Denis da *Noite dos Reis* no Teatro Phoenix. Apesar das diversas beldades existentes na produção, ela não foi um sucesso e, para citar Jouvet novamente, *"Le seul problème du théâtre, c'est le succès"*. A peça era maravilhosamente bem iluminada por George Devine, que é, entre outras coisas, um mestre na iluminação. Quando digo maravilhosamente bem iluminada não quero dizer iluminada "artisticamente", pois é notório que a iluminação "artística", ou mesmo qualquer iluminação onde o produtor procura colorir o cenário em vez de iluminar os atores, estes tenderão, por assim dizer, a achar sombras para eles. Não quero dizer com isso que eles não procurem instintivamente encontrar a melhor luz, mas que quando a iluminação é composta de meias luzes e refletores fortes que ensombreiam os atores, estranhamente, sintonizam sua representação mais nas sombras do que nos focos de luz. Isso ficou bastante evidente nessa produção por uma estranha coincidência. *Noite dos Reis* foi uma das primeiras peças integralmente televisionadas pela B.B.C. diretamente de um teatro londrino, e para a ocasião foi convidada uma platéia especial — se bem que eu acho que foi permitida a compra de ingressos por parte do público — pois, devido à colocação das diversas câmaras e à instalação das luzes muito fortes e intensas da televisão, não se poderia esperar que o efeito fosse igual ao que tinha sido planejado pela produção da peça.

O primeiro fato que ocorreu foi que todos os atores falavam mais alto, representavam em estilo mais pronunciado e projetavam suas interpretações com muito mais vigor. Dobrou o número de risadas nas cenas cômicas, por exemplo, e não por ser parte da platéia composta de convidados especiais, penso eu, (pois, além dos convidados da B.B.C., havia os habituais "penetras"), mas porque as cenas de comédia foram duplamente engraçadas.

Apesar de já haver testemunhado um certo número de espetáculos ao ar livre, eu não vou a esse tipo de espetáculo com entusiasmo. Isso, suponho, é em parte porque fui condicionado desde criança a considerar o teatro, quase qualquer teatro, como o local mais mágico de qualquer cidade. Jamais fui capaz de entender, também, porque pombos voando em círculos sobre a cabeça de Alexander Moissi enquanto ele interpretava Everyman em frente à catedral de Salzburg, ou pardais e estorninhos chilreando durante a encenação de *Sonhos de uma Noite de Verão* no Regent's Park, ou um pôr de sol glorioso sobre o pátio em Kronborg durante a apresentação anual de *Hamlet*, deveria de alguma forma acrescentar valor teatral a essas ocasiões. Mas é preciso encarar o fato de que para muitas pessoas essas circunstâncias fortuitas parecem não apenas acrescentar, mas aumentar o valor dessas encenações. No entanto, quando fui convidado junto com o Old Vic para apresentar *Hamlet* no enorme pátio do Castelo Kronborg — reconhecidamente grande demais e acusticamente bastante fraco — senti novamente o que havia sentido durante a transmissão televisiva de *Noite dos Reis*. Precisávamos falar mais alto e levar a atuação até o auge de nossas forças, e me descobri ultrapassando tudo o que jamais havia suposto estivesse dentro dos meus poderes, em ambas as direções. Por acaso, depois de dez apresentações de *Hamlet* ao ar livre em Elsimore, estreamos com a peça em um teatro bastante grande em Amsterdam, e descobri que pela primeira vez eu sentia ter mais voz e uma diversidade de tons e inflexões maior até do que a necessária para o papel. Mas claro que ao ar livre, mesmo se o tamanho do pátio de Kronburg fosse a metade do que é, boa parte dessa variedade de inflexões e quaisquer sutilezas de expressão teriam de ser abandonadas. Percebi a mesma coisa acontecer em todas as encenações ao ar livre que já assisti.

Não há muita dúvida de que o palco pictórico já se tornou inoportuno — apesar de que, com as leis de prevenção contra incêndios e outras restrições, é bem provável que continuemos a vê-lo pelo resto de nossas vidas. Ele já serviu ao que se propôs, que era concentrar a atenção do espectador (e, por meio dele, do autor) nas diversidades, sutilezas e intensificações bastante difíceis de serem executadas fora dele.

Mas foi apenas com o advento do palco pictórico que surgiram os primeiros registros sobre estilos ou métodos individuais de atuação. Não imaginamos, é claro, que não existissem antes, mas a arte de representar era principalmente, até menos de três séculos atrás, baseada na arte da oratória que, associada com o temperamento do ator e sua habilidade de "alçar vôo como um falconeiro francês", era o caminho para o sucesso. Os ensaios deviam ser escassos, "produção" basicamente uma questão de praxe, e o tempo devia ser pouco para sutilezas.

A idéia de que, com um toque de genialidade, talento ou mesmo sorte, "tudo dará certo à noite", só desapareceu dos nossos palcos no último século. Não morreu por completo até hoje, mas diminuiu consideravelmente desde os dias em que "estrelas" eram fenômenos que desciam, normalmente com pouquíssimos ensaios — às vezes apenas um ou dois — em uma companhia teatral "de repertório", que ensaiava os papéis com o direitor de cena, e obedientemente se agrupava em torno da estrela, enquanto ela ocupava o centro do palco. Basta apenas observar a arquitetura de muitos teatros ingleses ainda em uso, para perceber que nada importante poderia ser encenado fora do que chamamos de "centro, esquerda ou direita".

A questão do estado emocional é de primordial importância na preparação de um papel, durante os ensaios e, principalmente, nas apresentações. A menos que naquela noite o ator deseje acima de tudo no mundo representar, a interpretação poderá até ser boa, mas provavelmente não será a melhor. Atuar bem, e atuar bem repetidamente, tornou-se uma obsessão. Não estou qualificado a julgar o que torna certos homens e mulheres propensos a essa obsessão, que os leva a ganhar proeminência como atores. É óbvio que existe alguma razão psicológica para isso, e também está claro que algum dia um psicólogo escreverá um livro que esclarecerá toda a questão. Ele provavelmente irá "desmascarar" toda a atuação, e a maioria dos atores e atrizes, eu inclusive, se recusará terminantemente a lê-lo.

De um modo geral, é mais fácil se atingir o estado emocional necessário para uma comédia do que o necessário para atuar em um drama ou tragédia, talvez porque a comédia traga uma liberação e um alívio das preocupações da vida diária. Então, é muito fácil para uma pessoa de talento, dotada de temperamento para ator, ingressar em um mundo de faz-de-conta onde encontrará uma sensação de bem estar, felicidade e alegria, o que pode não ter sentido desde que acordou de manhã.

É opinião geral que representar em comédia é mais difícil do que em qualquer tragédia, e Garrick é citado como tendo dito que para ter êxito em uma tragédia é necessário primeiro ter tido sucesso em comédia. Essas opiniões, penso eu, precisam ser analisadas cuidadosamente. Talvez seja mais difícil para um ator inexperiente adquirir a confiança e a desenvoltura, especialmente o ritmo, essenciais para atuar em comédias e, se assim for, isso explica a observação de Garrick. Mas, por experiência própria, sei que acordo nos dias que vou interpretar Aguecheek, o jovem Marlowe ou Berowne — ou mesmo Hotspur — sentindo uma leveza de espírito que me permite, inclusive, ocupar-me de outros afazeres, enquanto que se for uma noite para Hamlet, Macbeth ou Ricardo II, boa parte de mim ficará, por assim dizer, de prontidão o dia todo.

Não é possível detalhar com exatidão a abordagem a se adotar para representar em uma tragédia ou em papéis dramáticos pesados. Ela continua sendo em grande parte instintiva, apesar da base do método de Stanislavski ser ajudar o ator a descobrir o seu lado criativo, de forma a deixá-lo pronto para representar. Digo sempre que, um ator ou atriz que vai interpretar um papel importante ou pesado à noite é, até certo ponto, oprimido por uma sensação de dever o dia todo. Ele pode ficar alegre, espirituoso, sério ou superficial em certos momentos do dia, mas sempre, inconscientemente, sabe que à noite terá que enfrentar uma experiência que, caso não esteja preparado, o deixará insatisfeito e derrotado. E as flutuações de humor são extraordinárias. Pode parecer, em um exemplo grosseiro, que a melhor preparação para interpretar Hamlet seria ter um dia muito infeliz, de preferência preocupado com o próprio pai ou mãe. De forma alguma. O ator pode passar um dia bastante alegre e divertido e, por contraste absoluto, o momento que precisa vestir o traje negro, sóbrio e solene

pode intensificar a dor de Hamlet. O que ele não pode fazer é passar o dia esquecido que à noite irá interpretar Hamlet.

Um dos biógrafos de Eleonora Duse conta que nos dias em que ia atuar na peça de Ibsen *A Senhora do Mar,* ela costumava passar o dia observando o Mediterrâneo da janela do quarto do hotel. Isso é uma apelação boba e, para fazer justiça à Duse, tenho certeza que é uma invenção do biógrafo. Talvez uma vez, enquanto estava se apresentando em Gênova, ela tenha se sentado contemplando o Mediterrâneo. E, talvez, para ser educada, permitiu que o biógrafo pensasse que estava se preparando emocionalmente para a peça. Mas o que fez ela quando estava apresentando *A Senhora do Mar* em Milão?

Duse era obviamente uma criatura que, por temperamento, podia conservar a tensão artística por horas, até dias seguidos. Provavelmente desejava contemplar o mar como uma forma de relaxar. (Eu moro de frente para um rio, e sei como somos atraídos para a janela para observá-lo.) Mas a única razão para o ator relaxar fora do palco é para *"reculer pour mieux sauter"*.

