# 137

# cadernos de teatro

O TEATRO E SEU ENSINO — J. Englert, K. Lupa e J. Stuhr

O TEATRO DE ARTE DE MOSCOU — T. Cole e H. K. Chinoy

DIREITOS E DEVERES DO DIRETOR — H. Hunt

PIRANDELO NUNCA MAIS — R. Hofstetter

## CADERNOS DE TEATRO N.º 137

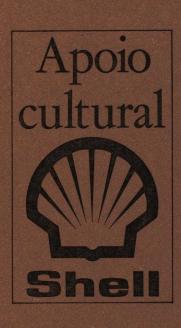
abril, maio, junho de 1994

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 — 22.470-040 — Brasil

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



## O TEATRO E SEU ENSINO

A revista The Theatre in Poland convidou dirigentes das principais Escolas de Teatro polonesas para opinarem e responderem à pergunta: como ensinar a tazer Teatro? Completa o artigo uma apreciação de Hanna Baltyn acerca da evolução estrutural e funcional das oficinas de Teatro.

## JAN ENGLERT

Reitor da Escola Superior Estatal de Teatro de Varsóvia

Os críticos e alguns membros da comunidade teatral estão sempre anunciando uma crise no teatro. Essas lamúrias me irritam, porque elas confundem a condição do teatro com os interesses pessoais desses ranhetas. Acredito que exista, de fato, uma crise de autoridade e de valores. O teatro propriamente dito não vai tão mal assim. A situação do teatro polonês não é pior do que a do teatro europeu ou do resto do mundo.

Certamente, o teatro contemporâneo está carente de convenções — da linguagem que possibilita sua comunicação com o público. No passado, as convenções que regiam o teatro eram bem definidas. Tratava-se, em nosso caso, de um teatro político, jornalístico. No entanto, isso acabou quando os políticos reingressaram na esfera pública. Isto não significa, no entanto, que o teatro tenha perdido sua força, que ele não seja mais capaz de dizer algo de novo. Ele ainda tem muito a dizer no âmbito das emoções e das idéias. O único problema é encontrar uma linguagem que consiga persuadir o público e fazê-lo ingressar na esfera mágica do teatro; o problema é encontrar uma convenção que faça o público aceitar a ilusão do

teatro. Devemos nos lembrar que, acima de tudo, o teatro é uma arte da forma.

Nisso reside a principal tarefa da escola de teatro. Para que um aluno transforme-se num profissional, ele deve passar pela experiência de aprender os cânones das formas e estilos. O objetivo da escola é treinar os alunos para o teatro profissional.

Apenas os melhores atores conseguem encenar os clássicos, adaptar-se às convenções, capturar a melodia do verso, o ritmo e as emoções encerradas numa frase. Acredito que é mais fácil passar do repertório clássico para o contemporâneo do que o inverso.

Nosso objetivo é treinar atores que um dia sejam capazes de encenar os grandes clássicos. O problema é que isto requer muito trabalho, particularmente no tocante aos diálogos. Concordo com todos os manifestos que declaram que o diálogo é o principal veículo no teatro. Infelizmente, a nova geração não tem ouvido para o clássico. A linguagem popular dos dias de hoje é a linguagem de Gombrowicz e Witkacy; a linguagem de Fredro e Slowacki causa estranhamento. 1

A nova geração despreza as palavras porque elas foram superadas pelas imagens. Devemos cultivar a palavra; não devemos deixá-la sucumbir às pressões da nossa época. Na escola, 70% do tempo é dedicado à dicção, ao treinamente vocal, à prosa e à poesia. Ao longo de meu tempo de vínculo com a escola, as horas dedicadas a essas matérias aumentaram de duas para oito horas semanais.

A escola tem um programa definido para a formação de atores. Os métodos de ensino devem passar por constantes modificações; novos métodos devem ser elaborados e revistos. No caso do teatro, os métodos de interpretação e de estilo tornam-se obso-

<sup>1</sup> Fredo (1793-1876) e Slowacki (1809-1849) estão entre os dramaturgos clássicos do teatro polonês do século XIX, sendo que Slowacki foi o criador do teatro trágico moderno polonês. Witkacy (1885-1939) foi o intérprete mais importante do "catastrofismo", movimento literário polonês entre as duas guerras. Gombrowicz (1904-1969), além de dramaturgo também foi escritor, e seus romances, como *Transatlântico* (1953) e *Cosmos* (1957), foram traduzidos na França, onde veio a falecer. (N.T.)

letos mais rapidamente do que em qualquer outra profissão. No entanto, no tocante à direção de palco, penso que o jovem artista deve ser lançado em águas profundas; ele deve ter a chance de aprender, trabalhando nas companhias teatrais. Nessa profissão eclética, o diretor deve ser mestre em todas as ciências; assim sendo, ele deve ter as condições adequadas ao seu alcance, embora possa ser um auto-didata.

Os jovens que frequentam os bancos das escolas de arte são agraciados com enormes privilégios. O Estado paga as várias horas de cada dia de aula, ministradas pelos melhores artistas em cada área específica de atuação.

Tudo está nas mãos dos jovens. Será que eles vão aproveitar essa oportunidade? Será que eles querem aprender? Nos anos 80, envolvemos esses jovens numa rede de proteção, evitando que fossem esmagados pelo peso da lei marcial e da falta de oportunidade. Hoje, impingimos uma disciplina mais rígida. Atualmente, de que falta de oportunidade podemos falar? Se o jovem falar uma língua estrangeira, o mundo estará de braços abertos para recebê-lo. Há um número crescente de escolas parateatrais, cursos livres de teatro e outras tantas escolas, oferecendo treinamento na profissão. É com enorme respeito pelo métier que digo haver uma diferença fundamental entre essas escolas e as academias das mais diversas artes. Os alunos não se limitam a aprender um métier; cada medida é tomada na tentativa de educar artistas conscientes e responsáveis, que, mais do que desempenhar suas atribuições, servirão de inspiração para a vanguarda cultural polonesa e estabelecerão suas fronteiras.

Cabe a nós restituir a autoridade artística. Enquanto profissional das artes, afirmo que o teatro está chejo de artistas desiludidos.

O sistema político anterior ofereceu um abrigo seguro para os medíocres. Os novos tempos exigem um trabalho árduo, escorado no talento. Embora todos queiram mudar o teatro, talvez fosse melhor começar mudando o indivíduo. É isto que tentamos inculcar nas mentes de nossos alunos. A carreira artística é para

pessoas de caráter, capazes de diferenciar a mera ostentação dos valores verdadeiros.

(editado por Monika Kue)

#### KRYSTIAN LUPA

Decano do Curso de Direção da Escola Superior Estatal de Cracóvia

Imagino uma escola de teatro organizada segundo os princípios da Academia Platônica, ou seja, um lugar onde a vida social seja conduzida de acordo com uma atmosfera específica e propicie uma vivência extremamente intensa; onde alunos de diversos períodos e cursos (direção, interpretação, música, cenografia) estreitem seus laços de relacionamento, promovendo reuniões que, sem nenhum tipo de imposição, se realizem num clima de entusiasmo espontâneo. Quando ainda era aluno, lembro-me que, sempre que este entusiasmo estava presente, algo verdadeiramente importante, de efeito imediato sobre mim, começava a acontecer.

Nas Artes, como bem o sabemos, o aprendizado não obedece a um currículo normal. Surgem muitos problemas que exigem algo mais do que métodos universitários. O que está em debate é a criação de uma atmosfera de interação, de troca de idéias e emoções. É disso que os aspirantes a artistas precisam. Em nossa Academia, o Curso de Direção está tentando estreitar os laços entre os diversos cursos. Também estamos procurando meios que estimulem a vida acadêmica: convidamos profissionais de várias áreas para, junto com os alunos, analisarem textos sob seus diferentes aspectos. Eles não se limitam a uma análise do texto apenas sob o ponto de vista da literatura ou do palco; procuram dar atenção à carga dramática do texto; a análise e o desenvolvimento de uma combinação transdisciplinar de tal qualidade envolvem diversas abordagens, especialmente o estudo das várias classes e categorias de símbolos da literatura. da filosofia, da psicologia e da psicanálise. A tarefa dos professores é voltar-se para todos esses aspectos, como se os observassem através de uma lupa, de modo que os alunos possam aumentar sua experiência

em relação a um problema em particular. Estamos quebrando a cabeça, tentando mudar e melhorar o sistema de ensino. No Curso de Direção, já aceitamos alunos sem uma formação pré-universitária completa. Isso não significa que transformamos o departamento num curso de segundo grau. Apenas queremos dar uma chance às pessoas que tenham concluído o curso secundário, mas que não tenham podido dar continuidade a seus estudos e que, em algum momento de suas vidas, descobriram que possuem algum tipo de potencial artístico. Acredito que isto está dando certo. Vejamos agora o curso de Formação de Atores. Para mim, essa é uma área de experiência sem precedentes. Estar com pessoas que estão começando a estimular a imaginação é enriquecedor tanto para elas quanto para os professores.

Estou convencido de que o método de ensino no Curso de Formação de Atores deve ser modificado. O treinamento de atores deve abranger todas as áreas, para que os alunos não só aprendam a usar a voz e aplicar as várias técnicas, como também a adquirir um certo tipo de auto-conhecimento. Os atores devem estar familiarizados com os problemas da direção e devem ter pleno controle sobre sua mente e psique. Vejo a necessidade de uma estreita cooperação entre os cursos de direção e formação de atores, porque, de certa forma, cada ator deve ser um diretor e cada diretor, um ator. Nesse meio tempo, ainda há muito a fazer na área da educação, mas a escola ainda é o melhor lugar para o ensino da arte. O ator deve aprender o básico na escola. No teatro, o ator costuma receber uma tarefa específica que exige total desembaraço, rapidez em manipular e explorar suas aptidões. Não há muitas companhias teatrais que ensinem ao ator a arte da parceria, seja no curso, no seu desenvolvimento ou na pesquisa. Ninguém pode contar com isso. A maturidade que o teatro dá ao artista vem sob a forma de compromisso. Enquanto artista, quanto mais tempo o ator permanecer uma criança, melhor. A maturidade precoce, sob a forma do compromisso, não faz bem algum.

(editado por Monika Kue)

## JERZY STUHR

(Reitor da Escola Superior Estatal de Teatro de Cracóvia)

Há vinte anos dou aulas na escola de Cracóvia. Como também já dei aulas em vários outros países, estou apto a comparar instituições e a declarar que aprecio o sistema de ensino na Polônia, o qual, embora não seja perfeito, tem seus méritos. Em primeiro lugar, esse sistema de ensino forma profissionais. No Ocidente, a fronteira entre um ator e um amador é muito tênue. Às vezes, é difícil afirmar quem já é um profissional e quem ainda é um amador. Assim sendo, a fórmula amplamente disseminada é o oferecimento de uma infinidade de cursos de todas as espécies, propiciando uma formação em vários níveis. Na Polônia, a fronteira entre profissionalismo e amadorismo é mais rígida, definida administrativamente pelo diploma. Há uma escola em cada ponto do país onde haja vida teatral, o que significa que os teatros recebem alunos com praticamente a mesma formação acadêmica, as mesmas idéias e a mesma concepção do que seja a arte. Essa uniformidade, o fato de se partilhar uma mesma linguagem, é crucial numa montagem teatral. O grande sucesso do Stary Teatr nos últimos vinte anos deve-se à sua unidade, ao fato de as pessoas terem encontrado um denominador comum. É assim que se forma um grupo.

Outro mérito do nosso sistema educacional é termos ambições e o tempo necessário para conscientizar os jovens de que a cultura e esse segmento de cultura que é o teatro logo passarão a depender deles, não só de seu domínio das técnicas, mas também de suas preferências, pensamentos, propostas e de sua ética profissional. Como professor, dedico a maior parte das minhas aulas a esse assunto; o resto — como entrar no palco e sair dele — é fácil, embora deva contessar que não é possível formar um ator em três dias.

Talvez possamos questionar, no entanto, se o processo de ensino não é excessivamente demorado nas escolas de teatro, porque, sendo elas de nível universitário, tiveram seu currículo ampliado para quatro anos. De fato, estamos falando de um ano a mais. Para os jovens, no ápice de suas forças, isto é um

ano desperdiçado. No Ocidente, o programa de uma escola de formação de atores não ultrapassa dois anos. Leciono apenas nessas escolas, porque acredito que qualquer curso com duração inferior a dois anos é um embuste.

Considerando a situação atual dos nossos teatros, é melhor lecionar em escolas, embora a escola de Cracóvia tenha surgido dos cursos promovidos pelo Stary Teatr. Atualmente, os teatros não têm condições nem verbas para promover cursos. Eles começariam a escalar os alunos para papéis de terceira ou quarta importância, ou como extras, e acabariam fazendo com que abandonassem seus estudos, reduzindo o programa de ensino a uma escola profissionalizante.

Portanto, é melhor lecionar nas escolas de artes, considerando-se sua categoria e posição. Nos três anos em que fui reitor, era comum travar verdadeiras batalhas com os vários ministros de cultura e de arte, os quais, em suas primeiras decisões, desejavam separar a formação artística da cultura e da arte, colocando-a sob a tutela do sistema educacional. Não concordo com isso. Tal como meus colegas, acredito que o teatro, a música e as Academias de Belas Artes estão enraizadas no mapa cultural do país; colocálos sob a tutela do sistema educacional seria relegálos a um espaço de menor importância.

No todo, acredito que a escola deva continuar com a tradição de um repertório teatral e de um teatro com base no diálogo. No entanto, os métodos de ensino mudam com o passar dos anos. Quando aluno, me ensinaram a respeitar a relação mestre-discípulo. Pertencemos à geração que recebia ordens. Nossos professores diziam "façam o que eu faço e serão como eu", sem abrir espaço para o debate, porque acreditavam que não havia um tablado em comum para tal. Hoje, já não posso dizer o mesmo. O jovem aluno é curioso, quer saber tudo, conhecer tudo. Hoje vivemos numa democracia e devo agir com cautela. No entanto, apoio uma democracia limitada. Há um momento em que assumo a liderança porque, para ser franco, a arte não é regida por princípios democráticos.

Se fosse falar dos meus anseios, deveria dizer que gostaria de mudar a escola, torná-la um verdadeiro centro artístico, um espaço de expressão cultu-

ral para os jovens. Gostaria de organizar os cursos de modo que os alunos tivessem aulas pela manhã e atuassem no teatro da escola à noite, para que a escola fosse um espaço de efervescência cultural e seus jovens alunos convivessem com o público diariamente, desde os primeiros anos do curso, e não apenas no quarto ano, quando encenam uma peça para obter o diploma. Já observei, inclusive, que os jovens reagem mais apaixonadamente a uma peça quando encenada pelos seus colegas, mesmo quando a atuacão deixa a desejar. Pode-se confiar mais nos jovens de hoje do que nos da minha geração. Ensinar alunos em constante contato com o público é uma oportunidade única. Este é o método mais eficaz. Gostaria que a escola fosse um espaco de atividades ininterruptas das sete da manhã às dez e meia da noite, com um programa de divulgação para que o público tomasse conhecimento de performances diárias e pudesse comparecer a esses acontecimentos.

Não estou construindo castelos no ar. Eu já vi essas escolas, como nosso equivalente na Bratislava. Quando visito essa escola, tenho a oportunidade de assistir três ou quatro peças de Ionesco e Pinter em, vejamos, um único dia. Os jovens alunos atuam o tempo todo aprendendo que seu papel é o de se apresentar perante um público. Até o momento, não tive as condições necessárias para colocar meu projeto em prática. Para início de conversa, seria preciso encontrar um espaço físico. Agora que a escola acabou de inaugurar um novo prédio, posso começar a pensar em levar meus planos adiante.

Já comecei. Já abordei reitores de outras escolas de teatro e sugeri a realização de um encontro informal de todos os alunos e seus professores em Varsóvia, Lódz e Wroclaw (Breslau), para que eles apresentem seus trabalhos e métodos de ensino, de modo a estabelecermos uma comunicação inicial. Eventualmente, o repertório gerado nesse encontro formaria o núcleo de um programa permanente de demonstrações teatrais.

No momento, também estamos estabelecendo contatos interdepartamentais. O departamento encarregado do ensino de teatro fornecerá as bases teóricas para nossas demonstrações. Solicitei que a produção de graduandos fosse dirigida por graduandos do Curso

de Direção. É difícil para os jovens diretores encontrar um trabalho no teatro. Ninguém quer arriscar uma estréia; trabalhando conosco, eles podem mostrar seu talento. Sempre que se precisa de um elemento cênico, os alunos da Academia de Belas Artes o providenciam; quando produzimos um musical pedimos ajuda aos alunos da Escola de Música. Venho dos bancos das escolas de teatro dos anos 60, que já nos colocava em contato com esse tipo de coisas, proporcionando um feedback no teatro profissional que inspirou professores e alunos. Gostaria de injetar um pouco daquele espírito em meus alunos.

Nosso objetivo é uma escola que ensine os jovens a amarem o teatro na sua essência e não a amarem a si mesmos no teatro, como dizia Stanislavsky, o mestre de todos nós.

(editado por Monika Kue)

## OFICINAS DE TEATRO

Hanna Baltyn

Uma tradição antiga e uma alternativa às escolas convencionais de teatro, as oficinas de teatro, no caso da Polônia remontam aos anos 60, sempre ligadas às atividades do Laboratório Jerzy Grotowski e aos grupos que representam os estudantes do teatro independente, alternativo, também conhecido como teatro jovem. Os anos 70 foram anos de efervescência para esses grupos. A concepção do que seja uma oficina de teatro e a sua prática sobreviveram aos anos 80, embora tenha perdido muito da sua antiga verve.

Wojciech Krukowski, diretor da Akademia Ruchu (Academia do Movimento de Varsóvia) e do Centro de Arte Contemporânea de Varsóvia é um pioneiro na prática de oficinas teatrais e um de seus interlocutores. Na primeira metade dos anos 70, a Akademia Ruchu (A Academia do Movimento) estava ligada aos Centros Artísticos e de Pesquisa das Escolas de Artes, Clube Dziekanka. O objetivo desses Centros era incentivar os alunos dessas escolas a se engajarem em trabalhos criativos independentes, oferecendo uma alternativa ou mais uma opção ao currículo tradicional

das escolas. Até os alunos da escola de teatro assistiam às aulas de Krukowski. Quando o Dziekanka fechou suas portas, seu fundador não se deu por vencido: viajou pelo país, organizando oficinas itinerantes que ofereciam treinamento em movimentação de palco, voz e música, ministrado por especialistas.

As verbas estaduais alocadas à "cultura jovem" popularizaram essas oficinas e respaldaram as medidas para atrair o maior número possível de participantes. Lech Raczak, diretor do Poznan's Teatr smego Dnia (Teatro do Oitavo Dia), falou sobre esses anos em uma entrevista concedida à revista Poznanski Przeglad Tygodniowy (5-7, 1992):

"Nós inauguramos a oficina de teatro, chamada, com toda a pompa, de Academia de Teatro Estudantil, em 1970... Nessa Academia, promovíamos uma série de debates, palestras e reuniões sobre o teatro de um modo geral, bem como exercícios. A oficina era planejada para um ano inteiro."

A programação de Raczak para 1975 dizia o sequinte:

"Espero que o número de inscritos chegue a 10, 15 pessoas no máximo (uma média de seis a oito)",

"as reuniões devem ser de, pelo menos, seis horas por dia".

"Não é permitida a presença de ouvintes; só as pessoas envolvidas na oficina podem observar o trabalho dos outros".

"Todos os interessados nas oficinas devem apresentar uma boa forma física".

"Os alunos das oficinas não vão aprender 'técnicas de interpretação', não vão estudar 'meios de expressão', 'linguagem de palco' nem tampouco 'métodos de expressão'. Eles vão aprender — de forma resumida e seletiva — o método do Teatr smego Dnia, o qual é um dentre vários métodos de trabalho em grupos de teatro, voltado para o desenvolvimento pessoal, para as relações interpessoais e, em última análise, para a produção de palco."

"O objetivo final da oficina é o auto-conhecimento, o conhecimento do seu próprio corpo; é desenvolver reações espontâneas, sem as amarras das convenções sociais; é conhecer as barreiras que inibem a expressão corporal plena na presença de outras pessoas e superá-las. Será uma espécie de 'mergulho no eu', uma busca e definição das limitações de cada um; a função de nossa oficina não é a de 'afinar instrumentos' para transmitir o que é conhecido fora da experiência teatral."

A Pracownia Olsztyn (Oficina Olsztyn), fundada em 1977, formulou seu programa da seguinte forma: "a oficina será um laboratório criativo. Seu principal objetivo será o processo criativo, a participação nesse processo, sua duração e carga de penetração. Estaremos mais preocupados com a criatividade do que com a aquisição de um produto, sob a forma de desempenho no palco".

A ênfase está na natureza "desinteressada" da atividade, no estímulo à criatividade voltada para o indivíduo e não para os outros, para a platéia. Segundo Aldona Jawlowska, é possível detectar nessa filosofia a influência do método do Laboratório Grotowski.

Também vemos essa influência no programa de Wlodzimierz Staniewski (ex-ator do Laboratório Grotowski), quando da fundação da Storwarzszenie Teatralne Gardzienice (Associação Teatral do Centro de Práticas Teatrais "Gardzienice"), em 1978. O treinamento técnico era à parte (voz e expressão corporal), a vigília noturna era a forma preferida de atividade, além da novidade introduzida pelo Gardzienice: em parte, uma expedição etnográfica pelo campo, em busca das origens da cultura folclórica. O Centro Zen-Budista em Czarna Dabrówka (já desativado), originou-se das idéias disseminadas pelo Gardzienice, como, depois, também foi o caso do teatro experimental desenvolvido em Sejny (O Bordeland Foundation de Sejny).

Apesar da popularidade do Gardzienice, as pessoas começaram a levantar algumas dúvidas em relação às oficinas, como nos aponta um de seus participantes, Ewa Wanat, na Poznanski Przeglad Teatralny (ibid.):

"Anos atrás, quando eu estava no Gardzienice ajudando a organizar as oficinas lá, não nos ensinavam como se comunicar com a platéia; nos ensinavam como esquecer a platéia, fortalecer o "eu" e ouvir o próprio ritmo interno. Na época, essas técnicas eram consideradas apenas um meio para se atingir

um fim, mas são técnicas desastrosas quando transformam-se num fim em si mesmas (são mais eficazes na psicoterapia do que na arte). E o Gardzienice fez dessas práticas o seu objetivo."

O Teatr Wiejski Wegajty (Teatro Rural de Wegajty), fora dos limites da região de Olsztyn, foi fundado em 1987, por Waclaw e Erdmute Sobaszko, antes associados à Oficina Olsztyn. A sede do grupo era uma fazenda que tinham comprado. Esse teatro organiza expedições, oficinas e seminários, tendo a música no âmago de sua teatralidade.

Por último, chegamos à instituição mais importante nessa área, o Teatro Jersy Grotowski e os projetos especiais definidos pelo Centro de Pesquisa, fundada e operacionalizada por Grotowski. Consta em sua programação: Tree of People e Hill of Flame, além dos aprendizados e do burburinho das atividades. Tudo isso é bem conhecido. No entanto, o que realmente interessa são as declarações feitas, anos depois, pelos colaboradores de Grotowski, na edição de inverno da Notatnik Teatralny, de vTTB. Lançando um olhar para o passado, Zygmunt Molik declarou:

"Já há alguns anos que isso é conhecido como "Voz e Corpo". A Terapia de Palco sempre teve laços estreitos com a terapia propriamente dita. Tudo começou em 1976..."

"Eu continuo insistindo no que talvez sejam as bases para o desenvolvimento da personalidade de um ator. De forma bastante prática: como mover uma perna, como mover o corpo, como fazer a voz brotar lá de dentro, sem esforço, sem pressão, fazendo-a jorrar com a intensidade e beleza de um gêiser... Acredito que a voz é inerente ao ser humano, mas é necessário remover todos os obstáculos para se alcançar a fonte da voz ou suas energias vinculadas."

"É assim que isso funciona num grupo. Quer dizer, vamos começar fazendo isso e aquilo, ou simplesmente apresentar uma situação física específica... Vamos supor que estamos sentados e simplesmente começamos a vibrar, a ressoar, como se estivéssemos abrindo uma caixa de som em uma única direção. A voz deve vibrar, para que não mais prestemos atenção ao que estamos fazendo e nos integremos àquele som específico. Um grupo de até 16 pessoas pode ser tratado como um todo e dele

podemos extrair uma única pessoa apenas por um certo período de tempo."

"Inicialmente, esse método foi concebido como uma terapia para atores e é assim que funciona até hoje. É comum sermos procurados por pessoas que não são atores, nem tampouco têm a intenção de tornarem-se um. São pessoas comuns: engenheiros, advogados e professores."

Grotowski e seu método são contagiantes, positivos em alguns casos, mas, às vezes, atuam de forma inversa, produzindo imitações absurdas.

Quem foi e quem é a clientela dessas oficinas teatrais? No passado, eram os alunos, entusiastas do movimento de teatro amador, professores, hippies. Hoje, temos um modelo do que poderemos chamar de "profissional de oficinas". Segundo Krukowski, trata-se do jovem que, mochila nas costas, vai acumulando créditos em oficinas espalhadas pela Europa e colecionando carimbos de inscrições efetuadas ou imesmo certificados de conclusão. Nos anos 80, a clientela dessas oficinas passou a incluir pessoas que precisavam dessa especialização para o seu trabalho. Incluía, ainda, enfermeiras, funcionários de centros de reabilitação, pessoas que trabalhavam com jovens problemáticos, bem como fisioterapeutas, ou seja, pessoas que não se preocupavam com ideologias, por vezes algo confusas, mas que tinham problemas concretos; pessoas que encaravam a terapia como seu próprio trabalho e não como uma cura para suas almas, nem como uma forma de desenvolver o "ego".

O que vem a ser então, uma oficina de teatro? Para Krukowski, uma oficina encerra um valor em si mesma. Ela não visa proporcionar um objeto acabado; ela ativa a energia do trabalho de grupo, da cooperação. Às vezes ela ensina técnicas, mas não tem a ambição de cobrar "exercícios de palco" (como nas escolas e no teatro). A oficina pode ter uma forma aberta ou fechada. Como exemplo de um caso extremo de oficina teatral aberta podemos citar a experiência de Krukowski no Japão. Ele foi praticamente obrigado a dirigir uma oficina de mais de dez pessoas diante de uma platéia de 200 pessoas. Já o sistema instituído por Grotowski em Pontedera, na Itália, é um exemplo de convento com regras rígidas.

Nada, um suspiro sequer, chega aos ouvidos do mundo lá fora. Tal qual nos mistérios eleusianos 2, ninguém sabe o que aqueles poucos escolhidos estão fazendo lá dentro. Os dirigentes de oficinas teatrais são unânimes em afirmar que um grupo pode ter entre 12 e 15 alunos, no máximo. Mais de 15 pessoas acaba transformando um grupo de indivíduos em uma coletividade praticamente homogênea. As pessoas no comando raramente admitem observadores passivos principalmente porque eles atrapalham os participantes e interferem na sua energia. Ainda assim, não se descartam as apresentações públicas, para comprovar o progresso da oficina.

Acabou-se a época dos generosos subsídios do Estado. Nos anos 70, o Estado prontificava-se a cobrir os custos com a participação em oficinas, garantindo estadia e alimentação. Hoje, na Europa cobram-se taxas, pois, do ponto de vista econômico e psicológico, ao pagar pelo curso, o aluno respeita o trabalho que está sendo feito, o seu próprio trabalho e aquele desempenhado pelo seu supervisor. Ele tem certeza da sua decisão.

Deve-se voltar a ressaltar que (e isto também é um comentário feito por Wojciech Krukowski) a experiência atual aponta para uma mudança no centro de gravidade — está havendo uma mudança crucial no significado da oficina teatral. O objetivo inicial dessas oficinas era treinar atores: hoje, elas querem desenvolver o indivíduo. Encontrar pessoas de carne e osso, vivenciar emoções e reações espontâneas são consideradas uma alternativa às obsessões da nossa civilização (como, por exemplo, os jogos eletrônicos).