Jouvet disse que um bom ator saberá transformar *"le trac"* ou "medo da platéia" em seu proveito. É verdade. Mas normalmente relacionamos o "medo da platéia" ou "nervosismo" apenas com as noites de estréia. Uma certa dose de "nervosismo" ou "insegurança" é valiosa todas as noites, especialmente para os papéis dramáticos. É um estado de corpo e espírito, um estado emocional difícil de se descrever. Não se deve ficar tenso, pois a tensão inibe, mas o relaxamento, ou a calma, deve estar repleto de determinação. Só sabemos, por experiência, que em algumas noites conseguimos esse estado emocional sem esforço, e que em outras temos que esperar pacientemente sua chegada, que às vezes vem e some, e que em algumas absolutamente não aparece. Não há dúvidas que quando surge — *"Cette grace"* — como Jouvet chamou — um ator consegue se suplantar. A principal característica é a facilidade para fazer tudo. Sir Malcom Sargent me disse certa vez, que a pergunta mais comum que se faz aos maestros é "Você não sente uma sensação maravilhosa de poder ao reger uma orquestra grande?" Sua resposta é que, pelo contrário, quando a orquestra está tocando bem, a sensação é apenas de tranqüilidade, e quando não está, de frustração. Quando não surge — *"cette grace"* — só se pode dizer, como disse Mounet-Sully depois de um espetáculo que não o agradou: *"Ce soir, le dieu n'est pas venu"*.

O interesse principal em tudo isso é que, mesmo para um observador atento, inclusive que já tenha assistido à peça diversas vezes, não existe uma diferença muito marcante entre a apresentação onde o ator sabe que está sendo obrigado a se esforçar, e à noite quando o "deus" aparece. Digo uma diferença não muito marcante no sentido que seria difícil para uma pessoa, que não seja um espectador constante e profissional, apontar a diferença.

Mas existe, mesmo assim, uma diferença. Se não houvesse, então Coquelin, que afirmava, não apenas que o ator não precisa sentir, mas que não deve sentir, estaria certo. Seria apenas uma questão de técnica. Mas as noites de graça, quando o "deus" está lá, estas são as noites nas quais a atuação é verdadeiramente uma arte. No caso de estarem imaginando qual dos muitos deuses seria este, eu diria que é Apolo.

Isso é uma outra forma de dizer que os grandes momentos, ou noites do teatro, aquelas que deixam a impressão mais forte no espectador, surgem freqüentemente do inconsciente do ator, e não são suscetíveis à análise, nem por ele, nem pelo espectador. Como se disse, ainda que de outra forma, estes são os momentos quando a atuação conquista o "ritmo", quando podemos dizer que a representação "levantou vôo", ou "saiu do chão".

Esses momentos, porém, acontecem principalmente quando o trabalho preliminar foi sentido em profundidade, e composto com, pelo menos, algum cuidado consciente. Nós, atores, muitas vezes gostamos de dar a impressão de que toda a composição é, como se fosse, inspirada de dentro, e que nada é deliberado. Talvez, em parte, devido à nossa vaidade, ou um desejo, bem natural e respeitável, de esconder os nossos métodos ou truques, na crença que, se o espectador soubesse como funcionam, deixaria de ser impressionado ou enganado. No

entanto as biografias, os diários e as cartas deixadas pelos atores, testemunham o infinito grau de cuidado, especialmente nos pequenos detalhes. Os processos mentais de um ator nesse estágio, imagino, devem ser semelhantes ao trabalho de um detetive. Ele não sai simplesmente, como um inspetor de polícia, procurando reunir todos os indícios em benefício próprio, como em um caso de rotina, mas como Sherlock Holmes ou o detetive Maigret criado pelo escritor Simenon, o ator rearranja todos os dados disponíveis na sua mente, como se fossem peças de um quebra-cabeças, até que, por algum instinto, encontra alguma pista ou característica psicológica que, de repente, esclarecerá totalmente o personagem, e o ajudará a encontrar a verdade.

Isso é a verdade para ele. Não quer dizer, claro, que esteja sempre certo; na verdade apenas os detetives de ficção estão sempre certos. E o que queremos dizer por "certo" nesse caso? Certo no sentido de adequado, tanto às circunstâncias propostas pelo autor — a cena do crime — quanto ao que poderíamos chamar de personalidade, ou motivações, do criminoso — isso é, o personagem. O ator, assim como um detetive, muitas vezes precisa virar os indícios de cabeça para baixo, e descartar centenas, para encontrar aquele que poderá lhe ser útil, e nunca poderá saber quando essa pista preciosa surgirá. É impossível, também, saber qual a sua natureza. Algumas vezes poderá estar relacionada com o aspecto do rosto, do corpo ou mesmo da indumentária; outras, com uma entonação ou um vício de linguagem; ou talvez mesmo, com um simples adereço. A melhor forma de encontrá-las, normalmente, é por instinto. É por isso que se deve conceder ao ator tempo bastante, especialmente em grandes papéis, durante o qual uma parte da sua mente fica livre, enquanto outra partezinha pesquisadora mantém no consciente, ou no limiar do inconsciente, primeiro a forma da peça, e depois uma idéia geral do personagem. Já foi dito que o tempo de gestação para um papel importante equivale ao de uma criança: nove meses.

Graham Robertson conta uma história ótima sobre Irving, no período que antecedeu sua interpretação de *Rei Lear*. Os dois estavam passando uma temporada no litoral da Cornualha:

"Uma vez, enquanto passeávamos, estávamos discutindo algum assunto totalmente diferente, provavelmente cães, quando ele parou e, me olhando fixo, perguntou:

— De onde ou vou pegar aquela pena?

— Pena?

— É. Você sabe... quando eu digo "Essa pena se mexe. Está viva." O que estou fazendo com uma pena na mão? De onde ela veio? Você já assistiu a alguma encenação de *Lear*?

— Não — disse.

— É uma pena: você poderia se lembrar. Eu vi em um livro, que Macready costumava arrancar a pena do capacete de Edgar, mas não posso fazer isso.

— E por que não? — perguntei.

— Por que não? Ora, se eu começar a arrancar as penas do William Terriss, a platéia toda vai cair na gargalhada. O que é que eu posso fazer?

Nos sentamos e gradualmente começamos a notar penas, muitas penas, caídas na grama.

— Tem penas aqui, — disse Irving devagar. — Quantas quiser... e a cena é perto do mar... como aqui. Eu vou prender uma no pano de cena, junto ao lugar onde me ajoelho ao lado de Cordelia; aí eu posso pegá-la e... é isso.

Recolheu algumas penas, pensativo.

No dia seguinte o encontrei perto do mesmo lugar com um lenço cheio de penas.

— Vou guardá-las para usar no *Lear*, — disse, me mostrando as penas que havia recolhido. — Vou gostar de saber que foram recolhidas perto do mar, penas de pássaros marinhos de verdade.

Eu olhei para o monte de penas. — Ssi..imm — disse pesaroso. — Mas sabe, essas penas são de galinha. Elas vieram voando de algum quintal... alguém deve ter depenado um frango.

— Oh, — disse Irving com um dos seus estranhos resmungos entrecortados, e esva-

ziou o lenço. As penas tinham perdido o poder de inspiração... por que eu não podia ter ficado calado?".

As produções de Irving eram totalmente representativas, e se a idéia de penas — mesmo penas de gaivota — presas ao palco do Lyceum para reforçar uma fala, pode ofender a nossa visão moderna de produção, a história ajuda a ilustrar o tipo de casualidade pequena que pode iluminar ou toldar a imaginação de um ator.

É interessante notar que esse cuidado com os detalhes é característico do temperamento britânico, e podemos nos lembrar que o grande ator francês Coquelin disse que, devido a um temperamento nacional, os atores ingleses tendem a ser originais demais:

> ...quando Talma apareceu, tornou a tragédia natural, e ele deve a isso o seu sucesso e influência.
>
> Seria sua naturalidade igual a de Garrick? Não posso dizer. O espírito das duas raças é muito diferente; o amor à originalidade é forte demais entre os nossos vizinhos para que se mantenham dentro da medida real das coisas;...

Mas que ligação existe, vocês poderiam perguntar com razão, entre esse tipo de coisa — instinto, estado emocional, processo mental, procura de pista — e método?

Todas são características pessoais dos diferentes atores, e na atuação os feitos não sobrevivem ao criador. Em outras artes formamos e conservamos certos padrões, criando "um reservatório de preceitos clássicos nas obras dos grandes mestres"(*). Ainda hoje pode-se dizer, com o mesmo sentido que disse Lessing no século dezoito, que temos atores, mas não a arte da atuação.

O estudante ou professor que tentar retornar ao início da história do método na atuação, precisará ter um coração resistente e mente aberta. Uma das primeiras indicações aponta para a volta ao estudo da oratória e da retórica. Precisamos ter cuidado com ela. Não apenas porque nos leva muito distante no tempo e lugar, à Siracusa, quinhentos anos antes de Cristo, onde nos contam que um grego, Corax, foi o primeiro a reconhecer e ensinar a oratória como uma arte. Não apenas porque durante essa viagem de volta teríamos que fazer uma parada demorada com Aristóteles, cuja obra *Retórica* foi usada como livro didático durante séculos e que, em suma, patrocinou a retórica como um servo da virtude — pois refletir sobre uma ligação entre a retórica e a virtude poderia ter algum interesse nos dias de hoje. Poderia ser interessante, também, conversar com Dionísio do Halicarnasso (já percorremos cerca de 450 anos em nossa viagem de volta), pois foi ele um dos primeiros a exemplificar a função da crítica, que consiste em avaliar a diversão em vez de tecer julgamentos com regras pré-estabelecidas — sim, acho que se tivéssemos tempo poderíamos querer perguntar a Dionísio o que ele queria dizer com diversão, pois talvez se aproxime do que estamos procurando. *Sobre o Sublime* de Longino era, me lembro, parte do *Loci Critici* do professor Saintbury, leitura recomendada para o exame de bacharelado da Universidade de Cambridge quando eu era estudante, e seria bom lembrar o que disse Longino... mas não vou fingir que me lembro de pronto. Deixando-o para trás com aceno de mãos encontramos três oradores que, se conheço o teatro, gostamos de considerar como antigos amigos nossos — Bruto, César e Marco Antônio. Poderíamos visitar aquele que, apesar de ter vivido no primeiro século depois de Cristo, teve grande influência sobre os estudantes medievais e renascentistas, um homem com nome muito melodioso, Quintiliano. Mas novamente não podemos nos deter; não apenas porque a viagem levaria muito tempo, mas porque apesar de muitos desses mestres da retórica e oratória terem utilizado exemplos retirados do teatro, nenhum deles nos fala especificamente sobre a atuação. Sobre o drama, sobre as três unidades sim — mas não sobre a atuação. Quintiliano especialmente exclama, "O que poderia ser menos adequado a um orador do que as modulações que nos lembram o palco?"