As escolas de teatro e as oficinas alternativas sempre foram completamente indiferentes umas às outras e continuam assim. Elas se ignoram, com um desprezo velado, por vezes. Essa talvez seja a melhor definição do tipo de sentimento que uma instituição nutre pela outra. Para a escola de teatro, o teatro não-profissional com seus exercícios práticos não passa de amadorismo. Por outro lado, o ator treinado nessas escolas não consegue se adaptar ao

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Os mistérios eleusianos eram rituais iniciáticos, em louvor à deusa grega da agricultura, Demetre. Acreditase que, nesses rituais, eram revelados os mistérios da vida e da morte. (N.T.)

sistema de trabalho dos grupos alternativos, nos quais não existem fronteiras entre artistas e "pessoal técnico". Nesses grupos alternativos, exige-se um alto grau de envolvimento, de dedicação exclusiva, além de uma maior abertura para uma ampla variedade de técnicas. Para as pessoas engajadas nesses grupos alternativos, os diplomados pelas escolas de teatro são artistas inúteis, como as folhas secas de uma árvore. Há exceções, no entanto, como, por exemplo, o caso da famosa atriz de teatro e cinema, Maja Komorowska, integrante do Laboratório Grotowski que tornou-se instrutora numa escola de teatro estadual.

Os teatros institucionalizados estão se posicionando de forma mais aberta em relação às oficinas de teatro e, cada vez mais, estão convidando aqueles "outros" a dirigir suas oficinas técnicas. Há pouco tempo, a Royal Shakespeare Company solicitou que o Gardzienice apresentasse uma programação de oficina teatral para os seus atores.

Na Polônia, no entanto, Mariusz Orski, formado pela Escola Superior Estatal de Teatro, diretor de palco, mas também autor de oficinas e ator de renome, comenta, com um toque de ironia, que ele não precisa continuar estudando, que um artista deve se ocupar com sua identidade e nada além disso. O teatro profissional não obriga ninguém a aprender novas técnicas. Orski também trouxe à baila o fato, ignorado por muitos, de que as oficinas funcionam como uma pedra-de-toque para o dramaturgo.

Os poloneses que dirigem oficinas de teatro costumam viajar para o exterior, mas também temos centros fixos no país, que não ignoram nem tampolico desprezam essas formas de desenvolvimento da criatividade. Estão sempre acontecendo cursos no Centro de Pesquisas de Experimentação em Criatividade, Cultura e Teatro, de Jerzy Grotowski, em Wroclaw (Breslau), sob a direção de Zbigniew Osinski. Lá estudaram Rena Mirecka, Michelle Kokosowski. Zygmunt Molik, o grego Vasilis Lagos, o sueco Robert Jakobson (em técnicas asiáticas), Mariusz Orski (treinamento da personalidade), Jacek Ostaszewski (modulação musical), Jan Baldyga (desempenho e trabalho em matéria plástica), Jola Krukowska (consciência corporal e técnicas de movimentação no trabalho do ator).

Funções semelhantes são desempenhadas por instituições hospitaleiras, abertas a uma variedade de idéias. Dentre elas, destacamos o Centro de Arte Contemporânea no castelo de Ujazdowski, em Varsóvia. O Gardzienice é bastante atuante nos seus centros de atividades e o Teatr smego Dnia retornou à Polônia, após uma longa ausência. A bailarina Alma Joraj, integrante do Clube Dziekanka nos anos 80, abriu espaço para a meditação Zen-Do e oferece uma oficina de dança e voz no seu moinho em Przesieka, um dos locais de peregrinação para onde afluem os que deram continuidade ao movimento alternativo. Quem quiser treinamento em música deve ir para Wagajty.

Para muitos jovens, o aspecto crucial das oficinas é a integração com os outros jovens, o encontro com outras pessoas, sem as barreiras impostas pelas convenções sociais. No entanto, não devemos esquecer o aspecto profissional. Krukowski compara o teatro a uma árvore seca, árida. Mas qual teatro? O profissional ou o alternativo? Segundo ele, ambos. Apenas através da experimentação, das oficinas, da busca incessante poderemos descobrir algo de novo, que injete um "ímpeto de vida" na aridez desse teatro.

<sup>(</sup>Extraído de *The Theatre in Poland*, nº 2, 393, 1993. Traduzido por Mônica Magnani Monte. Colaboração do Curso de Tradução do Depto. de Letras da PUC-Rio).

# O TEATRO DE ARTE DE MOSCOU E SUA TRADIÇÃO

T. Cole e H. K. Chinoy

O teatro moderno na Rússia começou com os mesmos ideais revolucionários que caracterizaram os movimentos teatrais independentes em toda a Europa. Stanislavski, juntamente com Antoine, Brahm e Grein, "protestou contra a forma de representação habitual, a teatralidade, a bathos, a declamação, o exagero na representação, as más produções, os cenários costumeiros, o estrelismo que comprometia o conjunto...". A busca da verdade, da realidade e de uma arte teatral séria provocou hoje famosa conversa entre Konstantin Stanislavski e Vladimir Nemirovitch-Dantchenko no Restaurante Bazar Eslavo. Nesse local, durante longas horas de uma noite do verão de 1897, eles concordaram quanto aos seus ideais e esboçaram a estrutura do Teatro de Arte de Moscou, que veio a ser o mais duradouro, produtivo e importante teatro moderno.

Embora fizesse parte de um movimento internacional de reforma teatral, o Teatro de Arte teve fortes raízes nativas. Já no século dezoito, quando o teatro e dramaturgia russos estavam ainda engatinhando, o brilhante ator trágico Ivan Dmitrevski (1734-1821) dizia que o ator deveria não só representar de forma criativa, mas, também, considerar os laços entre sua arte e a vida de seu país. Dmitrevski esteve no exterior com o objetivo de observar o teatro da França e o da Inglaterra, conheceu Garrick e tornou-se diretor da primeira Escola de Teatro da Rússia, fundada por Catarina, a Grande. Pedro Plavilchtchikov (1760-1812), um dos primeiros atores e dramaturgos russos, também defendia a idéia da singularidade e peculiarida-

des nacionais na arte russa: "O tema mais importante na composição teatral deveria ser, me parece, o sentimento em relação à terra natal... Por que não se cria um teatro que respeite as preferências de nossos conterrâneos? Por que não buscar a perfeição? Os russos não querem palavras, mas atos, preferem falas breves, mas com muito conteúdo; gostam do complexo, mas não suportam o piegas; amam a ordem, mas não toleram o pedantismo numa palavra, os russos almejam a perfeição, a qual não pode ser encontrada na imitação visto que esta está sempre muito aquém do original. Esses argumentos em defesa da expressão pátria constituíram uma reação às opressivas influências estrangeiras na arte teatral. Mesmo as obras primas nacionais escritas por Puchkin, Lermontov, Gogol, Ostrovski, Turgueniev e Tolstoi mostravam, de alguma forma, a influência estrangeira sobre a arte cênica russa da época.

A Rússia teve grandes atores e ótimas representações antes que seus ideais nacionais se firmassem na dramaturgia. As interpretações dos heróis shakespearianos, principalmente de Hamlet, realizadas pelo ator trágico Pavel Motchalov (1800-1848), encarnaram o romantismo russo do início do século dezenove. Já em Motchalov era evidente a busca interior de uma forma exterior, tão característica do Teatro de Arte de Moscou. "Profundidade espiritual e imaginação inflamada são os dois principais componentes de um talento", escreveu ele. "Somente quando o ator conseque imaginar aquilo que está vivenciando com a mente e a alma da platéia, isto é, quando ele consegue levar a platéia a compartilhar suas alegrias e tristezas, usar sua imaginação ao máximo de modo a evocar a cena, em suma, somente auando o ator sente profundamente seu papel, pode, então, por um momento, fazer com que o espectador esqueça de si mesmo. Este grande dom é o principal aspecto e adorno do talento."

Mikhail Chtchepkin (1788-1863) é, com justiça, considerado o fundador do realismo russo no teatro. Entre Chtchepkin, Aleksandr Nicolaievitch Ostrovski, dramaturgo e diretor teatral, e Stanislavski há um desenvolvimento linear. Chtchepkin, que se referiu ao ato de representar como a "melodia do coração", sempre

lutou contra a teatralidade exterior e insistiu na expressividade psicológica e justificação realista de cada detalhe e gesto. Em 1850, o ator trágico Ira Aldridge, negro norte-americano, numa turnê artística pela Rússia, encontrou-se com Chtchepkin, que falou para o intérprete: "Diga-lhe que eu desaprovo toda a cena da chegada de Desdêmona. Depois de atracar sua galera, Aldridge caminha calma a majestosamente ao seu encontro, oferece-lhe o braco e leva-a ao primeiro plano. Esta cena me parece completamente impossível. Ele se esquece que Otelo, sendo mouro, tem sangue quente nas veias e que seu amor é mais que amor, é adoração passional. Ora, ele deveria correr para ela, apanhá-la e carregá-la nos braços e, só então, lembrar que é um comandante do exército e que muitos olhos curiosos estão seguindo seus movimentos... - "Esta herança de realismo psicológico deixado por Chichepkin passou para o Teatro Marja e, mais tarde, para os atores e diretores do Teatro de Arte, Maria Yermolova (1853-1928), Glikeria Fedotova (1846-1925), Aleksandr Ravlovitch Lenaski (1847-1908), Nemirovitch-Dantchenko, Ivan Moskvin (1874-1946), Vassili Katchalov (1875-1948), e muitos outros. Stanislavski referiu-se a Chtchepkin como "nosso grande mentor, nosso artista" e nunca se esqueceu de seus conselhos práticos sobre a arte de representar, tirados das cartas do mestre.

Considerado por muitos o maior ator russo do século dezenove, Aleksandr P. Lenski herdou o cetro de Chtchepkin no Teatro Marja, formando o elo genea-lógico entre Chtchepkin e o Teatro de Arte de Moscou, que comemorava dez anos de fundação no dia de seu funeral. Stanislavski disse em certa ocasião: — Eu imitei até onde pude o mais talentoso e atraente ator que conheci, A. P. Lenski.

Para Aleksandr Ostrovski, o teatro russo contava não só com um repertório de peças realistas, como também com a primeira organização a proteger os direitos dos dramaturgos russos, a quem os Teatros Imperiais, monopolistas, nunca pagaram adequadamente, embora esbanjassem dinheiro com artistas estrangeiros. Em 1881, dirigiu um apelo a Alexandre III, pedindo teatro para o povo, entradas baratas, uma completa reforma teatral e, ainda, a suspensão do es-

trelismo e a instituição da representação conjunta. Em conseqüência dos esforços de Ostrovski, os Teatros Imperiais perderam o monopólio e, em 1882, os teatros privados foram legalizados. Ostrovski tornou-se diretor dos teatros de Moscou e instituiu a Acodemia Russa de Arte Dramática, mas morreu no ano seguinte, sem concretizar seus projetos. Ostrovski prenunciou o Teatro de Arte neste trecho de A floresta, uma de suas peças sobre a arte de representar: "Atores? Não! Somos artistas, nobres artistas, vocês é que são os atores. Se nós amamos, amamos de verdade; se odiamos, lutamos; se ajudamos, ajudamos até o nosso último tostão".

A turnê da Companhia do duque de Sachsen-Meiningen, realizada na Rússia em 1885, por seu exemplo de conjunto e exatidão histórica, motivou os diretores russos a se aprofundarem na pesquisa dos métodos de ensaio e direção, o que teve como consegüência a formação de conjuntos teatrais coesos, aproveitando o grande número de atores individualmente talentosos. Por todo o século dezenove houve um interesse intenso, embora frustrado, pela arte da representação, que tinha origem na necessidade de expressar, de forma criativa, a nova e vasta literatura nacional. A ênfase que a dramaturgia russa dava, então, às personagens no seu contexto em detrimento dos heróis individuais, requiria novas técnicas de representação e encenação. Apenas dois anos antes da memorável montagem de A gaivota de Tchekhov, realizada pelo Teatro de Arte de Moscou, a peca fora encenada através do método usual pelo Teatro Imperial de São Petersburgo, o Teatro Aleksandriniski, e se transformara num enorme fracasso. Na época, Tchekhov declarara:

— Nunca mais escreverei peças ou tentarei produzi-las, nem que eu viva 700 anos. — A afirmação de Stanislavski de que "Tchekhov não podia ser representado, apenas vivenciado" explica a razão por que A gaivota foi o primeiro grande sucesso do Teatro de Arte. Foi este desejo de representar com veracidade as novas e profundas obras dramáticas russas que geraram as técnicas do Teatro de Arte de Moscou.

## STANISLAVSKI

Juntos, Stanislavski e Nemirovitch-Dantchenko, um como ator e diretor e o outro como dramaturgo e conselheiro literário, criaram um teatro em 1898 que objetivava encenar as peças naturalistas russas e as clássicas estrangeiras mediante ensaios cuidadosos e especial atenção para com os detalhes. A idéia de Nemirovitch-Dantchenko de representar A gaivota, a peça de Tchekhov que fracassara uma vez, foi essencial para o sucesso da companhia. Cientes de que um segundo revés poderia ser fatal para Tchekhov, que se encontrava mergulhado em profundo desânimo, Stanislavski e Nemirovitch-Dantchenko trabalharam com afinco para fazer aflorar as sutis emoções interiores do enredo. O realismo subjetivo da forma de representar, somado ao realismo objetivo da encenação, deu vida, primeiro, às peças de Tchekhov e, depois, às de Maxim Gorki. Esses dramaturgos, por sua vez, escreveram uma coleção de textos dramáticos na medida perfeita dos ideais artísticos da dupla.

O Teatro de Arte era, e ainda é, um teatro de atores. Nemirovitch-Dantchenko escreveu certa ocasião: "O diretor deve mergulhar no processo criativo do ator. Preciso dizer que, para tanto, o diretor deve ter um potencial de ator? Falando de forma objetiva, o diretor tem, ele mesmo que ser um ator eclético e consistente". Para atingir um nível de representação que vá além do realismo fotográfico, todo ator, individualmente e no conjunto deve ter como norma a sequir "os sentimentos ditados por sua alma", a fim de conseguir revelar as intenções do escritor. O ator não deve apenas declamar suas falas com gestos e posturas artificiais, deve "encarnar" seu papel de acordo com sua própria personalidade. Dessas idéias surgiu o conjunto de teorias sobre a arte de representar, conhecido como sistema Stanislavski.

Os princípios elaborados por Stanislavski são fundamentalmente aqueles que os grandes atores de todos os tempos sempre utilizaram em sua arte. Entretanto, declarar simplesmente que "o ator deve viver seu papel" não é suficiente. Stanislavski percebeu que, principalmente na representação de peças naturalistas, o ator precisava de uma técnica sistemática que criasse "condições favoráveis para que a inspiração sur-

gisse do fundo da sua alma e se manifestasse impulsionada por sua vontade". A esse respeito, Stanislavski escreveu: "Tudo o que já se disse sobre o teatro, embora de forma interessante, profunda e bela, constituiu mera filosofia sobre os resultados desejáveis de serem alcançados na arte, ou, então, simples crítica do sucesso ou fracasso dos resultados já obtidos. Todos esses trabalhos são valiosos e necessários, mas inúteis para a atividade real e prática do teatro porque não falam como alcançar certos resultados e não explicam detalhadamente o que é necessário fazer com um iniciante ou com um ator experiente, mas cheio de defeitos."

"Que exercícios do tipo solfeio são necessários? Que escalas, que arpejos precisam ser feitos para que se desenvolva o sentimento e a experiência criativa do ator? É necessário enumerar, dar exercícios sistemáticos para serem feitos, tanto no curso como em casa. Os livros e trabalhos sobre teatro nada falam a esse respeito. Não existe nenhum texto funcional que discorra sobre o assunto."

## O MÉTODO

Stanislavski aperfeiçoou um sistema prático e flexível para treinamento de atores, construção de personagens e análise da ação global de uma peça. Durante aproximadamente trinta anos, realizou experiências, testando cada norma de seu sistema, revisando e descartando, a fim de alcançar uma representação fiel. Em todo o seu trabalho, manteve aceso o espírito curioso e renovador que, na primeira década do século, levara-o a questionar sua própria cratividade como ator e a verdadeira natureza do teatro. Seu sistema, da forma como foi utilizado pelo Teatro da Arte de Moscou, envolvia o trabalho do ator sobre si mesmo e o trabalho de Stanislavski a respeito de papéis em produções específicas. O treinamento de um ator consistia no aperfeiçoamento da sua expressão artística, isto é, de sua própria capacidade física e sensorial. O ator tinha que aprender a controlar seu sistema nervoso para poder, ao mesmo tempo, relaxar e se concentrar na sua atuação. Para evitar distrações, deveria se colocar dentro de um "círculo" imaginário, de onde não poderia sair enquanto estivesse

representando. Tinha que desenvolver sua imaginação e fantasia e rememorar, nos mínimos detalhes, emoções já vividas, a fim de recriá-las em seu papel. Através de improvisações e exercícios, deveria lembrar, com exatidão, suas experiências emocionais e sensoriais para usar no palco. O ator precisaria ser ingênuo e acreditar no ser criativo, "a verdade imaginária encarada pelo artista de forma sincera e com um entusiasmo maior do que a verdade prática".

Em cada peça, o ator teria que dominar as "circunstâncias oferecidas", as situações apresentadas pelo autor. Era necessário estabelecer um contato lógico entre as personagens cênicas e desenvolver com os outros atores um ritmo próprio para cada trecho da peça, baseado nas "circunstâncias oferecidas" pelo autor. Além disso, o ator deveria chegar à "essência" da personagem — sua personalidade interna e externa.

Os ensaios do Teatro de Arte de Moscou começavam com intensas leituras iniciais da peça — "trabalho de mesa". Assim que o ator estivesse estimulado, dava-se início a um longo período de análise do "sub-texto", o significado oculto nas entrelinhas. Depois, a peça era examinada em seu contexto histórico. Voltava-se, novamente, para o estudo detalhado de cada linha, agrupando-se pequenos segmentos (kuskii) em unidades como se fossem compassos musicais. O ator tinha que saber o "objetivo" que motivava a personagem a fim de estar apto a responder à pergunta: "O que eu quero e por quê?" Após essa análise, o ator "encarnava" seu papel.

Nos últimos anos de vida, Stanislavski, sempre testando novas idéias, deixou de lado esse minucioso exame histórico, psicológico e emocional conduzido pelo diretor e voltou-se para um "método de ações físicas" que permitisse ao ator assumir o comando na representação de seu papel, de tal forma que não somente estimulasse suas próprias emoções, mas também determinasse os conceitos do diretor. A produção de Tartufo, descrita por V.I. Toporkov nesta publicação, foi iniciada por Stanislavski para demonstrar esse novo método de trabalho, contrário em muitos aspectos ao anterior; entretanto, morreu antes que a peça, finalmente, estreasse em 1939.

O número de brilhantes atores que atuaram no Teatro de Arte de Moscou ao longo dos anos é muito

grande para relacionar aqui, mas deve ser feita uma breve menção a alguns dos membros originais da companhia. Olga Knipper-Tchekhova, esposa do dramaturgo, representou o papel principal em muitas das pecas de seu marido e na maioria das outras, quase sempre fazendo par com Stanislavski. Ivan Moskvin, excelente em comédia de costumes, representou Yepikhodov em O jardim das cerejeiras, Luk em O submundo e o papel título em Czar Fiodor de Aleksei Tolstoi que criou e representou durante quarenta e três anos. Vassili Katchalov fez o papel de Hamlet na produção experimental de Gordon Craig, de Baron em O submundo, de Ivan Karamazov em Os irmãos Karamazov e outros. Entre muitos nomes importantes pode-se citar ainda: Alla Tarasova, Maria Germanova, Vassili Lujski, Aleksandr Vichnevski e Maria Petrovna Lilina (esposa de Stanislavski). Para criar um papel, esses atores, na maioria das vezes, dispendiam um ano inteiro em estudos e ensaios, mas, em compensação, seu trabalho se tornava parte do repertório do teatro. Por exemplo, em 1918, após duzentas apresentações, cinco dos importantes papéis em As três irmãs ainda eram representados pelos mesmos atores que os tinham criado em 1901.

## **MEYERHOLD**

Tão logo Antoine e Brahm semearam a revolta contra o naturalismo dentro de suas próprias companhias, do Teatro de Arte de Moscou saíram os inovadores Vsevolod Meyerhold, Alice Koonen, esposa de Aleksandr Tairov (1885-1950) e Evgueni Vakhtangov. Meyerhold conduziu a revolta contra o naturalismo com audaciosas experiências teatrais. Foi o próprio Meyerhold que, representando o papel de Treplev na produção original de A gaivota clamou:

"No meu entender, o teatro moderno nada mais é que tradição e convencionalismo.... Precisamos de novas formas, e, se não podemos tê-las, é melhor não ter nada." Meyerhold procurou romper a distância que separa o ator do espectador, usando artifícios teatrais não ilusórios. Voltou-se para o teatro do Japão, para espetáculos medievais, para a commedia dell'arte, para os palcos de plataforma da Renascença, para o circo e o teatro de revista em busca de movimentos

ítmicos, símbolos estilizados, gestos poéticos e inovações espaciais. Como representante da intelligentsia, tornou-se, nos primerios anos após a Revolução Russa, líder do novo movimento teatral cujo trabalho, segundo ele, era "fazer a Revolução no teatro e colocar em toda apresentação a luta da classe trabalhadora pela emancipação". Por mais de uma década, fez experiências brilhantes com cenários construtivistas, com novas audiências populares trazidas diretamente para dentro da atuação e com atores treinados em "biomecânica" para expressar, através de seus gestos e atitudes, a essência do homem moderno e da nova vida sociética. Durante a década de 30, seu teatro declinou e os atores o deixaram quando tentou conciliar seus pontos de vista com as novas exigências do "realismo socialista". Seu teatro foi fechado em 1938. Chamado em 1939, para abjurar suas heresias artísticas, rejeitou, ao invés, o teatro oficial, taxando-o de "terrível, lamentável" e "sem arte". Três dias após sua implacável investida contra a intolerância e conformismo no teatro, Meyerhold foi preso e mandado para o exílio, onde morreu em 1942.

## TAIROV VAKHTANGOV

Aleksandr Tairov, que fundou, juntamente com sua esposa, a atriz Alice Koonen, o Teatro Kamerni (Teatro de Câmara) em 1914, também levantou seu protesto contra o teatro realista, que em sua opinião "negligenciava o gesto e o ritmo simbólico do teatro completo". Da mesma forma que Meyerhold e os outros diretores, Tairov e sua esposa controlavam seu teatro de forma absoluta. Usando falas entoadas e gestos estilizados, Tairov pretendia criar um teatro heróico que, ao contrário do de Meyerhold, preservasse algum aspecto da intimidade emocional do Teatro de Arte. Ao descrever seus objetivos, Tairov disse:

"Queremos a criação de uma grande produção sintética, casta em suas dimensões, clássica em sua severa simplicidade, emocional em sua intensidade, dinâmica em sua estrutura espacial no palco, trágica em sua ação, otimista em sua substância, realista em seus métodos e romântica em sua experiência e exposição da realidade genuína." Tairov conseguiu man-

ter seu teatro funcionando durante a difícil década de 30 e, também, nos anos seguintes à 2.ª Guerra Mundial.

Evgueni Vakhtangov, aluno de Stanislavski, durante seus breves anos de vida, posicionou-se entre a teatralidade extrema do diretor Meyerhold e o naturalismo completo do ator Stanislavski. A esse respeito, escreveu algumas palavras: "Meyerhold é o único diretor russo que, instintivamente, sente o teatro. Em sua busca genérica pela verdade, Stanislavski levou a verdade da vida para o palco. Meyerhold agiu de forma inversa, destruindo, com seu zelo, todo o sentimento verdadeiro no teatro... Em arte, o trabalho perfeito é eterno. Mas um trabalho de arte só existe realmente quando consegue uma perfeita harmonia entre conteúdo, forma e matéria. Stanislavski podia encontrar harmonia apenas no sentimento da sociedade de seu tempo. Nem todas as características de uma época são eternas, mas o eterno é sempre característica de uma época. Meyerhold não podia sentir o amanhã, podia apenas sentir o hoje. Mas pode-se ter a capacidade de sentir o hoje no amanhã e o amanhã no hoje". O conceito de "harmonia perfeita", de Vakhtangov, realizou-se em produções famosas como Dibuk, encenada pelo Teatro Ha-Bima e Turandot, seu último trabalho. Morreu jovem, em 1922 mas enquanto viveu, exerceu profunda influência sobre todos que o conheceram e seu teatro perdurou sob o comando de Mikhail Tchekhov, seu melhor colaborador, bem como seus outros discípulos, após sua morte.

## REFLEXOS NO PÓS-GUERRA

Em meio a estes movimentos e contra-movimentos que enfatizavam a "biomecânica" e a estilização, o Teatro de Arte de Moscou manteve sua característica de representação baseada em sentimentos íntimos. Nos anos posteriores à Revolução, permaneceu quase estático, preferindo servir à nova sociedade através da manutenção do elo com a melhor tradição teatral do passado, até que seus atores pudessem captar a realidade interior do novo homem revolucionário. Na enorme expansão vivida pelo teatro russo, que evoluiu dos

250 estabelecimentos do período czarista para mais de 900 teatros profissionais, além de milhares de companhias formadas em fábricas e fazendas logo após a Revolução Soviética até os anos 30, o Teatro de Arte permaneceu como referencial para a teoria e a prática da representação. Em 1934, Norris Houghton relatou que o sistema de Stanislavski era considerado a base para o treinamento de atores não só no tradicional Teatro Marjo com também no Kamerni, no Revolucionário, no de Vakhtangov, no Segundo Teatro de Arte de Moscou, no Cigano e no Judeu. Mesmo os atores do Teatro de Meyerhold davam importância tanto às suas artes acrobáticas como ao estudo do "sistema".

O Teatro de Arte de Moscou sempre foi considerado como ideal por todos os atores do mundo. Através de seus ensinamentos e seu exemplo, valorizou a profissão de ator, tendo como respaldo o lema de Stanislavski: "A única autoridade no palco é o ator talentoso". Stanislavski e seus colaboradores desenvolveram um conjunto de normas sobre a prática e a teoria da arte de representar que inspirou aos atores estudos profundos do seu ofício. Dos rigorosos estúdios do Teatro de Arte saiu um grande número de atores e atrizes que começaram suas carreiras na Rússia, indo depois para os Estados Unidos, onde exerceram grande influência como artistas e professores. Entre outros, pode-se citar: Ricardo Boleslavski, Mikhail Tchekhov, Leo Bulgakov, Alla Nazimova, Tâmara Daykarnanova, Mara Ouspenskaya e Akim Tamirof.

O Teatro de Arte de Moscou resistiu às mudanças da visão oficial em relação ao teatro e à devastação da 2.ª Guerra Mundial, mas o "degelo" cultural que se estabeleceu após a morte de Stalin em 1953 trouxe novos reptos à tradição de realismo de Stanislavski. Os inovadores das décadas de 50 e 60 sentiram a desatualização, entretanto as prestigiosas apresentações do Teatro de Arte realizadas no passado funcionavam como "uma trava contra técnicas mais imaginativas". Esses inovadores voltaram-se para o método desenvolvido por Meyerhold e fizeram reviver algumas de suas produções. A publicação, em 1968, da coleção completa em dois volumes dos artigos, das cartas e dos discursos de Meyerhold é a prova de sua importância e reabilitação.

Nikolai Okhlopkov, um protegido de Meyerhold, foi um dos primeiros a tentar, novamente, outros caminhos. Na década de 30, como diretor do Teatro Realista, estabeleceu uma comunicação entre público e atores em peças populares de grande emotividade, encenadas em inusitados teatros de arena. Harmonizou, de forma perfeita, as "técnicas interiores" de ator com encenações extraordinárias de diretor. São suas essas declarações:

"Então asseguramos o realismo no palco através de recursos teatrais que apelam para a imaginação do espectador e, ao mesmo tempo, exercem sobre ela um forte estímulo. Assim, o público coopera com os atores em todas as apresentações e, por conseqüência, tanto os atores aplaudem o público, como o público os atores. — Após a repressão dos últimos anos da década de 30 e superadas as agruras da guerra, Okhalopkov, logo que teve oportunidade, emergiu com audaciosas apresentações. Encenou uma instigante representação de Hamlet, deu à Rússia a primeira mostra de Brecht com Mãe coragem e seus filhos e ofereceu uma versão de Medéia de Eurípedes com um coro de centenas de vozes que comentavam o espírito mortal da Rússia sob o domínio de Stalin. Além disso, projetou uma casa de espetáculos experimental que acomodaria três mil pessoas sob um teto de acrílico aue poderia ser aberto nas noites de verão, deixando o céu à mostra, mas morreu em 1966, com esse sonho irrealizado.