(*) Lee Strasberg.

É importante mencionar isso, pois é verdade que o *Tratado sobre a Oratória* de Quintiliano foi usado pelos primeiros teóricos e pelos padres jesuítas que influenciaram o treinamento de estudantes e atores amadores no século dezessete, e que atuação elizabetana foi baseada na compreensão da retórica. Não vou tentar refutar isso, em vez disso aplaudirei a cautela do sr. B. L. Joseph em nos prevenir que não aconselharia, necessariamente, "tentar reintroduzir o estilo retórico na nossa civilização, tanto em nossas escolas como em nossos teatros" (*) uma advertência que atraiu o tiroteio sobre sua cabeça, pelo menos de um flanco, se me lembro, e sem dúvida desconcertou o setor dos shakesperianos eruditos, que não ficarão felizes enquanto não virem peças de Shakespeare reconstituídas nas diversas fac-símiles do Teatro Old Globe, com alpendre, camarins, telhado de sapê, primeira cópia para a crítica, "Cleópatras esganiçadas", fonética pseudo-elizabetana etc. Tenho apenas duas coisas a dizer sobre o assunto: eu só queria que alguém fizesse isso, e o fizesse por completo e com correção para liquidar logo com o assunto, e também imagino, se Shakespeare as assistisse, se não exclamaria "Pelo amor de Deus, vocês não estão fazendo isso tudo desse jeito, estão?".

Foi só em 1747 que surgiu um trabalho que iria romper totalmente com a escola anterior de oratória, e se ocupou de algum tipo de discussão sistemática sobre o ator e sua arte. *Le Comédian*, como foi chamado, é um livro importante, acho, e certamente bastante influente. Você não encontrará o nome do autor no *The Oxford Companion to the Theatre*, mas — como Lady Bracknell comentou em relação a um outro nome — "Já encontrei erros estranhos nessa publicação." O nome do autor é Remond de Saint-Albine, um jornalista francês. E como seu tradutor observou na edição inglesa de 1750:

> Você não pode deixar de ser informado que Mons. Sainte-Albine estabeleceu há alguns anos atrás normas para o teatro francês, baseadas na natureza e na razão, e dessa forma realmente inatacáveis; sabemos que foram recebidas com frieza pelos atores, mas as opiniões das platéias foram tão favoráveis que se interessaram em ver muitas delas colocadas em prática...

Não farei comentários sobre a diferença entre o acolhimento dos atores e do público, mas o livro está realmente repleto de questões prementes para a época. Sobre o tópico da oratória nas tragédias, Sainte-Albine devota um capítulo intitulado:

"La tragédie demande-t-elle d'être déclamée?" (Devemos declamar tragédias?) Eu cito a tradução inglesa:

> Talvez, entre as diversas questões que já foram, ou podem ser, levantadas sobre o tema da profissão do ator, não existe nenhuma sobre a qual o consenso seja menor do que "Declamar é, ou não, o modo adequado de um ator falar em uma tragédia?" A razão para a diversidade de opiniões sobre esse ponto, no entanto, decorre mais de controvérsias sobre palavras do que sobre coisas; e muitos dos que se opõem com veemência às decisões dos outros sobre a questão o fazem apenas porque entendem com sentido diferente os termos *declamatório* e *declamação*.

Sobre palavras mais do que sobre coisas... Ah, sim... Novamente no capítulo intitulado: *du Jeu Naturel:*

> A razão pela qual por vezes percebemos uma atuação estudada de um ator, não é porque ele tenha se empenhado em estudá-la antecipadamente, mas porque não a estudou o suficiente: os últimos retoques de atenção equivalente deveriam ser aqueles empregados para esconder que houve algum tipo de esforço para o que está fazendo; e o resto, sem isso, sempre nos ofende em vez de agradar.

(*) in *Elizabethan Acting*.

Sobre a relação entre sensibilidade e compreensão, Sainte-Albine antecipa os dois primeiros requisitos de Talma para um ator: *la sensibilité extrème et l'intelligence extraordinaire.*

> As pessoas que são mais afetadas pela leitura de uma fala apaixonada de uma peça nem sempre são as mesmas cuja compreensão é mais perfeita; esse efeito é o da sensibilidade, uma qualidade peculiar da mente que, nem sempre, como já foi observado, é proporcional à compreensão. Dessa forma, apenas uma dessas qualidades em separado não serve para um ator; e como está claro que é possível ele ter uma sem a outra, devemos reconhecer as pretensões do ator que é realmente grande, que possui ambas em grau tal que, enquanto o julgamento regula a sensibilidade, essa anima, revive e inspira o entendimento.

O livro está repleto de idéias de bom senso. Mas Sainte-Albine vai, ou tenta ir, mais fundo. Se não sucede completamente, pelo menos para nós hoje, é apenas porque os termos de psicologia que usamos são diferentes e, esperamos, mais exatos. Ele abandona os preceitos dos requisitos clássicos para um ator — a expressão vocal e corporal — e como conhecia alguns grandes atores que não possuíam meios vocais ou corporais, propõe três outros: *compreensão,* "pois a isso ele deverá o uso apropriado de todo o resto"; *sensibilidade,* "uma disposição a ser afetado pelas paixões que as peças devem suscitar"; e o terceiro é *espírito ou chama.* "É a esse espírito e chama", diz, "que a representação deve a grande atmosfera de realidade. A compreensão fará o ator aprender corretamente, e sensibilidade o fará fazê-lo com sentimento. Mas tudo isso pode ser conseguido através da leitura de um trecho; é essa chama e espírito que produz o personagem vivo, e o ator que tem discernimento para regular isso, jamais o terá em excesso".

Conforme o que dissemos em nosso jargão mais clínico, o ator deve ter uma "receptividade sensorial" e "atividade emocional".

É com expressões como essas que começamos a sentir uma mudança de temperatura, de clima, de tempo e lugar. Onde e quando ouvimos, pela primeira vez, termos semelhantes a esses usados em relação à arte do ator? Quem foi que nos introduziu a eles, à "essência" de um personagem, a "unidades" e "objetivos" e "super-objetivos"? Ao "limiar do inconsciente"? Mencionar seu autor em nosso teatro, especialmente nos dias de hoje, é comparável a fazer soar o instrumento, antigo e rachado, que imita o som do trovão durante a fala de outra pessoa. Mesmo assim há muito, mas muito mais, a dizer sobre Stanislavski.

(Extraído de *The Actor's Ways and Means.* W. Heinemann Ltd., London, 1953. — Uma série de palestras proferidas por este notável ator inglês na Universidade de Bristol, no início dos anos 50. Traduzido por Ana Beatriz de Freitas. Uma colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio).

CRÍTICA INTERNACIONAL:

COUNTRYMANIA

Representação de *Villegiatura*, trilogia de Carlo Goldoni, em uma nova versão de Mike Alfreds, Olivier Theatre, 1989

DAILY TELEGRAPH
Charles Osborne

Embora as comédias de Carlo Goldoni tenham boa reputação entre os freqüentadores (ingleses) de teatro, raramente são encenadas. Em 1976, o National Theatre, surpreendentemente, escolheu a sua mais famosa peça, *Il campiello*, para inaugurar o Olivier Theatre, mas a produção foi um desastre. Depois disso, parecia improvável que a companhia arriscasse encenar qualquer outra obra de um dos mais populares e férteis dramaturgos italianos do século 18.

Em sua época, Goldoni foi considerado um grande reformador, libertando o teatro veneziano da *commedia dell'arte* improvisada e fora de moda. Antes de ser desbancado por seu rival mais conservador, Carlo Gozzi, Goldoni produziu em Veneza e Roma bem mais de cem peças, a maioria comédias das quais satirizava, levemente mas com eficácia, a aristocracia e, mais tarde, a classe média emergente. Em 1762, mudou-se da Itália para Paris, onde escreveu em francês, algumas de suas últimas peças. Permaneceu nessa cidade até morrer em 1793, aos 86 anos, mas seu nome é conhecido pelas comédias escritas na meia idade, sobre a vida na Itália.

Countrymania, no Olivier Theatre, é uma fusão de três peças de Goldoni que foram encenadas pela primeira vez, separadamente, em 1761. Na realidade, elas constituem uma trilogia, um tipo de minissérie pré-televisiva. Na primeira peça ("Country fever", na tradução de Mike Alfreds), alguns *yuppies* se preparam para sair da cidade de Livorno em direção à obrigatória temporada de verão no campo.

Na segunda, ("Country hazards"), esses mesmos *yuppies* são focalizados já no campo, tramando intrigas, competindo entre si e gastando além de seus recursos, enquanto que na terceira ("Country harvest"), novamente na cidade, são obrigados a encarar a realidade.

Os personagens de Goldoni são universalmente reconhecíveis sob seus trajes e modos do século 18: as mulheres, determinadas a sobrepujar umas às outras com seus vestidos elegantes e exibição de riqueza; os homens, consumidos por sua ganância e ambição, então, são capturados por uma competitividade sem propósito. Seus criados os observam com afeição sardônica e tentam, sem sucesso, dissuadí-los de suas atitudes mais tolas.