Valentim Plutchek, diretor do Teatro de Sátira de Moscou, reapresentou as peças satíricas de Maiakovski, já encenadas por Meyerhold, O percevejo e Os banhos, banidas do palco em 1930. Yuri Liubimov dirigiu e apresentou no seu Teatro Taganka notáveis versões populares das peças Dez dias que abalaram o mundo, de John Reed, e "Anti-palavras", de Voznessenski. Oleg Yfremov encenou a primeira produção russa da peça Recordar com rancor, (Look Backin Anger) de John Osborne, e, também, de Os rinocerontes, de Eugéne Ionesco. George Tovstanogov modernizou os clássicos em suas montagens e trouxe a peça A resistível ascensão de Arturo Ui, de Brecht, dirigida por Erwin Axer de Varsóvia, para seu Teatro Gorki.

Tanto os novos diretores e atores quanto os mais velhos, como Yuri Zavadski do Teatro Moscovita e Reuben Simonov do Teatro Vakhtangov, conseguiram conjugar o melhor das duas tradições do moderno teatro russo. Essa visão contemporânea é claramente manifestada nas palavras de Tovstanogov, cujo teatro foi comparado com o England's Royal Shakespeare Theatre, o National Theatre ou o Théâtre de France de Barrault: "Tudo no teatro russo é baseado em Stanislavski... Mas Stanislavski constitui, apenas, o primeiro passo, pois que deu uma direção ao teatro de seu tempo e, não, ao deste. Por isso, suas técnicas devem ser desenvolvidas... Meyerhold era forma, Stanislavski, conteúdo. Nós, juntamente com muitos outros, acreditamos que isso é uma boa combinação".

Em outros teatros da Europa Oriental atuantes na década de 60, o modelo é quase o mesmo. O estudante mais promissor da arte de representar é Jerzy Grotowski, da Polônia. Embora Meyerhold, Brecht e Artaud exerçam grande influência sobre as experiências realizadas por sua escola, o Instituto de Pesquisa de Representação, Grotowski foi treinado segundo o sistema de Stanislavski e o considera seu mais importante predecessor, por ter devotado sua vida ao aperfeiçoamento de um método da complexa arte humana de representar.



<sup>(</sup>Extraído de Actors on Acting, Crown Pub., Inc., N. Y. 1970, Traduzido por Maria José Lopes Pimenta. Colaboração de Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio).

# DIREITOS E DEVERES DO DIRETOR

Hugh Hunt

— Depoimentos de diversos diretores, obtidos no decorrer do Congresso de Viena promovido pelo Instituto Internacional do Teatro, em 1961. Passados mais de trinta anos as considerações então expostas permanecem atuais — volta a se questionar a importância e o papel do diretor — e podem servir de subsídios para novas reflexões acerca dos limites e funções de tão nobre e conflitante mister.

NASCIMENTO DO DIRETOR — Com humor contido, o diretor sueco LARS-LEVI LAESTADIUS explica o aparecimento desse novo homem de teatro de que nossos antepassados não pareciam sentir falta:

"Para que exista essa arte chamada teatro, somente duas pessoas são indispensáveis: um ator e um espectador. Mal se concebe, todavia, que um artista se satisfaça com o interesse de uma só pessoa e é, assim, que se torna vital para o ator ter vários espectadores. Como as possibilidades de cativar o interesse de um grande número de espectadores aumentam em função do número de atores — e isso em proporções que poderiam ser comparadas à figura geométrica chamada parábola — temos aqui o embrião dos elementos essenciais a uma representação.

Mas enquanto um só ator pode produzir a matéria destinada a cativar o seu público, vários atores precisam de um assunto comum: um autor dramático é indispensável. No decorrer das grandes épocas da história do teatro, esse homem era membro da companhia, seu centro e seu chefe: um Sófocles, um Lope de Vega, um Shakespeare, um Molière. Em contato

direto com o seu público e os seus companheiros — ator, autor, encenador e diretor ao mesmo tempo.

Todavia, no princípio do século XIX, quando as guerras napoleônicas suscitaram perturbações em toda a Europa, o romantismo veio a florescer e, com o romantismo, a idolatria do poeta. Quis-se marcar a separação entre o artista e o seu público. Separação impossível para o ator — ele morre se não tiver público — mas realizável para o autor dramático, pois este podia ganhar a vida trabalhando como bibliotecário, professor de história ou funcionário. E eis de repente o autor separado da companhia e até mesmo, talvez, de seus contemporâneos.

A situação é, portanto, a seguinte: o ator se aproxima do público, enquanto o autor vai se afastando do mesmo, ambos cada vez mais depressa e com uma aversão crescente um pelo outro, embora continuem a depender intimamente um do outro. Foi aí que nasceu o diretor."

DIREÇÃO NÃO EXISTE — Com este título, o diretor canadense Jean-Louis ROUX descreve o diretor assim como ele idealmente o concebe, isto é, certa ou erradamente, apenas como um intérprete fiel.

"Comparou-se muitas vezes o diretor de teatro a um maestro. Toda comparação é discutível e esta tanto quanto as outras. Todavia, os seus termos evoluem por bastante tempo sobre duas linhas quase perfeitamente paralelas, antes de chegarem a um ponto de divergência.

Como o maestro, o diretor de teatro tem em mãos uma partitura, preto no branco. Ele decifra essa partitura para si próprio, procurando a maior fidelidade possível em relação às intenções do autor. Descobre a cor geral — o clima — da obra; o tom e o ritmo dos diversos movimentos, a importância relativa que deve ser dada a cada um dos instrumentos, de maneira que se destaque do conjunto ou se funda perfeitamente no mesmo; o valor e as sutilezas da linha melódica e do seu desenvolvimento, etc.

Como o maestro, o diretor precisa comunicar, a seguir, a sua compreensão da obra aos intérpretes. No decorrer dos ensaios, mais numerosos e estendendo-se por um período de tempo muito maior no teatro — ele provoca a encarnação da obra. Ajudado por materiais esparsos e heterogêneos, trabalha a massa, curva e ângulos, relêvos, etc.; aplica a cor e, finalmente — novo Miguel Ângelo — dá-lhe a martelada que a põe em movimento. O que era palavra morta torna-se vida, graças à intervenção do diretor que, assim, trabalha como servidor perfeitamente devotado ao autor.

Tal devotamento não é todavia impensado nem cego. Não raro acontece que o diretor, ou o maestro, concorra para a descoberta de aspectos e riquezas da obra que tinham passado despercebidas ao próprio autor. Pois é inegável que, depois de pronta, a obra passa a viver, até certo ponto, independentemente de seu autor. É graças a essas descobertas que o diretor ou o maestro dá um toque pessoal e característico ao seu trabalho. É esta a explicação porque duas "mises en scène" da mesma peça — embora ambas perfeitamente fiéis à obra — podem divergir uma da outra em muitos pontos.

Um diretor não pode ter uma idéia preconcebida da "mise en scène" assim como um maestro não pode ter uma idéia preconcebida da direção a dar à sua orquestra. A "mise en scène" só existe na prática, em relação a uma obra; não se pode discutí-la teoricamente. O diretor, como o maestro, é um camaleão que se adapta à obra que trabalha. Ele deve poder ser romântico, realista, espanhol, clássico, naturalista, eslavo, verista, tradicionalista, oriental, revolucionário, etc. Há tantas concepções de "mise en scène" ou direção de orquestra quanto obras a dirigir.

Como o maestro, o diretor reanima uma obra para que um público eventual possa comungar com a beleza da mesma, com sua verdade dramática ou cômica. Neste sentido, o público condiciona totalmente o trabalho do diretor ou do maestro. Sem aquele, estes não têm razão de existir. Mas, parece-nos que o diretor assim como o maestro, não deve se adaptar ao pú-

blico, depois de escolhida a obra a ser apresentada. Não há uma maneira de se representar uma obra para trabalhadores e outra para ministros. A mesma obra deve ser apresentada exatamente da mesma maneira ao rei e aos mais humildes dos cidadãos. Ésquilo, Corneille, Shakespeare, Brecht, Beckett ou Adamov não existem em versões "populista", "alta sociedade", "pequeno burguês" e "anarquista".

Não há classes no teatro. O esforço dos teatros populares, isto dito exatamente no sentido dado por Jean Vilar a essas palavras, deve procurar trazer as classes menos privilegiadas ao teatro e não levar o teatro até as classes menos privilegiadas. Ou, pelo menos, neste último sentido, o esforço se situa exclusivamente no nível da escolha das obras, dos lugares, das horas e das condições de representação, isto é, no nível da direção da companhia — e não no nível da direção da peça. Uma vez escolhida a obra, o diretor só deve ter preocupações de fidelidade em relação à mesma e ao seu autor. Molière somente apresentava "Les Amants Magnifiques" na Côrte mas as representações de "Tartuffe" ou de "L'Ecole des Femmes" não eram diferentes na Côrte e na Cidade."

A PARTIR DAÍ, AS DIVERGÊNCIAS VÃO SE ACENTUAR. A CONCEPÇÃO, POR ASSIM DIZER "CLÁSSICA" DE JEAN-LOUIS ROUX ESTÁ LONGE DE SER A DE TODOS. NUMA ATITUDE OPOSTA, ALGUNS ENTRE OS MAIS FAMOSOS "METTEURS EN SCENE", COMO PETER BROOK, MOSTRAM-SE INQUIETOS DIANTE DESSA VOCAÇÃO DE CAMALEÃO, A QUE JEAN-LOUIS ROUX OS DESTINA. OUTROS, FINALMENTE, CHEGAM A AFIRMAR QUE AS VERDADEIRAS RESPONSABILIDADES DO METTEUR EN SCENE NÃO DEVEM SER PROCURADAS NAS SUAS RELAÇÕES COM O AUTOR, MAS COM O PÚBLICO.

EM BUSCA DE UMA FOME — Com um artigo assim intitulado, o diretor Peter Brook deu um verdadeiro grito de angústia na excelente revista inglêsa "Encore". Em sua tocante sinceridade, o artigo parece indicar que a concepção "clássica" do diretor, perfeitamente aceitável dez ou vinte anos atrás, já não o é mais.

"A crise é evidente. Não faltam, hoje em dia, ocasiões de realizar de modo satisfatório uma grande variedade de peças; todavia, se você fôr honesto consigo mesmo, saberá, do fundo do coração, que o que você está fazendo não tem utilidade nenhuma.

No decorrer dos últimos dez anos, tentei todas as formas de teatro que se ofereciam a mim. A farsa, a grande ópera (não tão diferentes), o sério, com uma missão a cumprir e poltronas vazias, o popular, com a febre do guichê e o calor de uma sala lotada — tentei isto na América, onde o sucesso é um objetivo em si e tentei-o na França onde um trabalho interessante ainda é um objetivo em si. Porém, nem na França, nem na Inglaterra, nem na América, nem observando as realizações dos outros, tive a impressão de que o nosso trabalho correspondia a uma necessidade.

O trabalho de desmistificação e de demolição destes últimos anos foi magnífico. Todos os "ismos" são suspeitos, todas as frases são frases feitas — todavia, não podemos parar. Quanto a mim, prefiro a anarquia às lamentações — mais ou menos a única alternativa que se nos oferece. Não vou de jeito nenhum propor soluções. Quero simplesmente insistir sobre a insignificância de nossa situação atual e sobre a necessidade de uma busca. Uma busca de que? De algo que só poderemos reconhecer e definir quando o tivermos encontrado.

Lembro-me de ter pensado, logo após a guerra, que não precisávamos então nem de teorias, nem de esperiências. Havíamos tido bastante destas entre 1920 e 1940 e bastante destruições depois de 1940; precisávamos, então, de preparar e fortalecer os materiais de que dispúnhamos. Hoje em dia, penso o contrário; o nosso crédito está esgotado. O cinema tem uma margem de dianteira sobre o teatro; quanto à pintura e a música, estas estão um século na nossa frente."

O DIRETOR É UM AUTOR — Esta nova verdade à qual Peter Brook aspira confusamente, o Tchecoslovaco JAROSLAV DUDEK não duvida tê-la encontrado e a exprime com uma convicção da qual não está excluído um certo fanatismo.

"A idéia segundo a qual a peça de teatro é a principal, a única fonte de inspiração para a futura realização é pura ilusão.

Como diretor, não me encontro frente a frente com o autor, mas sim com o público. Os espectadores são a mais real das realidades sociais, o assunto representado e o objeto da ação na futura representação. E a minha ambição — melhor: a condição mesma de minha existência — é que com a minha intervenção, eles se tornem os colaboradores-criadores da representação. Conheço suas vidas, suas idéias e seus problemas, ao passo que eles mesmos talvez, nem tenham consciência disso e quero levá-los ao encontro de grandes e positivos objetivos. Conhecendo o ritmo em que vivem e o ponto sensível pelo qual melhor podem ser atingidos, procuro os meios de falar-lhes da maneira mais eficaz.

E como a característica da minha arte não me permite comunicar diretamente esta realidade mas, sim, por intermédio de outras obras, ou sejam, as peças de teatro, escolho um determinado autor e uma de suas peças que, no momento oportuno, me permita dizer exatamente o que quero dizer.

Esta escolha do autor e da peça é o meu único "direito" superior de diretor, em relação ao autor. Em hipótese nenhuma, hei de modificar sua obra por "parti-pris" pois, se a escolhi, é porque responde da melhor maneira às minhas idéias artísticas e sociais.

Escolher essa obra é o meu primeiro e mais importante dever em relação ao autor. Nem é preciso acrescentar que o diretor deve ser um homem instruído, culto, desprovido de toda ambição doentia.

O essencial, creio, é que a relação mais importante no teatro é a relação da arte com a realidade, decorrendo desta todas as outras relações e com elas todos os direitos e todos os deveres. Esta relação fundamental deve ser, de um lado, a mais verídica — isto no sentido da representação — e por outro lado, a mais ativa — no sentido da influência social.

Conseqüentemente, vindo depois da peça, a representação teatral é uma realidade totalmente nova, independente, dentro do mundo artístico, uma obra artística autônoma que, como toda obra, é criada com o objetivo de influenciar ativamente a vida pelo exemplo, pela crítica, pela orientação e pela imagem da realidade que encerra.

É lógico que, atingida essa etapa do trabalho, o diretor se torne autor, dono de sua faculdade de fixar intensa e profundamente o objetivo social da representação e de atingir plenamente este objetivo graças às suas faculdades criadoras."

O DIRETOR É UM CRIADOR — De modo menos severo e, por isso mesmo, muito mais atraente, o diretor polonês Bohdan KORZENIEWSKI defende, no fundo, o mesmo ponto de vista. O Centro Polonês do Instituto Internacional de Teatro tende a atribuir ao diretor todos os direitos e privilégios de que gozam os criadores.

A esse diretor, impomos todavia uma condição essencial: não há liberdade razoavelmente concebida sem responsabilidade. Por isso, uma vez concedida ao diretor a liberdade de criação, exigimos dele uma responsabilidade criadora.

Não consideramos, pois, como uma violação de Shakespeare o fato de, por exemplo, transpor a ação de Macbeth da Escócia para o Japão. Desejaríamos somente que o diretor que adaptou a obra de Shakespeare aos costumes japonês não esconda — assim como Kurosawa não o escondeu — que se serviu de Shakespeare para criar sua própria obra; e esperamos que, pela obra que apresentar, ele prove que tinha o direito de fazê-lo.

Não há proveito, para nossos conhecimentos do mundo, em conceder, como é o hábito, o epíteto de "criadoras" a certas profissões e de recusá-lo, por um mesmo princípio de tradição, a outras.

Num sentido metafórico, qualificamos de "criadoras" as obras de arte que comportam elementos novos e se distinguem favoravelmente das outras, que
não mais satisfazem a nossa curiosidade do mundo
nem a nossa sede de beleza.

Uma outra expressão duvidosa e que seria bom explicar com maior cuidado é a de "autor". Quem é o autor de uma obra cênica?

Se o autor de uma peça não for ao mesmo tempo o seu próprio diretor, como Ésquilo e Molière, como Brecht e ocasionalmente Camus ou Sartre, temos então a presença de dois autores: o autor da peça e autor do espetáculo.

OS OLHOS DE HOJE — Opondo-se ao depoimento precedente, o famoso ator soviético MIKHAIL TSAREV se recusa categoricamente a reconhecer a independência do diretor em relação à peça. Mas, num ponto, ele concorda com os seus contraditores tcheco e polonês; isto é, na recusa da idéia de que o público deve mandar na ótica do diretor. "A peça escrita não é uma meia-fabricação mas uma obra de arte completa, que virá servir de base à criação dessa outra obra de arte que é o espetáculo — digo bem: de base e não de pretexto.

Isto não quer dizer que uma peça só possa ser realizada de uma única maneira, independentemente de lugar e de tempo. Pelo contrário, o que faz a força do teatro é que ele sempre leva esses dois fatores em consideração. O grande diretor Eugène VAKHTANGOV não podia abordar a realização de uma peça sem ter antes encontrado a resposta exata e completa à seguinte pergunta: por que, com que objetivo vou eu realizar hoje esta peça, aqui, para este público? Assim nasce o objetivo do espetáculo, aquilo que Stanislavski chamava "o dever supremo".

No fundamento do teatro, a pedra angular é a obra dramática.

Se o diretor não teve fé no autor, se não aprofundou sua percepção particular do mundo, se não compreendeu os traços singulares de sua maneira artística, ele só poderá, no melhor dos casos, exprimir-se a si mesmo. Poderá ter sucesso. Isto poderá até mesmo parecer interessante, uma ou duas vezes. Mas não mais, "O teatro do diretor", por mais paradoxal que possa parecer, é um teatro de uma lamentável monotonia.

Saber ler a peça com olhos novos, "os olhos de hoje", eis o dever do diretor.

O diretor e o grupo de teatro só devem encenar peças, mesmo não totalmente realizadas, mesmo imperfeitas, cujos princípios ideológicos e artísticos lhe sejam caros e familiares."

É EVIDENTE QUE ESTE DEPOIMENTO ESTÁ EM COMPLETA CONTRADIÇÃO COM A CONCEPÇÃO, DIGAMOS "CLÁSSICA" DO DIRETOR, ASSIM COMO A DEFINIU JEAN-LOUIS ROUX. É FORA DE DÚVIDA QUE HÁ AFINIDADE ENTRE OS TEATROS DOS PAÍSES COMUNISTAS: NELES, O "FORMALISMO" É CONDENADO. DEVER-SE-Á POR ISSO CONSIDERAR A CONCEPÇÃO CLÁSSICA COMO O TEATRO "À MANEIRA OCIDENTAL"? Não acreditamos e duas opiniões americanas, cuja brevidade torna mais forte, nos dão a prova disso.

"Até o dia da primeira representação, o diretor é o público. Nesse momento, ele deve saber ver onde tal identificação não se realizou, descobrir porque os sentimentos, as idéias ou o sentido da obra não conseguiram transparecer e, eventualmente, como remediar isso." (GERTRUDE MACY — Chefe do Serviço das Relações Culturais da ANTA — New York). "Antes de mais nada, ele precisaria dar-se conta de que uma representação teatral é fundamentalmente uma solenidade feita em colaboração." (SAWYER FALK — Diretor e professor da Universidade de Syracuse, U.S.A.).



# AS DIFICULDADES DOS ATORES(\*)

II

E.D. Easty

Quando recebemos um papel para representar, é normal que nos orgulhemos de tê-lo ganho e frequentemente achamos que seremos o primeiro a representá-lo. Desde o início, temos uma simpatia por ele. Por causa desta tendência, frequentemente é difícil deixar de identificar-se com as falas imediatamente; isto é, desde os primeiros ensaios. Conseqüentemente, começamos a ler as falas, tentando memorizálas, mas subconscientemente formando modelos tixos de como as vamos dizer quando estivermos no palco. Este é o primiero passo para formar um modelo verbal que pode estar totalmente errado para o papel e muito difícil de mudar. Qualquer tipo de padrão verbal destrói a originalidade do ato. Na vida real, nós não falamos em padrões verbais, mas falamos graças a forças que nos cercam e produzem nossas entonações, ritmos da fala, e todas as nuanças transmitidas pela fala.

Não se preocupe em decorar as falas. Elas virão se os passos corretos forem seguidos. Em primeiro lugar, o ator deve deixá-las fluírem ao invés de tentar forçar as falas artificialmente. Com isto quero dizer que ele deve usar seu texto quantas vezes for necessário. Este é seu objetivo. Tantos atores orgulham-se de conseguir decorar rapidamente as suas falas, como se tivessem realizado uma grande proeza. Eles não fizeram nada a não ser colocar suas idéias préconcebidas a respeito do texto em palavras, e antes

do fim dos ensaios eles normalmente vêem que tem que abandonar suas idéias. Quando isto acontece, o ator se atrapalha com suas falas e as torna facilmente "esquecíveis". Não é óbvio que, se um ator decide de antemão como sua fala será lida, será inútil trabalhar com a vida interna que cria a motivação para que ele diga a sua fala? Repito, na vida não planejamos como vamos falar. Nós nos expressamos de acordo com nossos sentimentos e situações.

Se precisar, o ator deve improvisar suas falas no texto durante os ensaios, para ter uma idéia de como elas seriam ditas na vida real. Com a criação destas "realidades" improvisadas, ele descobrirá que as palavras do autor serão lembradas naturalmente: livres e espontâneas.

Uma vez ouvi uma "estrela" de Hollywood comentar a respeito da sua maneira de "atacar" um papel. (Ele é conhecido por sua agressividade na tela.) Em primeiro lugar, ele memoriza seu papel mecanicamente. Ele faz isto em dois dias. Livre de suas falas, (como se não fossem muito importantes) ele pega a parte mais importante de seu personagem, veste-o fisicamente, (como se fosse um casaco velho), retesa suas mandíbulas, mostra os dentes só um pouco, e finalmente, declama as falas que ele aprendeu com tanto cuidado. Simples? Sim. Representação? Claro que não.

A melhor regra para decorar textos é utilizada em todo o trabalho do Método: Nunca tente obter o resultado final primeiro. (Neste caso, as falas da peça). Em vez disto, primeiro crie as situações que darão sentido e vida às falas. Desta maneira, elas serão coerentes com o que está acontecendo na vida interna do ator (seu instrumento), e virão automaticamente à medida que os acontecimentos na peça se desenvolvem.

## O CONTROLE FÍSICO

Acho que à medida que o método de Stanislavsky vem evoluindo, existe muito menos rigidez com respeito ao controle físico. Stanislavsky sempre aderiu ao velho provérbio de que ações falam mais alto que as palavras, como também fizeram seus sucessores. Eles acreditavam que gestos e movimentos de-

<sup>\*</sup> Continuação de artigo publicado no número anterior, CT 136.

veriam ser restritos ao mínimo. No entanto, hoje existem muitos professores declarados do Método que enfatizam liberdade total para os impulsos dos atores, no palco como também fora dele. Em muitos casos, este tipo de liberdade pode ser bom porque conduz a uma manifestação pessoal do artista e finalmente à originalidade. No entanto, outras vezes ela conduz à auto-indulgência, que então conduz a clichês e atitudes convencionais. O ator e o diretor devem estar cientes do que é legítimo e original em todos seus movimentos, e em muitos casos, para o bem da peça, dar esta tarefa ao ator. Este problema parece uma proibição da criatividade do ator, mas ele deve lembrar-se que ele cria uma parte da peça, e não a própria peça. Esta tarefa é do autor.

No entanto, durante os ensaios, deve-se fazer muito esforço  $\alpha$  fim de permitir uso total de movimentos, bons ou ruins, sendo que o resultado final é  $\alpha$  eliminação de tudo que for desfavorável, (clichês, estereótipos).

No momento, existe um ator em Nova Iorque que usa suas mãos para expressar tudo o que ele faz no palco. Ele recebeu aprovação unânime dos críticos na sua primeira peça na Broadway há alguns anos atrás pelo "uso expressivo de suas mãos" e, desde aquela época, as tem usado cada vez mais no palco.

Se este fosse um hábito seu na vida real, sendo assim uma parte integrante do seu instrumento, poderia ser admissível artisticamente. A verdade é que não faz parte. Portanto, é exagerado e em vez disto lhe serve com um macete pelo qual ele está rapidamente ficando conhecido. Está virando também uma muleta para expresar suas emoções. Esta não é uma forma de expressão original apesar dele fazê-lo com um fulgor pouco visto no teatro. O problema é que depois de ver este ator em uma ou duas peças, você acaba olhando só para as mãos dele perguntando-se o que mais ele poderá criar com elas. Isto é porque suas mãos não estão de acordo com o resto do seu instrumento. Isso é o que as faz sobressair. No entanto, devido à técnica que ele desenvolveu, às vezes engana-se até o observador mais perspicaz. Parece haver uma desarmonia total entre suas ações e o que está acontecendo na peça. É esta desarmonia que realmente chama a atenção do público embora seja sua vasta técnica que a prende.

Por outro lado, a sentiorita Geradine Page, à primeira vista não parece ter controle físico de voz e movimento. O público só nota que todo o gesto, palavra, movimento e fluxo de ação formam um ser vivo no palco quando a peça se desenvolve, cena após cena. Seu controle físico, aparentemente descrientado. é uma parte tão sincera do seu instrumento que tudo o que ela faz está diretamente de acordo com sua caracterização. Se isto fosse tomado em consideração separadamente e outro ator tentasse o mesmo, sem dúvida seria visto como um defeito grave. Com a senhorita Page, isto só realçava o espírito criativo excepcional que ela possuía. Seu instrumento é perfeitamente integrado, possui total conhecimento das fraquezas humanas, completamente em harmonia com o personagem e a peça. Isto não significa que ela não tem se esforçado para resolver este problema, pois isto é um problema, apesar de ser pequeno no seu caso. Ela vem tentando resolvê-lo com muita paciência, percepção, e mais importante, compreensão do problema. No fim, ela não afetou nem um pouco seu instrumento sensível pelo fato de demorar anos para obter total conhecimento do que acontecia com ela quando estava no palco, o que precisava ser mudado, e então tomando a decisão de corrigí-lo, sempre com paciência. Ao contrário, seu talento para representar está melhor que nunca, mostrando que ela continua melhorando como atriz. Geraldine Page é uma homenagem viva à arte de representar a às tarefas pessoais árduas que devem ser superadas para chegar à maturidade.

Deve-se lidar com o problema do controle físico de modo a enfatizar a percepção da parte dos atores, diretores e professores. Exercícios para corrigir este problema são ineficazes durante um longo período de tempo e o ator normalmente acha que limitam demais a sua imaginação. Mas é preciso estar ciente de que a solução está no esforço consciente de corrigir-se através do trabalho de cena supervisionado. Para uma profissão que depende de tanto trabalho mental, é estranho que muitos atores não parem e examinem suas próprias ações, não só para intelectualizar e justificar seu comportamento como também para corrigi-lo quan-

do for necessário. Os atores deveriam aprender, acima de tudo, que a sua própria percepção é o que mais ajudará à sua arte.

## APRENDER A FALAR?

A existência de professores de voz e de dicção no nosso teatro, especializados em ensinar atores como falar, como enunciar, como articular de forma dramática e teatral, é um indício da superficialidade a qual sucumbiram algumas facções do teatro. É como se nossos atores estivessem buscando algo em que apoiarse em um mar de perplexidade a respeito da "técnica de representação através da voz e dicção."

Estes mesmos professores vão tentar ensinar a um ator a "arte" de aprender a mexer-se, a andar no palco ou a coordenar cada palavra com o movimento.

Será que os professores e atores sabem que se eles não soubessem andar ou falar, eles jamais teriam escolhido ser atores? Não se dão conta de que não tomamos o tempo ou contamos as etapas enquanto falamos na vida real? Fazer isto no palco resulta em um comportamento totalmente afetado. Estes professores dos quais estou falando tentam moldar cada estudante em um modelo específico de fala e movimento que ele desconhece, que não está de acordo com seu comportamento na vida real, nunca dando-se conta de que devemos lutar para aperfeiçoar no palco o comportamento que temos na vida real. É isto que forma nossa individualidade e dá vazão à expressão artística.