Embora *Countrymania* seja de uma extensão positivamente wagneriana (cinco horas), trata-se de um espetáculo muito divertido do começo ao fim, graças à direção excelente, ainda que em um ritmo veloz, de Mike Alfreds, que consegue transmitir a elegância intrínseca do pensamento de Goldoni, mostrando-se, ao mesmo tempo, natural e livre dos clichês de época.

Alfreds conseguiu desempenhos maravilhosos de um numeroso elenco. Mark Rylance tem um magnífico desempenho como o fraco e ciumento Leonardo, cujo rosto, apesar da bonita máscara pintada, mostra seu desespero. Syilvestra Le Touzel está bonita e elegante no papel de sua namorada Giacinta, mas cuja paixão é um outro homem. O vaidoso Ferdinando, que age de forma mercenária para casar por interesse, é representado com muito realismo por Philip Voss.

Sian Thomas como Vittoria, irmã de Leonardo, obsecada por moda tanto quanto por Guglielmo (Nick Dunning), está excelente. Os pais dos personagens são representados de forma encantadora, mas não necessariamente superior, por Paola Dionisotti e James Smith, entre outros. Maggie Wells e Pip Donaghy interpretam eficazmente as classes mais baixas.

Achei que a música que toca nas mudanças de cena (viva e cantada em estilo de jazz à italiana — *agitato, prestissimo,* etc. —) foi a única falha numa produção excelente em todos os outros aspectos.

Ao final da última peça, Goldoni nos fez lembrar que passamos a noite rindo do comportamento desprezível dos outros e convida-nos a ir para casa e refletir sobre nossas vidas, sem dúvida, equilibradas.

SUNDAY TELEGRAPH

Francis King

Carlo Goldoni foi um dramaturgo cujo brilho precoce perdeu a intensidade e tornou-se opaco à medida que sua longa existência, que se estendeu por quase todo o século 18, chegava ao fim. Esse processo de avaliação cada vez mais rígido das fraquezas humanas pode ser visto na sua trilogia *Villegiatura*, de 1761, agora encenada sob o título de *Countrymania* no Olivier Theatre, em um só espetáculo.

Na primeira parte, leve e alegre, vemos um grupo de habitantes de Livorno preparando-se para a viagem anual ao campo, da mesma forma que suas réplicas inglesas poderiam estar-se preparando para a viagem anual a Bath. Determinadas a acompanhar a última moda, as mulheres, febrilmente, fazem despesas que seus maridos e parentes, de forma não menos febril, dão um jeito de não saldar Quem vai viajar com quem, e quem vai permanecer na cidade com quem, tornam-se questões para intrigas.

Uma vez no campo, na segunda parte, não tão alegre quanto a primeira, essas pessoas continuam suas vidas precisamente como se ainda estivessem na cidade. Quando não estão se embriagando, jogando cartas ou exibindo suas roupas, entregam-se a escapadas tanto financeiras como amorosas. Entre as melhores cenas da trilogia estão as dos criados que tomam essas atividades como modelo enquanto satisfazem com relutância os desejos e caprichos de seus senhores.

Na parte final, ambientada uma vez mais em Livorno, o comportamento antes frívolo torna-se ameaçador, com o grupo de volta das férias, agora vendo-se obrigado a saldar seus débitos financeiros com os comerciantes, e os emocionais, entre si.

A produção de Mike Alfreds, com cenário de Paul Dart que muda suas perspectivas com tanta freqüência e tão surpreendentemente quanto os humores dos personagens, cria um maravilhoso panorama da vida italiana na época. Por vezes, há erros em alguns detalhes — não é provável, por exemplo, que a *Gazetta di Venezia* atravessasse os Apeninos e fosse encontrada em Livorno — mas a impressão geral é correta.

Infelizmente, fica provado que um período de cinco horas tem, no mínimo, duas de excesso para um trabalho tão frágil. Uma situação — como a do tema da peça, tão comum às comédias de todas as épocas, qual seja, a de um homem se unindo a uma mulher mais velha para botar a mão no dinheiro dela — é repetida várias vezes, quando apenas uma teria sido suficiente.

Entre muitas atuações brilhantes, há algumas particularmente maravilhosas, podendo-se citar Maggie Wells e Pip Donaghy como criados, Sian Thomas como uma solteirona invejosa e louca por moda e James Smith e Russel Enoch nos papéis de dois velhos muito mais agradáveis do que seus ambiciosos, egoístas e briguentos filhos.

JEWISH CHRONICLE

David Nathan

Afinal de contas, cinco horas de estridentes e frívolos marionetes no Olivier Theatre, na peça *Countrymania* — três obras de Goldoni adaptadas e dirigidas por Mike Alfreds —, é o que menos importa.

Goldoni castigou os irrequietos, desajuizados e ociosos que faliam em conseqüência de trajes ostentosos e entretenimentos pródigos, nas férias anuais, no campo. Há algum interesse no espetáculo de uma sociedade tão rígida que os sentimentos pessoais são totalmente suprimidos por um código de honra apoiado em considerações monetárias.

Sem dúvida, o desprezo de Goldoni veio como um sopro de vida após as glorificadas mostras de Punch e Judy que foram as bases do teatro italiano antes dele.

Mas os personagens não têm personalidade, capturados na armadilha das próprias características, a despeito dos esforços de bons atores como Sylvestra Le Touzel, Mark Rylance e Philip Voss para dar-lhes vida. Há um sentimento inevitável de que a produção não merecia nem precisava de nenhum tempo mais, digo, do que Goldsmith, Sheridan e Farquhar, autores contemporâneos de Goldoni, tiveram para suas crônicas muito mais complexas e engraçadas sobre suas vidas e épocas.

EVENING STANDARD

Milton Shulman

Tendo alguma semelhança com *Servant of two Masters*, principalmente numa ridícula cena de refeição, exigindo alguns malabarismos e passos hábeis, as peças de Carlo Goldoni sempre foram recebidas com indiferença e tédio neste país.

Quando em 1976, o National Theathe decidiu inaugurar o Olivier Theatre com *Il campiello* de Goldoni, Peter Hall registrou no seu diário que a peça não foi bem aceita e que as notícias eram consternadoras.

Nada dessa experiência infeliz com o banal escritor italiano do século 18 que escreveu mais de duzentas peças, desencorajou o diretor Mike Alfreds de servir uma dose colossal de Goldoni, na forma de uma trilogia intitulada *Countrymania*.

Cinco horas de espetáculo deixaram no público a sensação de ter sido alimentado à força com *marshmallows* por um cozinheiro veneziano, determinado a provar que qualquer coisa pode ser saborosa se tiver um aspecto suficientemente decorativo.

Deve-se dizer que, se as palavras de Goldoni agradassem aos ouvidos tanto quanto os trajes e a decoração de Paul Dart deliciaram os olhos, esta teria sido uma noite encantadora no teatro.

Num cenário de paredes móveis de cor cremosa e portas que giravam para revelar o espaço elegante de uma peça, um salão ou café, o elenco agiu, fez piruetas e desmaiou, vestindo trajes que eram um caleidoscópio encantador de cetins tremulantes, cores sutis e contas resplandescentes.

Mesmo quando o diálogo indicava que podia-se esperar mau gosto na roupa de um personagem, Paul Dart o vestiu com graça.

Um tipo de *Dallas* ou *Dynasty* da época, esta história, que conta a vida de bem nascidos da classe mercantil italiana, leva-nos através das agonias dos preparativos para a temporada no campo, os namoricos e as ligações que florescem longe da cidade e os triunfos e desapontamentos finais que são conseqüências de intrigas de umas férias extravagantes.

Admirado por ter se libertado da rigidez do teatro de *commedia dell'arte* para retratar o alvoroço natural da vida e das pessoas comuns, Goldoni fez seus personagens se agitarem e discutirem a respeito da roupa que vestem, da comida que comem, do transporte no qual viajam e, também, da escolha de uma esposa, de dinheiro e de perspectivas de infidelidade.

Mas, o que era uma história de aventuras há 250 anos, agora parece corriqueira, óbvia e tediosa se comparada às obras espirituosas e brilhantes de dramaturgos ingleses como Wycherley, Vanbrugh e Congreve que escreveram sobre temas e pessoas similares mais de meio século antes de Goldoni.

Sob o toque leve de Mike Alfreds, Mark Rylands no papel de um pretendente histérico, Sylvestra Le Touzel como uma herdeira autoritária, Sian Thomas como uma solteirona rabugenta e Philip Voss como um parasita desonesto encabeçam um elenco que pode ter algum público encantado por Goldoni, mas do qual eu não faço parte.

(Extraído da revista *Theatre Record*, 1990. Traduzido por Maria José Pimenta. Colaboração do Curso de Tradução do Depto. de Letras da PUC-Rio).

TEXTO PARA ESTUDO

"ADORO A POLUIÇÃO!"

Millor Fernandes

Tenho que confessar, adoro a poluição. Pode ser que em algum lugar haja vida sem atrito, conforto sem desgaste, natureza pura sem monotonia, mas, como não há, eu prefiro o *bolo*. Meu ideal — já atingido há muitos anos — é o apartamento de cobertura, pequeno, fácil de manter, mas com todos os usos e abusos do *consumo* — televisão, som, vídeo, geladeira, ar refrigerado, mulher, enfim, todas essas pequenas e insubstituíveis conquistas da tecnologia. Vocês podem estar aí murmurando "Que vantagem!", mas eu acho que é porque pelo menos no momento em que me vêem, vocês são espectadores. E espectadores podem pensar facilmente "Que vantagem!" quando a gente fala de confortos civilizados. Mas autores têm outras obrigações. Autores têm que invectivar a tecnologia, têm que amaldiçoar o progresso, têm que lamentar a natureza — o ar, a paisagem, as águas, a termoestática — estragada pelo homem. Por isso, ainda que não pareça, exige uma grande dose de coragem afirmar esta simples afirmativa: "Sou tarado por poluição". Pois, mesmo fora da área da obrigação intelectual, a maior parte das pessoas *detesta a civilização, odeia a aglomeração*, foge aos grupos e aos lugares muito freqüentados. Não é que eu não concorde com eles em que a civilização é desagradável e imprópria, que as aglomerações andam exclusivamente aglomeradas, que a superprodução já enche os lugares mais bonitos da cidade e do mundo, mas basta vocês irem a lugares *vazios e distantes, calmos e solitários* para verificarem imediatamente que os únicos lugares freqüentáveis são os lugares muito freqüentados.