Com a exceção de defeitos raros de fala, ou uma disfunção física, a grande maioria dos professores que especializam-se em treinamento da voz são dispensáveis, até prejudiciais para o ator, porque eles tendem a acabar com sua individualidade. Até características de fala comuns como sotaques regionais são criticados por professores de voz no mundo inteiro: características que provém do passado do indivíduo e são uma parte essencial da expressão de seu charme e personalidade.

É lógico que sotaques fortes não seriam adequados para alguns papéis, mas tentar livrar-se deles totalmente pode ser uma influência destrutiva.

Muitos professores de dicção inventaram exercícios nos quais repete-se palavras sem sentido inúmeras vezes, com o único propósito de fazer sons. Exercícios como estes podem trazer prejuízos enormes para o instrumento do ator. Os exercícios são antinaturais com relação à fala e a voz como nós as conhecemos. Na vida real, falamos para comunicar nossa personalidade interior e conhecemos de forma inata a ligação fundamental entre nossas palavras e emoções. Esta ligação pode ser prejudicada pela prática descuidada de repetir palavras em exercícios sem sentido.

Alguns padrões de fala de um ator (incluindo pronunciação e sotaque) vieram a ser parte do ator, como seu rosto. É uma parte dele; uma parte que sabemos aue é real.

Não quero que isto pareça uma invectiva contra professores de voz, como um desejo meu de vê-los desempregados. No entanto, eles devem dar-se conta de que seus métodos de ensino são obsoletos e inúteis para o ator. Eles têm que parar de tratar as vozes e falas dos atores como se fossem marionetes mecânicos em um espetáculo de feira. Não se deve dar êntase ao aprendizado do uso da voz pelo ator. Ao contrário, o importante deve ser tornar sua voz adaptável para que ela possa comunicar as emoções do seu instrumento. A representação não vem da voz. Ela provém da vida interna que o ator cria. A voz é um simples veículo, um condutor de emoções.

Um ato deve aprender com seu professor como fortalecer e desenvolver a ressonância da voz. O professor deve somente ensinar o aluno a falar claramente sem anular as características da sua voz. Vários atores preocupam-se com o fato de não possuir ressonância, de não ter o tom vibrante que é necessário para que ele possa ser ouvido na última fileira do teatro. A verdade é que a maioria das pessoas nunca tem noção da voz que a natureza lhes deu. Isto é resultado de inibições sociais durante a infância, quando nossos pais nos ensinavam como falar, ou somente pura preguiço no emprego do nosso mecanismo vocal. O exercício sequinte é usado para o fortalecimento consciente da voz. É um exercício excelente, desenvolvido estritamente para melhorar a ressonância. Se for feito durante dez minutos todos os dias, logo o ator notará que ele possui uma força nova e uma intensificação do tom de voz que antes ele não possuía. O tempo que leva esta mudança varia, mas ela se torna mais visível depois de um ou dois meses. Eu tenho visto este exercício tornar a voz de um homem mais grave, baixando-a a uma oitava inteira da sua ressonância natural.

Se a voz ficar um pouco rouca depois deste exercício, não há necessidade de se preocupar. Isto só mostra que a voz não foi usada corretamente no seu registro e precisa ser fortalecida. Ele lhe será muito útil e prático e precisa ser feito no seu quarto.

## EXERCÍCIO I

(A) Fique de pé com as costas na parede, suas mãos ao seu lado, e seu corpo todo, desde seus tornozelos até a sua nuca, encostados na parede.

IMPORTANTE: O exercício consiste somente em mover a cabeça devagar enquanto conta-se em voz alta até dez.

- (B) Começe a contar: um, dois, três etc. e enquanto você conta, faça um esforço concentrado para tocar a nuca na parede. Com isto sua cabeça se inclinará para frente um pouco e seu queixo ficará abaixado.
- (C) Enquanto conta, use toda a sua força vocal para gritar os números da forma mais clara e nítida possível e comece com a cabeça ereta e os olhos diretamente para frente.

ATENÇÃO: É provável que a nuca nunca toque a parede completamente como foi dito (B). Isto não é necessário; só é necessário o esforço de fazê-lo, falando, de modo figurativo.

(D) Faça este exercício o número de vezes que puder em dez minutos, sempre lembrando de levantar a cabeça antes de começar de novo. É muito importante fazer este exercício todos os dias, até que o ator esteja satisfeito com sua voz.

## OUTROS MÉTODOS OBSOLETOS

Os mesmos métodos obsoletos do ensino da dicção são predominantes entre professores que incluem trabalho corporal nas suas instruções. Além disto, os problemas são parecidos com os do ensino da voz e da fala. No lugar de enfatizar a criação de um corpo flexível, obediente, cheio de expressividade espontânea, os professores tendem a treinar corpos para obter uma representação estilizada e movimentos "dramáticos". O teatro exige muito mais do que isso. Em primeiro lugar, a própria vida é um drama e nada pode ser mais "dramático" que os acontecimentos nela. Vemos isto lendo as manchetes de um jornal, apenas. Não parece lógico que a ênfase deva ser no movimento corporal que é espontâneo e livre de qualquer teatrilidade artificial para poder criar drama como na vida ela é?

Assim como o ator deve aprender a falar com simplicidade, humildemente e com honestidade, sem ginástica verbal, ele também deve aprender o tipo de movimento que existe na vida. Na realidade, isto é algo que não devemos ter que aprender, porque o fazemos todos os dias nas nossas vidas. No entanto, por alguma razão estranha, os atores tem o hábito de criar um movimento que eles acreditam ser mais teatral que a realidade. Esse é seu maior erro. Só quando o público vê um conjunto de fala, movimento, ou comportamento que eles possam identificar e associar de forma pessoal com suas próprias vidas é que ele pode dar ao ator total respeito e atenção. É lógico que, unido a estes elementos de naturalidade, para que haja respeito deve existir o talento inato, sensibilidade, porte, charme, e às vezes, atratividade física. No entanto, se o ator, antes de tudo, não conseguir ser aceito pelo público como uma pessoa real, os aspectos de seu talento serão só arte dramática superficial e convencional.

Na sala de aula hoje em dia, não existem exercícios que ajudem o ator a aprender a movimentar-se com naturalidade no palco. Posso até ir além e dizer que exercícios de movimento corporal ditados com base em conceitos prescritos são muito prejudiciais para o ator em virtude dos modelos estilizados que lhe são imposto. Novamente, a resposta está na sua própria percepção do que é e não é real.

O teatro hoje em dia exige muito dos seus atores e estas exigências aumentam com cada temporada. Eu aconselharia o ator moderno a não preocupar-se em aprender movimento de palco, expressão corporal, e todas as trivialidades relacionadas a isso, mas a preocupar-se com construir um corpo forte, saudável, que seja flexível e possa reagir com facilidade à vontade do ator. Não se pode fazer qualquer estudo de "movimento dramático" conscientemente ou diretamente, pois isto seria um exemplo clássico de procurar o resultado final primeiro, o que, sem a formação inata da individualidade do ator, parecerá afetado e artificial. Só se pode obter um movimento dramático a partir das influências inatas que o compõem. Portanto, a atividade física que o ator pratica não deve ser posta de lado e esquecida mas em vez disto deve ser estimulada e ampliada. Até atividades incomuns, que não são necessariamente ensinadas em uma sala de aula formal, por exemplo, quadrilha ou a dança Grega do lenço, podem acrescentar muito ao desenvolvimento complexo do movimento natural no palco. Assim, além de haver necessidade de se ter consciência do problema, há que se perceber também a atividade que é obtida de um movimento feito na vida real, movimento expressivo espontâneo. Qualquer forma de atividade física que não tenha a tendência de moldar o ator em um padrão fixo, é de muito valor para ele. Quantas vezes não temos visto bailarinas, que queriam ser atrizes, não conseguir emprego por causa de seus pés voltados para fora e postura indisfarçadamente treinada. É compreensível que uma forma de andar que é resultado de muitos anos de ballet não seja adeauada para muitos papéis, mas eu uso isto simplesmente para chamar a atenção ao extremo de certos tipos de atividade física e os perigos deles resultantes. Um programa variado de atividade física é muito bom para o treinamento do ator. É esta diversidade, e a experiência compilada dela, que produz um corpo ideal para o teatro, um corpo com movimentos espontâneos e simples e no entanto totalmente livre e forte. Só quando estes processos forem alcançados que o corpo conseguirá produzir um efeito dramático de realismo que o ator procura.

Os dois últimos problemas que serão abordados neste trabalho referem-se aos exercícios usados para resolvê-los. Estes exercícios, um para cada um dos problemas, não podem ser feitos pelo ator sozinho. Os dois exercícios que descrevo e explico só podem ter resultados em uma sala de aula sob a supervisão especializada de um professor qualificado. E a presença de uma turma de estudantes é necessária também para a percepção do ator que estiver fazendo os exercícios. Explicarei isto à medida que prosseguirmos.

#### EXERCÍCIO DE CANTO

O primeiro exercício chama-se um Exercício de Canto, mas não deixe este título enganá-lo, porque o exercício não é projetado para ajudar cantores ou para aprimoramento da voz. No entanto, de vez em quando, casos raros de falta de ouvido musical serão descobertos durante o exercício e até podem ser curados com sua prática contínua. O exercício sempre é empregado e seguindo o trabalho de Memória Sensorial de Stanislavsky. Ele é dividido em duas partes, sendo a segundo parte um tanto cansativa.

São muitos os objetivos desta primeira metade do Exercício de Canto. Uma das perplexidades da arte de representar é que existem problemas inatos com atores que são muito escorregadios e, as vezes, intangíveis. Freqüentemente estes problemas incluem um bloqueio mental contra expressar emoções fortes, com lágrimas, em frente de um público; por isso a aula é útil. Os problemas podem ser maneirismos nervosos, expressividade-clichê, timidez e, literalmente, dezenas mais. Se o exercício for supervisionado corretamente, revelará muitos problemas que o ator não poderia nunca ter resolvido sozinho e muitos que ele provavelmente desconhecia.

Ao trabalhar na primeira parte do Exercício de Canto, outro termo de instrução que vou enfatizar é Não cante a Música com um Sentido Preconcebido. Você deve lembrar que o objetivo do exercício é ajudar a libertar o instrumento e não ver como se pode cantar bem uma canção no sentido convencional. A primeira metade do exercício deve ser feita da sequinte maneira:

O ator escolherá uma canção simples que ele conhece bem. Ele deve ficar na frente da turma e cantar a canção, seguindo a melodia durante todo o tempo, mas sem tentar "representar a música". Isto significa nenhum movimento do braço ou movimentos do rosto excessivos como erguer as sobrancelhas e, o mais essencial, nenhuma entonação vocal que lembre o sentido da canção ou a história. Todo o olhar e a atenção do ator devem estar voltados para a turma de estudantes.

O objetivo de não cantar a música com seu sentido é: temos a tendência de "cantar junto" com a música ou o cantor porque podemos ouví-la em uma gravação, no rádio, televisão, boates, ou filmes, consegüentemente adotando um "padrão vocal" de canto. Se permitirmos este padrão vocal no exercício, ele será usado como um disfarce, para esconder as emoções e os sentimentos verdadeiros que esão dentro do instrumento do ator enquanto ele faz o Exercício de Canto. O objetivo principal desta parte do Exercício é fazer o ator ciente do que está acontecendo dentro dele à medida que ele canta a canção. A canção age somente como um manual e um transmissor de emoções da mesma maneira que precisa-se de um balde de água para pôr em funcionamento um poço bombeado a mão. Ele deve examinar suas emoções pessoalmente enquanto elas acontecem e deixalas fluir do seu instrumento, sejam elas raiva, lágrimas, risos ou até indiferença. Estamos sempre sentindo algum tipo de emoção e enquanto fizermos o exercício não se deve parar de cantar por razão alguma até o professor achar que a finalidade plena foi alcançada.

Na primeira vez que tenta fazer este exercicio, o ator freqüentemente demonstra ansiedade com a percepção inicial da sua voz e seus sentimentos à medida que eles ocorrem. O professor pode ajudar diminuindo sua ansiedade e também impedindo-o de tentar sair desta super-consciência dizendo-lhe para não preocupar-se, e explicando para a turma toda a beleza da emoção pura que está sendo libertada. Deste modo, a turma e o estudante podem observar o que está acontecendo de uma maneira quase impessoal. O ator que estiver fazendo este exercício deve esforçar-se para relaxar a fim de que sua emoção

flua. Assim ele também poderá fazer uma análise mais fácil do que está acontecendo.

Por alguma razão desconhecida, lágrimas representam a emoção que é libertada com mais freqüência. Isto é bom, muito bom, porque as lágrimas e sua expressão são resultado, freqüentemente de um bloqueio mental desconhecido que fora removido, e que poderia dificultar o instrumento durante o próprio trabalho de palco.

Este exercício pode ser o mais útil de todos os seus trabalhos na sala de aula se for supervisionado e feito da forma certa pelo ator. Graças à sua natureza relacionada ao íntimo do ator, os resultados são automaticamente usados no seu trabalho preparatório e no trabalho final de palco.

É interessante observar que a primeira metade deste exercício de canto não tem nenhum complemento rígido em qualquer obra de Stanislavsky. Ele usava muitos métodos de improvisação que incorporavam consciência total de exercícios que foram desenvolvidos para explorar emoções e libertá-las, mas só em relação aos papéis ensaiados para trabalho de iurma ou produção. O Exercício de Canto, que foi desenvolvido nos Estados Unidos, como nós o conhecemos hoje, inclui grande parte da sua técnica e certamente em princípio é puro método Stanislavsky. É só mais um exemplo do costume do teatro Ocidental de ir diretamente ao problema e resolvê-lo. Isto, claro, é resultado de pura necessidade, pois nossas produções e treinamento não deixam tempo para muito preciosismo.

A segunda metade do exercício é muito útil para encontrar e eliminar inibições que revelam-se tão secretamente que nós não podemos observá-las e novamente, só um professor astuto conseguirá mostrá-las ao ator.