Já ouvi, muitas e muitas vezes, gente amaldiçoando estas praias de Ipanema — *um lixo*! — e elogiando as praias de Icatipantu ou Mandupacutu ou ainda Timbarinraru — completamente longe de qualquer contato com luz, água e telefone. E, mais importante do que tudo, completamente desertas, não se vendo vivalma num raio (que os parta?) de quilômetros. Vocês já estiveram numa praia dessas? Compõem o quadro? Milhares e milhares de quilômetros de fantásticas areias brancas e um sol púrpura parado no alto de um céu devidamente celeste. Parece que estou vendo de novo, eu que já vi tanto. Duas figuras idílicas — não necessariamente um homem e uma mulher, sejamos modernos — perdidas nessa marinha pancetiana, olhando o branco sem máculas, o azul sem sombras, o horizonte sem curvas. As duas figuras andam nas areias que cantam (dez minutos). Depois mergulham nas águas transparentes (cinco minutos). Riem e brincam (três minutos). E, naturalmente, têm sede. Que é, claro, aplacada facilmente com mate presumivelmente gelado de uma garrafa presumivelmente térmica. Depois, os dois se alimentam fartamente com pão preto duro e presunto suspeito. Ao deitar, a cama está apenas ligeiramente quente — 45º à sombra — mas isso não é nada porque podem se deitar nus, depois de enxotar os mosquitos com nuvens de defumatório próprio (*Boa Noite* ainda é o melhor) e repelexes vários. Vocês já perceberam que estou sendo irônico? Que sou desses que acham que ninguém vive de paisagem? Que a fuga à civilização não é uma solução civilizada? Que a conquista do pico do Himalaia é um feito de coragem, ousadia e outros substantivos nobilíssimos, mas o pessoal vem contar é na planície? Você já passou pelo *Mont-Blanc*? Pois é: você se boquiabre, se boquifecha e logo volta a ler o *Time*. Ou você é desses que ficam sonhando em viver o resto da vida naquela reserva natural da Kibon? Dizem (você não precisa acreditar) que quando Oscar Wilde passou de avião por cima da famosa cordilheira (o avião ainda não tinha sido inventado mas Wilde não era homem de se deixar deter diante de obstáculos tão pequenos), a aeromoça lhe perguntou: "O senhor, mr. Wilde, não se sente insignificante diante de tal maravilha da natureza?" Ao que Wilde (ou seu press-release) respondeu prontamente: "De maneira alguma!".

Eu, felizmente, sou um retardado. Sempre que chego a um lugar ele já está, graças a Deus, devidamente estragado. Gelo, Co-

ca-Cola, condução na porta, ar refrigerado, uísque on-the-rocks e, se a luz é pouca, é porque estou num bar sofisticado onde a luz é, naturalmente, diminuída, para que as senhoras e senhoritas me pareçam mais belas. Quando cheguei a Taiti lá já havia boliche, quando visitei Chipre já encontrei lá a *praga* do cinema e quando estive no Egito já foi para assistir, na boate Omar Kayyam, no rio Nilo, um show de go-go girls disfarçadas em *huris* do Profeta. Repito: meu lugar é no *bolo*, com reservas ocasionais de um quarto e uma sala refrigerados onde possa ficar ocasionalmente esquecido. Mas acho natural que muitos prefiram a solidão distante, os lugares desertos onde a mão do homem nunca pôs o pé, a "simplicidade" e a "pureza" dos homens e mulheres rústicos, cheios de beleza e candura. Aos que gostam disso advirto que não aceitem a propaganda de que o mundo está superpopulado. Basta virar as costas às cidades e você encontra uma tonelada de cachoeiras selvagens, montanhas virgens, praias não seduzidas, estepes não violentadas, aldeias onde a vida é tão primitiva como nos tempos de nossos avós (dos seus. Os meus já andavam no asfalto quando Cabral ainda nem pensava em *estragar* nossos índios). Digo mais: há até países inteiros tão primitivos, que vivem pedindo aos países mais adiantados que tenham a bondade, a gentileza e a generosidade de poluí-los. Podem ir, façam bom proveito e mandem cartões — se houver. Eu fico aqui, entre os meninos diabólicos e desagradáveis que me impedem até de andar na praia, entre as senhoras gordas e velhas que me impedem até de olhar as magras e jovens, entre cachorros, surfistas, frescoboles, isopores, cadeiras plásticas, gritos histéricos e outros itens negativos da civilização na qual nasci e me criei. Sei que tudo isso é muito odioso e muito doentio, mas minha pele já está muito crestada: *I want to stay here*: *I don't want to go back to Bahia.*

"A DENTISTA E SEU PACIENTE"

Ronald Fucs (*)

(Ele está sentado na cadeira de dentista com a boca aberta cheia de aparelhos, enquanto ela futuca).

PACIENTE — RAF FRAF AFRUFA.

DENTISTA — Calma, falta pouco. Mantenha a boca bem aberta.

PACIENTE — RAF FRAF AFRUFA.

DENTISTA — Quer ficar quieto? Eu preciso pegar esse nervinho. *(O paciente se debate)*

PACIENTE — RAF FRAF AFRUFA.

DENTISTA — Quer parar de lamber os meus dedos?

PACIENTE — RAF...

DENTISTA — Olha que eu fico nervosa, e quando eu fico nervosa, minhas mãos tremem.

PACIENTE — JJJJJJJJJJ.

DENTISTA — Pronto, eu não disse? O nervo escapou de novo. Olhe aqui, o senhor faça o favor de ficar quieto que eu tenho hora marcada no médico e preciso acabar esse serviço logo.

PACIENTE — JJJ Afrufa?

DENTISTA — Neurologista. Parece que eu estou com o mal de Parkinson. Ôpa, ôpa... achei o nervinho. Não se mexe...

(Ela apóia o joelho na barriga do paciente).

PACIENTE — RAF FRAF AFRUFA.

DENTISTA — Se o senhor lamber meus dedos de novo eu lhe arranco a língua. *(Olha para o relógio na parede).* Ai meu Deus, 3 e 15, a consulta é às três... ACHEI! Agora te pego, desgraçado, nervinho danado prá escapar esse...

PACIENTE — AFRUFA! AFRUFA! AFRUFA!

(Ele se debate violentamente. Toca o telefone).

DENTISTA — Pronto, era só o que faltava. Fique quieto aí, e de boca bem aberta, viu? Senão estoura tudo.

(Ela atende o telefone e deixa o paciente cheio de aparelhos na boca).

DENTISTA — Alô? Ôi, Tuninha. Foi na liquidação? É? Lindo, não é? Eu gosto mais daquele roxo, transpassado, com aqueles debruados bege...

PACIENTE — RAF FRAF AFRUFA.

DENTISTA — *(Tapando o bocal)* Ai meu Deus, essa mulher fala... Deixa ver se dou um jeito... *(Ela traz o telefone para perto do paciente e tenta fazer o tratamento com uma só mão, enquanto segura com a outra o telefone e fala o tempo todo. O paciente está com os olhos arregalados).*

DENTISTA — Perdi a novela ontem, menina, me deu outro acesso daqueles, sabe como é que é, aquela tremedeira horrível que me dá de vez em quando, de repente, está cada vez mais freqüente, não passa meia hora sem eu ter outro ataque, aí já viu, não deu prá eu assistir a novela porque eu me sacudia toda, o pessoal veio me agarrar mas não tinha jeito, quebrei aquele vaso lindo...

PACIENTE — *(Extremamente alarmado).* RAF RAF RAF...

DENTISTA — Que nojo! Começou a me lamber os dedos de novo! Você não, Tuninha, imagine você ficar me lambendo os dedos pelo telefone... Claro, claro, nem de corpo presente... Sim, Tuninha, eu sei que você não é disso... Mas Tuninha, eu nunca conversei com seu ex-marido, eu juro... Sim, eu sei que ele é um grande mentiroso... Não, Tuninha, não é que eu tenha conversado com ele, é que eu acredito em você... Tuninha, escuta, é o meu paciente, ele fica me lambendo os dedos... Tuninha, é que esse negócio de tratar dentes eu faço automaticamente, por isso que eu estou fazendo as duas coisas ao mesmo tempo, mas a minha atenção está toda concentrada em você...

PACIENTE — *(Em pânico)* RAF FRAF AFRUFA! AFRUFA! *(Ele tira dinheiro do bolso e oferece a ela para que ela deixe-o sair dali; o ator, naturalmente, terá de ser*

(*) Ronald Fucs é jornalista e dramaturgo. Dos 2 textos de sua autoria que apresentamos, o primeiro é inédito. O segundo fez parte de um espetáculo de sketches apresentado no Teatro do Posto 6, em 1992: "Rapidinhas do Amor".

muito expressivo para que a platéia entenda isso).

DENTISTA — Nojento! Nojento! Você pode acreditar nisso, Tuninha? Ele está me oferecendo dinheiro. Sei lá prá quê, deve ser prá eu deixar ele lamber os meus dedos, é um nojento dum tarado... O nervo! Achei, Tuninha! Hum? Não, depois te explico... *(O paciente estremece de cima a baixo).*

DENTISTA — Você também sofre de mal de Parkinson?

PACIENTE — RRRRRRRR

DENTISTA — Olhe aqui, se você não ficar quieto, da próxima vez eu vou lhe aplicar anestesia e aí você vai ver o que é bom prá tosse, vai ficar todo dormente...

(O paciente tira mais dinheiro do bolso, começa a jogar dinheiro para todos os lados, desesperado, puxa também o talão de cheques, tira o relógio, uma aliança do dedo e oferece a ela, junta as mãos em súplica).

DENTISTA — E aí, Tuninha, como é que foi o capítulo de ontem? O Rafael casou ou não casou com a Consuelo? Menina, eu sabia que ela ia dizer não na hora H, naquele capítulo de anteontem, quando ele falou assim: "Você jura que já esqueceu o Lorival?", ela disse que sim, eu juro, tal e coisa, mas você reparou no olhar dela? Ela olhou assim pro lado, eu senti que no fundo ela ainda amava o Lorival... esse casamento com o Rafael nunca que podia dar certo, ainda mais ele sendo metido com aquela gente do society, ela coitadinha, pobre... Pera aí um instantinho, Tuninha...

(Ela larga o telefone um minutinho para examinar o paciente, que aparentemente morreu. Toma o pulso do infeliz.)

DENTISTA — Está vivinho! Pensa que me engana, é? Por isso que eu não larguei o nervo, porque eu sabia que era só eu largar e você caía fora... Ai, ai, ai, está começando a dar um daqueles ataques... Vou tentar acabar o tratamento rapidinho, senão depois não vai mais dar pé... aí, já está vindo a tremedeira...

(O paciente estrebucha. A dentista está se sacudindo toda.)

DENTISTA — Ah sim, me lembrei de uma coisa. *(Volta para o telefone mas sempre com uma das mãos na boca do paciente)* Tuninha, me diz uma coisa, o quê? Não, minha voz está assim porque estou tendo outro daqueles ataques, mas não é nada, já estou acostumada, nem atrapalha mais o meu trabalho... o que é mesmo que eu ia te perguntar? Ah sim, sim, escuta, onde é que eu posso encontrar aquele pó prá dentadura, Corega? Não, é prá mim mesma, é que eu não tenho conseguido encontrar... Ah é? Então me faz esse favor, vê se encontra aí nessa farmácia, tá bom? Compra seis que a minha dentadura é toda torta, vive caindo, eu não consigo nem comer gelatina que ela cai. Um instantinho, Tuninha. *(Volta para o paciente. Dá uma olhada na boca do infeliz).*

DENTISTA — Iiiiiihhhhh, o negócio tá feio aí... Deixa eu ver... É, eu não tinha reparado que esse nervo é do outro dente... puxa, quantos dentes você tem, hein? Não sei prá que tudo isso... Mas acho que não tem problema, deixa eu ver... eu arranco esses seis aqui *(pega um alicate e começa arrancar)* mais aqueles dois da ponta *(arranca)* tampo aquele canal com aquela massinha engraçada, *(joga o negócio dentro da boca)* boto durepoxi naqueles três ali... *(joga mais coisa dentro da boca)* ... tudo bem. *(Volta para o telefone).* Alô, Tuninha, desculpe eu deixar você esperando. Quais são as novidades?

PACIENTE — *(com voz sumida)* Raf fraf afrufa...

DENTISTA — É mesmo? Ah, minha filha, empregada hoje é isso. A que tinha lá em casa morreu, eu acho. Não sei, só sei que há muitos dias que ninguém faz a cama, nem tem café da manhã... as crianças ficam lá mesmo, mas não tem problema, elas já estão crescidas... Hum? A maior tem um ano e meio, eu acho. Não, essa é a do meio... Como não tem do meio? Ah é, são quatro. Duas? tem certeza? Meu Deus, eu não sei onde é que eu ando com a minha cabeça. Pera um instantinho, Tuninha, que eu tenho que completar um servicinho. *(O paciente estremece e fica rígido).*

DENTISTA — Outra vez fingindo, hein? Deixa eu ver esse pulso... Ih, tá frio... Ué, será que morreu mesmo?

(Ela tira a mão da boca do paciente para examinar melhor o pulso. Ele dá um salto da cadeira, cheio de aparelhos na boca, e começa a cuspir tudo).

DENTISTA — Volta aqui! Volta aqui! *(Ele sai desabalado. Ela volta para o telefone. Não está mais tremendo).*

DENTISTA — Alzira? Ele já foi. Esse teu ex-marido agora só vai arrumar amante se for mulher que gosta de banguela. De nada, ora que bobagem, Alzira, feminista é prá isso mesmo, se a gente não se ajuda, quem é que vai ajudar a gente? É o que eu digo sempre, com a sensibilidade e delicadeza que nós mulheres temos, só uma mulher é que pode entender a outra. Nós temos que nos unir para podermos nos defender desses brutos!

AMOR, SEXO E ESCLEROSE

Ronald Fucs

Casal de velhos, H e M. Ela é surda, ele constantemente tem que repetir e falar gritando. Ela entra em cena, abre a porta, pega (com dificuldade de se abaixar) o jornal que está na soleira da porta, entra, fecha a porta, senta-se numa poltrona e tenta ler, mas não consegue. Afasta o jornal ao máximo, esticando o braço, mas ainda assim não consegue ler. Põe o jornal na poltrona, afasta-se e tenta ler de uns dois metros de distância. Ele entra, com um par de óculos na mão.

H — Olha os óculos, velha *(entrega para ela)*.

M — (*põe os óculos*) Ah, que bom, pensei que estivesse ficando com a vista ruim. *(Os dois se sentam)*.

H — Passa a seção de falecimentos.

M — Que mania mórbida. Toma.

H — Que você pensa? É aqui que eu encontro minha turma. (*Lêem*).

H — Ih, o Santa morreu.

M — Quem?

H — O Santa Cruz, a gente chamava ele de Santa, lembra?

M — Não lembro nada. Que Santa Cruz?

H — (*baixo*) Êta esclerose braba. (*Alto*) O Nelson Santa Cruz, que jogava bridge com a gente, lembra? Aquele cara gozador, piadista...

M — Sei lá quem é Sérgio Santa Cruz.

H — NELSON Santa Cruz. Pô, a gente jogava bridge toda sexta e sábado, você esqueceu?

M — Isso foi há mais de 60 anos. Você quer que eu me lembre? Eu não lembro nem o que eu jantei ontem.

H — Você não jantou ontem. Dormiu às cinco e quinze e só acordou hoje. Péra lá, SESSENTA ANOS?

(Ele faz as contas).

H — (*muito admirado*) É isso mesmo, 63 anos. Parece que foi...

M — Vai dizer que parece que foi ontem?

H — Bom, parece que foi há... uns 50 anos, sei lá. (*Pausa. Voltam a ler o jornal*).

M — A gente jogava bingo?

H — Bingo não, bridge. BRIDGE.

M — Ah, sei (*mas com a expressão de quem não sabe coisa alguma*).

H — A gente adorava bridge, não é possível que você tenha esquecido. *(Voltam a ler o jornal)*.

M — Quando é que a gente jogava bin... bridge?

H — Sexta e sábado. Desde a lua-de-mel.

M — (*horrorizada*) Na lua-de-mel a gente jogava bridge?

H — No hotel, com o outro casal que a gente fez amizade.

M — Que casal?

H — O Santa e a mulher dele, ora, a..... como é que era o nome dela? Puxa, esqueci.

M — Ele era casado?

(H olha para M com expressão de cansaço).

H — Vai ler o jornal, vai.

(Voltam a ler o jornal).

M — O Santa morreu?

H — Lembrou dele agora? Morreu. Quer dizer, espero que tenha morrido, pois enterraram ele. Tá aqui no jornal.

M — E você nem liga?

H — Ué. Você quer que eu chore? Eu não gostava dele.

M — Não gostava dele? E jogaga bingo todo fim de semana com ele!

H — BRIDGE. Por mim, eu preferia jogar com o Mausoléu. É que VOCÊ gostava do Santa e fazia questão de jogar com ele e a mulher.

(Pausa).

H — Se é que se pode chamar aquilo de jogar. Você nunca batia.

M — Eu o quê?

H — Ai meu Deus. Batia. Você esqueceu como é o jogo?

M — Quem é Mausoléu?

H — Naquele tempo a gente chamava de Léo mesmo, que é o nome dele. Ele era 20 anos mais velho que a gente, quando fez 80 a gente passou a chamar ele de Mausoléu. Esqueceu também, não é?

M — Não sei que graça tem jogar com um cara de mais de 80 anos. Só podia ser idéia tua.

H — Ele não tinha 80 anos naquela época, fez 80 anos há... sei lá, uns 25 anos atrás.

M — (*Faz as contas*) Então agora tá com 105.

H — Tá é morto, velha.

M — (*Espantada*) O Mausoléu morreu? Quando?

H — Eu sei lá? Deve ter morrido faz tempo. Do jeito que ele bebia...

M — Coitadinho...

H — Coitadinho? Tu detestava o Mausoléu!

M — Eu destava o Mausoléú? Eu adorava o Mausoléu!

(Ela começa a chorar).

H — (*após uma pausa*) Velha, eu acho que tu tá louca. Chorando por causa do Mausoléu? Sempre que eu falava que ele era chato, sei lá o quê...

M — *(entre soluços)* Ele era chato mas eu gostava dele.

H — Tu sempre dizia que detestava ele! Como é que pode?

M — (*chorando mais forte*) Eu ADORAVA o Mausoléu! ADORAVA.

(Ela já está chorando histericamente. Ele está perplexo).

H — Calma, velha. Não fica assim.

M — E não me chama de velha!

H — Mas é carinhoso, eu sempre te chamei...

M — Sempre não, que eu já fui moça!

H — Sim, é claro, naquele tempo eu não te chamava de velha...

M — *(sempre soluçando)* O Santa nunca me chamou de velha.

H — O Santa? Que que ele veio se meter na conversa agora? A gente tava falando do...

M — Eu adorava o Santa!

H — Mas tu adorava todo mundo?

M — E agora ele está morto! (*chora aos gritos*) Me dá aqui esse jornal!

(Ele dá o jornal para ela. Ela procura o anúncio de falecimentos).

M — Está aqui. Nelson Santa Rosa, viúva, filhos, netos e bisnetos convidam para... (*chora tanto que não consegue mais falar)* É missa de sétimo dia! Ele morreu há uma semana! Eu nem fui ao enterro!

H — É missa de sétimo dia?

M — (*agora furiosa com o marido*) E você me escondeu a morte dele!

H — Eu não escondi nada, eu não vi...

M — Viu sim! Você sempre lê a seção de falecimentos!

H — Eu juro que não vi! Eu só leio as letras grandes, as pequenas eu não enxergo. Por que eu ia esconder?

M — Miserável! Você sabia de tudo, sabia de tudo e agora está se vingando! Ri, miserável, pode rir! Pode gargalhar!

H — Rir de quê?

(Pausa. Ela chora. Ele pensa).

H — Pera aí, eu sabia de tudo o quê?

M — Que eu amava o Santa! Aliás, o Mausoléu!

H — Amava? Você me traía com ele! Ou com eles!

M — *(desesperada)* Traía mesmo! Traía sim! Porque eu amava ele com todo o meu coração! E você só queria saber de corrida de cavalo, e me tratava feito uma escrava, nunca queria saber o que eu estava sentindo, nunca me trazia flores, nunca tinha uma palavra carinhosa!

H — *(para si próprio)* E eu nunca soube! E eu sempre confiei nela! E justamente com o meu melhor amigo, o Santa! Ou o Mausoléu! (*para ela*) Escuta aqui, foi o Santa ou foi o Mausoléu?

M — Que diferença faz? Ele está morto!

H — Faz muita diferença. Quem foi?

M — Foi há tanto tempo...

H — Eu não quero saber QUANDO foi, eu quero saber QUEM foi.

M — Eu estava explicando, foi há tanto tempo que eu já não lembro quem foi.

H — Essa é demais! Você me traiu e não se lembra com quem?!

M — Esqueci (*agora está só fungando*).

(Silêncio. Ele medita sobre a traição).

H — E quanto tempo durou esse caso?

M — Algumas semanas, alguns anos...

H — ANOS? Você me traiu durante anos e eu nem desconfiei?!

M — Você nunca desconfiou de nada, de nada! Até quando ele nasceu, você achou que era parecido com você, achou lindo os olhos azuis...

H — O quê? Você tá falando de quem?!

M — Do Augusto! Do nosso filho! Nosso, quer dizer, meu e do... do... do...

H — O Augusto não é meu filho! E só 63 anos depois de ele nascer que eu descubro! Meu Deus, ele tem olhos azuis e nem eu nem você temos! E ninguém na minha família!

M — E você nunca desconfiou de nada, na certa me achava incapaz de despertar a paixão de

um homem. Pois agora que ele está morto, você não pode mais matar ele, eu decidi contar tudo.

H — (*arrasado*) Meu Deus do céu, que desonra! A sociedade vai fazer chacota da nossa família. Eu bem que podia morrer sem saber disso.

(Soa a campainha. Nenhum dos dois se mexe. Soa a campainha de novo).

H — Deve ser o Tonico, ele não vinha hoje visitar a gente? Vou abrir a porta (*se levanta com dificuldade e vai saindo por um lado*) — E vou contar tudo para ele!

M — Você vai contar tudo? Eu não vou ficar na sala. Não quero ver essa cena (*se levanta também e sai, pelo outro lado).*

(Entra Tonico [T], um rapaz de cerca de 15 anos).

H — Entra, meu filho, vem cá pedir a bênção do teu bisavô.

T — A bênção, bisa.

H — Deus te abençoe. Quer tomar alguma coisa, Tonico?

T — Não, obrigado, bisa. Tomei o café-da-manhã agorinha mesmo. Tudo bem, bisa? O senhor está com boa aparência.

H — (*com amargura*) Boa aparência! Há! Acabei de levar o choque da minha vida e essa criança diz que eu tenho boa aparência!

T — Peraí, bisa, criança não, que eu já tenho 15 anos.

H — Boa aparência! Há! Vem cá, meu bisneto, eu preciso te contar uma coisa terrível. Chega mais perto.

T — *(chega mais perto)* O que é, bisa?

H — (*dramático*) Olha, eu não quero te traumatizar. Eu sei que você vai ficar horrorizado, mas lembre-se que essas coisas acontecem, e afinal o que interessa é a maneira como a gente encara a vida. É preciso superar as adversidades.

T — Eu ainda tou no segundo grau, bisa.

H — E o que tem isso?

T — Só vou entrar na universidade daqui a uns três anos.

H — Adversidades, menino analfabeto! Mas deixa eu te falar. Acho que já preparei para o choque. *(pigarreia, sem saber como começar)* — Tonico, você não sabe o que é a tentação da carne, sabe? Não, é claro que não sabe. Pois bem, meu filho — quer dizer, meu bisneto — a tua bisavó não resistiu. Deu um passo em falso, escorregou e pronto.

T — (*alarmado*) A bisa caiu? Se machucou? Cadê ela? Foi pro hospital?

H — É modo de dizer, criança.

T — Lá vem esse papo de criança de novo.

H — Vou falar logo.

T — Então fala, bisa, que eu não tou entendendo nada.

H — Tonico, o teu avô não é filho do teu bisavô.

T — O quê? Claro que é, bisa! Avô é sempre filho de bisavô.

H — No seu caso, não. Quer dizer, no caso dele. Quer dizer, no meu caso.

T — Mas como é que pode avô não ser filho de bisavô? Essa eu não entendi.

H — Criança, vê se entende.

(O diálogo a seguir deve ser rápido.)

H — Eu não sou teu bisavô?

T — É.

H — Então ele não devia ser meu filho?

T — É.

H — Mas não é.

T — Não é?

H — É. Não é. É isso.

T — É isso?

H — Não entendeu nada, não é?

T — É.

H — Pois bem, vou falar claro.

T — Acho bom. Dou a maior força.

H — O teu avô não é meu filho. O teu avô, o pai do teu pai, não é meu filho. Eu não sou o pai dele.

T — Quem é o pai dele, então?

H — O Santa ou o Mausoléu.

T — O santo Mausoléu? Bisa, que história é essa?

H — Que santo Mausoléu! Eu disse o Santa ou o Mausoléu!

T — Bisa, o senhor está se sentindo bem?

H — Santa é o apelido do Santa Rosa, o Nélson Santa Rosa, e Mausoléu é apelido do Léo, Léo não sei de quê, esqueci.

(T fica algum tempo digerindo a informação.)

T — Como é que pode o meu avô ter dois pais?

H — Não são dois pais, é um só, é um dos dois, só que eu não sei qual dos dois.

T — Mas...

H — É que a tua bisavó me traiu com um dos dois, só que ela não lembra mais qual dos dois, porque já faz mais de 60 anos que isso aconteceu e ela tá que é esclerose só.

T — A bisa traiu o senhor há 60 anos com um cara, só que ela não lembra quem foi?

H — É isso mesmo. Ela só sabe que é um dos dois, o Santa ou o Mausoléu.

T — (*ri*) Essa é demais. Ela teve um amante mas não lembra quem foi!

H — Ei, você não tem que rir, você tem que ficar chocado.

(T tenta prender o riso, mas sem sucesso)

H — Escuta aqui, ó menino degenerado, eu estou te dizendo que a tua família está desonrada e você ri?!

T — (*às gargalhadas*) Desonr... a minha família deson...

H — Meu Deus, esse mundo está perdido. A criança ri do opróbrio da sua própria família!

T — (*ainda rindo*) Eu não tou rindo desse troço aí, eu tou rindo porque... eu tou rindo porque... que... (*volta a gargalhar*).

H — A mulher trai e o bisneto do chifrudo ri!

T — O bisneto do chifrudo... *(novo acesso de riso).*

H — Criança, meta na cabeça que você não sabe qual é o seu sobrenome!

T — *(subitamente sóbrio)* Não sei é o cátsu. Tonico Purple Rain, tá sabendo?

H — Quê?

T — (*Todo animado*) Mudei de nome, quando me tatuei e entrei pro conjunto. Agora sou Tonico Purple Rain, dos Yellow Sex Preservatives, os metaleiros do século XXI! Yeah!

H — CALE-SE, CRIANÇA DO DEMÔNIO!

(O grito é tão forte que T se cala mesmo. Entra M)

M — O que está havendo aqui?

H — Esta criança perdida largou os estudos.

M — Por que, Tonico?

T — Mas eu não larguei...

H — E agora é metalúrgico em alguma multinacional.

T — Metaleiro! E não é multinacional, é um conjunto que nós formamos na escola.

H — Conjunto? Conjunto de quê?

T — De música, é claro.

M — Ah, que lindo, vocês tocam serestas?

T — É... mais ou menos.

M — Ah, eu gostava tanto de serestas, tinha uma que era assim *(canta, muito desafinada, com a voz trêmula)* A lua branca, que veio admirar a minha amada...

H — Vamos parar com isso. O momento não é para cantar. Tonico, espero que você tenha compreendido o que eu disse.

T — Ah, sim, a história do vovô Augusto que não é filho... (*pensa*) Escuta aqui, ó bisa, como é que o senhor sabe que o filho não é seu, é filho do... coisa ou do outro coisa?

H — Porque ele tem olhos azuis.

T — O vovô Augusto?

H — É.

T — O vovô Augusto tem olhos castanhos.

H — Hein?

T — O vovô tem olhos castanhos.

H — O Augusto tem olhos castanhos?!

T — Claro, o senhor esqueceu?

H — (*espantado*) É mesmo, o Augusto tem olhos castanhos... Mas então...?

T — Não sei como é que o senhor pode ter esquecido. A gente sempre comentou isso, que ele é o único dos doze irmãos que não tem olhos azuis.

H — O ÚNICO DOS DOZE IRMÃOS...!!! Eu mato essa cachorra! Eu mato!

(H avança para M. T se mete entre os dois.)

T — Calma, bisa, calma.

M — Mata! Mata logo! Você já matou os dois, agora me mata também, assassino! Monstro!

H — Os dois? Que dois?

M — O Santa e o Mausoléu, eu li no jornal! Todos dois mortos!

H — Eu não matei ninguém, eu só li a notícia do falecimento.

M — Ah é, não é? E não é muita coincidência que os dois tenham morrido ao mesmo tempo?

H — Os dois? Mas no jornal só dizia que o Santa tinha morrido.

M — Mentira! Mentira! Assassino! Eles só encontraram o Santa porque com certeza você escondeu o corpo do Mausoléu! Mas a justiça vai te pegar, monstro!

(Soa a campanha.)

H — Deve ser o Tonico. Ele vinha visitar a gente hoje, não vinha?

T — Bisa, eu tou aqui.

H — Ah é. Quem será? Vou abrir.

(Sai.)

H — (*em OFF*) Mausoléu! Há quanto tempo! Entra, meu velho!

(*Entra H*)

H — Entra Mausoléu! Vem vindo! Isso! Cuidado com o degrau. Entra! Pode entrar!

(Finalmente entra um velho, muito mais velho que H e M. É o Léo (L), que está trêmulo, curvado, em condições deploráveis.)

L — (*com a voz trêmula*) E aí, todo mundo vivo? (*apontando para Tonico*) Quem é esse feto?

T — Feto?

M — Mausoléu, você ainda está vivo? Mas você deve ter...

L — 102 anos. Em plena forma. Olha.

(Dá um pulinho de 2 cm, se agarra numa poltrona para não cair, geme.)

H — *Cuidado!*

L — Não, não tem problema, eu estou ótimo. E aí pessoal, vamos jogar uma partidinha de gamão, como nos velhos tempos?

H — Era gamão que a gente jogava?

L — Claro, não lembra? E eu era ótimo no xeque-mate.

M — E a sua aposentadoria, Mausoléu, saiu?

L — Não, mas está pra sair.

H — Demorou um bocado, não é? Você deu entrada logo depois da guerra, não foi?

L — Caiu em exigência.

H — Ah sei. (*para M*) Tá vendo? Eu matei? Olha ele vivinho aí.

M — Que alívio!

T — Então, pessoal, tudo esclarecido? Vamos fazer as pazes?

(Pausa. H e M se olham.)

M — Desculpa, velho.

H — Desculpa você, velha.

(Se beijam)

H — Eu vou pegar chá para a gente.

(Sai)

T — Vou ajudar o bisa, senão ele esquece de botar o saquinho de chá na água, que nem da outra vez, e depois fica reclamando que o chá está fraco.

(Sai também.)

(Sozinhos, M e L se entreolham, meio encabulados.)

M — Sabe que ele quase descobriu tudo?

L — É mesmo?

M — Quase.

L — Puxa vida. (*pausa*) Tudo o quê?

M — *(cheia de charme)* Ora, seu bobo, deixa de brincadeira.

L — Brincadeira?

M — Ele ficou furioso, falou que ia te matar...

L — Êpa, me matar?

M — Bobagem, eu enganei ele, agora ele nem desconfia do nosso caso.

L — O nosso caso? Ah sim, o nosso caso... (*pausa*) A gente teve um caso?

M — Você sempre brincalhão, não é?

(Pausa)

L — Quando é que foi mesmo?

M — Há 62 anos. Eu tinha acabado de sair da lua-de-mel.

L — Puxa vida.

(Ouve-se música romântica.)

M — (*com os olhos perdidos no infinito*) Eu era jovem, me apaixonei por um homem mais velho, maduro, experiente...

L — Quem?

M — Você, seu bobo.

L — Ah é.

(Longa pausa.)

M — Ou então o Santa, não tenho certeza.

L — É. Ou então o Santa.

M — Bem que eu gostaria de esclarecer isso. Mas você lembra, não é?

L — (*abana a cabeça*) Lembro não.

(Pausa.)

M — De qualquer forma, foi um romance tão bonito...

L — É... Quer dizer, deve ter sido.

(A música fica mais forte. Os dois estão parados, pensativos.)

M — Ah, um amor assim...

L — ...a gente nunca esquece.

— FIM —

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Aldomar, Conrado — *O Vôo dos Pássaros Selvagens*, nº 98.
Beckett, S. — *A catástrofe*, nº 102; *Coisas e Loisas*, nº 115; *Todos os que Caem*, nº 121.
Bethencourt, João — *Planejamento Familiar — A Solução Brasileira*, nº 109.
Bradford, B. — *Ensaio*, nº 126.
Brecht, Bertolt — *A Expulsão do Demônio* nº 109; *A Mulher Judia*, nº 119.
Buzzati D. — *Sketches*, nº 122.
Caragiale, I. L. — *Uma Carta Perdida*, nº 87.
Chekov, A. — *Sobre os Males do Fumo*, nº 128.
Cocteau, J. — *A Voz Humana e o Mentiroso*, nº 126.
Collier, J. — *Poção*, nº 114.
Coutinho, Paulo Cesar — *A Lira dos Vinte Anos*, nº 103.
Dostoievski — *O Grande Inquisidor*, nº 114.
Durrenmat, F. — *Diálogo Noturno de um Homem Vil*, nº 97.
Fonseca, R. — *H. M. S. Cormorant em Paranaguá*, nº 128.
Ghelderode — *Os Velhos*, nº 98.
Gibson W. — *Dois na Gangorra*, nº 123.
Gogol — *O Matrimônio*, nº 112.
Guerdon, D. — *A Lavanderia*, nº 110/111.
Homero — *A Odisséia*, nº 116.
Inge, W. — *Tarde Chuvosa*, nº 117:.
Jablonski, B. — *A Claudinha Está Lá Fora*, nº 131.
Kafka, F. — *O Guarda do Túmulo*, nº 97.
Kaiser, G. — *Proscrição do Guerreiro*, nº 97.
Kartun, M. — *A Casa dos Velhos*, nº 114.
Linhares, Ricardo — *O Dia em que John Lennon Morreu*, nº 102.
Lorde, A — *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume*, nº 112.
Machado, Maria C. — *Sketches*, nº 131.
Maeterlinck M. — *Interior*, nº 119.
Marivaux — *O Jogo do Amor e do Acaso*, nº 127.
Marx, Groucho — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113; *Lição de Etiqueta*, nº 116.
Molière — *Médico à Força*, nº 108.
Musset A. de — *Fantasio*, nº 104.
Navarro, Antonio R. — *O Ser Sepulto*, nº 114.
Nunes, Anamaria — *Geração Trianon*, nº 117.
O'Casey, S. — *Uma Libra em Dinheiro Vivo*, nº 124.
Oliveira, Domingos — *O Triunfo da Razão*, nº 99; *Era uma vez nos anos 50*, nº 105.
Patrick, Robert — *Renda de Amor*, nº 113.
Pinter, H. — *Seleção de Sketches*, nº 120.
Plauto — *Os Menecmos*, nº 111.
Renard, J. — *Pega-Fogo*, nº 109.
Santiago, Thiago — *O Auto do Rei* nº 106.
Sayão, W. — *Uma Casa Brasileira com Certeza*, nº 129.
Shakespeare, W. — *Macbeth*, nº 115.
Tardieu Jean — *Uma Peça por Outra*, nº 118.
Valentin, Karl — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113; *O Pé da Árvore de Natal*, nº 118.
Vian, B. — *Cinemassacre e Olhar Cruzado*, nº 130.
Vicente, J. — *Hoje é Dia de Rock*, nº 119
Wagner, Felipe — *Eternamente Nunca*, nº 106.
Williams, Tennessee — *Algo que não é Falado*, nº 99; *Essa Propriedade Está Condenada*, nº 104.
Wilde, Oscar — *Salomé*, nº 103.
Wilder, T. — *Infância*, nº 121.
Wojtyla, K. — *A Loja do Ourives*, nº 125.

ATIVIDADES D'O TABLADO:

CURSOS DE IMPROVISAÇÃO:

andreia fernandes
aracy m. mourthé
bia junqueira
bernardo jablonski
cico caseira
dina moscovici
fernando bechy
flávio lanzarini
guida vianna
joão brandão
luiz carlos tourinho
maria clara machado
maria clara mourthé
maria vorhees
milton dobbin
ricardo kosovski
thais balloni

PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

assinatura (2 nºs) ..... Cr$ 60.000,00

ÍNDICE

— Graciliano e o Teatro — *Jorge Leão Teixeira* 1

— Teatro II — *Graciliano Ramos* 2

— Um Vôo Desconhecido — A Peça Didática — *Edelcio Mostaço* 4

— Solidão: O Teatro Carioca em 1992 — *Bernardo Jablonski* 7

— Peter Brook — *T. Cole e H. K. Chinoy* .. 11

— O Ato de Incorporar — *Peter Brook* 12

— A Evolução Estética da Iluminação — II — *Hamilton F. Saraiva* 19

— Instinto e Método — *Michael Redgrave* 25

— Crítica Internacional: Countrymania — C. Osborne et al 35

— Texto para Estudo: Adoro a Poluição — *Millôr Fernandes* 38

— A Dentista e seu Paciente — *Ronald Fucs* .. 40

— Amor, Sexo e Esclerose — *Ronald Fucs* ... 43

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO mediante pagamento com cheque, 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. Números atrasados podem ser adquiridos da mesma forma, pelo preço atual.

Composto e impresso pela
GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.