Esta parte do exercício deve ser feita logo após a primeira. Nela o estudante estabelece uma série de exercícios físicos enquanto canta a canção. Os movimentos devem ser firmes, fortes, vigorosos e variados. Uma série típica de movimentos seria introduzir um passo de marcha no palco, mudar para um salto, depois, sem sair do chão, mexer o torso dançando um juzz controlado mas livre e rítmico, indo de um passo para o outro sem parar. Ele terá que cantar durante

todo o tempo em que vai mudando de um passo para o outro, só que na realidade, ele não está cantando. A voz deve ser projetada do peito com toda a força comandada por ele, libertando cada palavra ou parte de uma palavra em um impulso de som repentino e dinâmico. O objetivo é deixar a voz fluir do movimento, não tentar fazê-la acompanhar o movimento. Este exercício mostrará para a turma os problemas que existem na verdadeira expressividade: o relacionamento natural entre nossas ações e o que dizemos. A turma, o professor, e o ator que estiver fazendo o exercício vão descobrir muitos casos de movimentos e sons da voz reprimidos; sons que ficam escondidos no fundo do peito até terem a oportunidade de soltar-se. Este exercício será a solução para muitos problemas intangíveis da representação também.

#### MOMENTO PARTICULAR

O último problema e o exercício ligado a ele, cnamado Momento Particular, é sobre a dificuldade que todos temos quando tentamos comportar-nos no palco exatamente como faríamos em casa ou nas mesmas condições. Veremos como este problema também lida com fatores inibidores.

Quando estamos a sós nos nossos quartos, temos um comportamento que só nós conhecemos. Nos comportamos assim porque sabemos que estamos a sós e ninguém está observando-nos. Sentamos de uma maneira quando estamos a sós diferente de que se houvesse outra pessoa no quarto. Podemos cantar como jamais cantaríamos em frente de um público. Fazemos todo tipo de coisas desprezíveis de maneira totalmente diferente se soubermos que estamos sendo observados. É assim que somos na realidade. Este é o comportamento e é isto que queremos ver no palco.

Um Momento Particular é um tipo de exercício avançado e precisa-se de muita concentração e relaxamento. Não é de se estranhar que raramente obtenha-se sucesso após algumas tentativas. Isto é porque o ator escolhe um momento particular da sua vida, e depois o apresenta na íntegra para a turma. Todo o seu treino de concentração anterior, vontade, Memória Sensorial e relaxamento devem ser utilizados se a realização do Momento Particular for feita

sabendo que a turma toda está assistindo. Eu vi Momentos Particulares que podem parecer constrangedores se não fosse pela beleza da liberdade do ator enquanto ele conduzia o espectador para longe do óbvio e na direção da extensão total da originalidade.

Outro exercício de sala de aula relacionado ao problema de encontrar o nosso interior e libertá-lo na frente de um público chama-se Monólogo. Um Monólogo é mais usado para repelir o sentido verbal das falas. Nele o ato memoriza uma conversação em monólogo como se estivesse falando com alguém. Ele não deve expressar com emoção quaisquer falas que não signifiquem nada para ele. Ele deve sentar no palco e falar para a turma, lembrando-se que as falas não têm nenhuma importância fora do palco. Você se surpreenderia ao ver como é difícil dizer as falas sem emoção e sem nenhum sentido. O exercício vai mostrar o hábito que temos na vida de falar coisas que não sentimos, palavras que na realidade não queremos dizer. Durante este exercício, o professor deve perguntar ao ator se tal trabalho significa algo para ele só para mostrar-lhe os hábitos de fala convencionais que ele tem adotado.

Este trabalho começou com o problema mais comum dos atores do Método; intelectualizar demais (CT 136). Talvez o leitor ache que intelectualizar é necessário ou talvez que seja problema dentro de um problema. Nunca saberemos. Certamente não podemos ser levados por pura intuição. Além disto, sabemos que é possível tornar-se fraco com muita teoria e pouca prática. Então aonde está a resposta para muita intelectualização? Não posso responder isto porque ela está na consciência de cada indivíduo. Se existe uma resposta, então se chegará até ela através da consciência. A consciência é o que há de mais importante no intelecto do ator. Ele tem que desenvolvê-la; usála para ajudar seu talento, sua arte, porque às vezes isto é tudo que ele tem.

<sup>(</sup>Extraído de *On Method Acting*, Ivy Books, N.Y, 1981. Traduzido por Cláudia Pinheiro. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio)

## PIRANDELLO NUNCA MAIS

FARSA EM 1 ATO de Ricardo Hofstetter \*

## PERSONAGENS:

- ESCRITOR de teatro atormentado.
- OSCAR... Produtor teatral bemsucedido, Melhor amigo do ES-CRITOR.

## OS OUTROS PERSONAGENS:

- DR. PEDRO, Chefe de família classe média burra.
- ANALICE, Dona de casa, mulher do DR. PEDRO.
- LEIVINHA, Bicha muito louca.

\* Ricardo Hofstetter é escritor, já tendo publicado "Exercícios em Verso e Prosa" (Ed. do Autor, 1984), "Antologia Mitavaí" (Ed. Mitavaí, 1986) e "Folhetim Voador" (Ed. Record, 1987). No teatro obteve o 1.º lugar no Concurso Nacional de Dramaturgia do IAB, categoria infantil. com o texto "As Aventuras de Pedro Malazartes" (1993), Além disso, foi colaborador do Pasquim (1987) e relator-colaborador da TV Globo (1993). Esta peça — "Pirandello Nunca Mais" estreou no Centro Cultural Banco do Brasil (Teatro II) em maio de 1994, com direção de Bernardo Jablonski e Stella Freitas. No elenco, Rubens Camelo, Isaac Bernat, Claudio Torres Gonzaga, Isio Ghelman e Soraya Jarlicht. Cenários de Lidia Kosovski e Figurinos de Ney Madeira.

OBS. A poesia declamada pelo ESCRITOR é da poetisa Eridan Passos. Teresa, obviamente, é de Manuel Bandeira.

(Sala classe média alta. Num dos cantos, uma espécie de escritório. Uma máquina de escrever das antigas está numa das estantes bem à vista. Um sofá, mesa de jantar, cadeiras, um toca-discos e muitos livros. Uma máquina de lavar roupa num dos cantos da sala).

(Quando a Cortina abre vemos o ESCRITOR escrevendo num micro-computador. A sala está uma zona, roupas espalhadas, papéis amassados pelo chão, como se não fosse limpa há duas semanas. Do toca-discos vem o som de uma música eletro-acústica. Ao lado do ESCRITOR, uma pilha de formulário contínuo, que parece ser o resultado de seu trabalho. Em cima da pilha, um punhal prateado. Durante a digitação ele pára, pensa e volta a escrever várias vezes. Percebe-se que não está muito satisfeito com seu trabalho e isso o vai desanimando. Ouve-se uma campanhia tocando insistentemente, ele olha para a porta, mas resolve ignorar e continua escrevendo. Entra OSCAR sorrateiramente, vai até o toca-discos e o desliga. O ESCRITOR leva um enorme susto).

Oscar — Ahá, sabia que você tava em casa!

Escritor — (Se levanta assustado da mesa, como querendo esconder o que está fazendo.) Que deu em você, Oscar? Quer me matar do coração? Como é que você entrou aqui?

OSCAR — (Mostrando um molho de chaves.) Esqueceu que eu tenho todas as susa chaves? Acho que você é a única pessoa no mundo que gosta de música eletroacústica, sabia? Nem músico gosta disso. Não sei como você consegue escrever com essa barulheira no ouvido.

Escritor — Que susto você me deu! Isso é jeito de chegar na casa dos outros?

Oscar — Foi o único jeito de te encontrar. Que que te deu? Você não atende mais telefone, não abre a porta, não aparece, a produção está parada esperando o texto.

Escritor — Pois é, eu resolvi dar uma sumida por uns tempos pra terminar a peça.

Oscar — Que terminar a peça? Há duas semanas você disse que a peça tava pronta. Eu já consegui patrocínio, arranjei elenco, diretor, iluminador, tá todo mundo esperando a desgraça do texto.

Escritor — Mas como é que você conseguiu patrocínio sem o texto?

Oscar — Eu tenho minhas mutretas.

Escritor — E você escalou elenco sem conhecer os personagens?

OSCAR — Claro! Desde quando se escala elenco de acordo com personagens? Elenco a gente escala com grandes nomes. Nós não combinamos que essa peça só ia ter três personagens pra economizar? Dois homens e uma mulher?

Escritor — Combinamos, mas...

Oscar — Pois é, estão os três atores parados há duas semanas porque você ainda não entregou o texto. (Percebendo a pilha de folhas em cima da mesa. Avança para pegá-la.) Ah, tá ali o texto eu sabia que você não ia me decepcionar.

Escritor — (Se colocando na frente da mesa, impedindo que OSCAR pegue a pilha de papéis.) Não! Você não pode ler.

Oscar — Como não posso ler? Eu sou o produtor dessa porcaria, esqueceu?

Escritor — Eu sei, mas é que... Oscar — Mas é que o quê?

Escritor — É que... eu ainda não terminei.

Oscar — Como não terminou? Vai escrever uma tragédia grega em cinco atos? Esse bolo de papel já dá uma peça e ainda vamos ter de cortar muita coisa.

Escritor — Eu sei, mas é que ainda preciso fazer umas mudanças, o final não tá resolvido.

OSCAR — Tudo bem, eu levo só o início e você me entrega o final mais tarde.

Escritor — Não!

Oscar — Como não?

Escritor — É que eu quero fazer essa peça diferente.

OSCAR — Como diferente?

Escritor — Bom, é que...

Oscar — É que o que? Desembucha logo.

Escritor — É que eu queria montar esa peça com outro tipo de ator.

Oscar — Tipo de ator não existe. Ator é quem representa; quem representa é ator; e pronto! A não ser que você queira um ator que caseie, chuleie e pregue botão além de representar.

Escritor — Eu queria atores de teatro nessa peça.

OSCAR — Ator de teatro pra trabalhar numa peça de teatro? Ficou maluco? Quer montar um fracasso? Teatro a gente faz com ator de nome, de preferência com quem acabou de fazer a novela das oito. Senão é fracasso na certa.

Escritor - Não é bem assim.

Oscar — É assim mesmo e você sabe muito bem disso. Sem ator de TV eu nem monto essa porcaria.

Escritor — Pelo menos você podia contratar uns atores que tivessem um pouco mais de experiência de palco.

OSCAR — E quem você acha que eu contratei? Algum idiota que nunca pisou num palco? Só contratei nomes que fizeram no mínimo uma peça de sucesso.

Escritor — Quem?

(A cada nome dito o ESCRI-TOR taz gestos e caras de decepção. No último ele estoura.)

OSCAR — (Achando o máximo os nomes contratados.) A Laura Bernardes, o Paulo Gomes e o Luciano Galoti.

Escritor — (Indignado com a escolha.) O que?! Luciano Galoti!

Oscar — Luciano Galoti. Não é o máximo?

Escritor — Não! Luciano Galoti não á ator. É modelo!

OSCAR — Era modelo! Agora ele é o maior ator do Brasil. Precisa ver o sucesso que ele fez na novela das oito. As mulheres suspiraram por ele durante cinco me-

ses. Vai ser um ano seguido de suspiros no teatro com ele no elenco.

Escritor — Mas esse cara nunca fez teatro na vida.

Oscar — Claro que fez! Você não viu "Casais endiabrados"?

Escritor — Não.

OSCAR — Ele estava perfeito no papel do amante. Voltava gente da bilheteria! Você tinha que ver. Um mulherio dos diabos. Fazendo uma peça sua vai ser um arraso. Ele adorou quando soube que o texto era seu.

Escritor — Não dá pra botar outro?

Oscar — Não tem ator melhor pro papel.

Escritor — Que papel? Você nem leu a peça!

OSCAR — E precisa ler? Eu duvido que o papel do homem não seja perfeito pro Luciano Galoti. Duvido!

Escritor — Pois você se enganou. Essa peça vai ser diferente das outras.

Oscar — Claro que vai ser diferente! Se fosse pra fazer uma peça igual a gente continuava com a anterior. Eu conheço os teus textos. Eles têm sempre a tua marca registrada. Um tiro! O que você escreve vira ouro, garoto! Vai, passa o texto pra cá que a gente precisa começar os ensaios.

Escritor — Não, eu ainda preciso fazer umas mudanças.

Oscar — (Sentando num sotá.) Tudo bem, eu espero.

Escritor — Como espera?

Oscar — Eu espero, uél Faz aí as mudanças que eu fico esperando. Quando você acabar eu levo o original.

Escritor, — Mas é que são mudanças complicadas, vou ter que mexer na estrutura da peça, vai demorar.

Oscar — Eu te conheço. A primeira peça que a gente montou você escreveu em quatro horas e foi aquele sucesso. Lembra? "Comendo pelas bordas". Já tem gente querendo remontar, sabia? Se você escreveu aquela maravilha em quatro horas, essas mudanças de estrutura você faz em meia hora. Eu espero.

Escritor — Mas é que...

Oscar — (Se levantando preocupado.) Você tá muito esquisito hoje, aconteceu alguma coisa?

Escritor — Não, quer dizer, não aconteceu nada, mas...

Oscar - Mas o que?

Escritor — Eu não quero mais escrever, Oscar...

Oscar — E vai fazer o que da vida? Abrir um restaurante?

Escritor — Não é isso, eu quero escrever, mas...

OSCAR — Ih, tá ficando complicado! Quer escrever ou não quer escrever?

Escritor — Eu quero escrever uma peça boa.

Oscar — As suas peças são boas!

Escritor — As minhas peças são lixo!

Oscar — Lixo? Todas as suas peças são sucesso! "Um edifício muito louco" lotou durante seis anos e já tem gente querendo remontar, sabia? Me diz uma pessoa que não tenha gostado de uma peça sua.

Escritor — Os críticos nunca gostaram de nenhuma.

Oscar — Crítico de teatro não é gente. Me diz uma pessoa, um ser humano normal, que não tenha gostado.

Escritor — A classe teatral nunca gostou dos meus textos.

Oscar — Classe teatral só existe em faculdade e mesmo asim tá pra acabar. Não tô entendendo qual o problema. (Percebendo a máquina de lavar no canto da sala.) Que porra é essa? Você instalou uma máquina de lavar roupa na sala?

Escritor — Instalei.

Oscar — Posso saber pra que? Escritor — Eu assisto máquina de lavar.

Oscar — Como é que é?

Escritor — Tem gente que assiste TV, não tem? Eu assisto máquina de lavar. É muito mais interessante.

Oscar — Tá me sacaneando...?

Escritor — (Já juntando umas roupas para pôr na máquina.) Não, é sério. Quer assistir um pouco?

Oscar — Claro que não, eu tenho mais o que fazer.

Escritor — (Vai enfiando as roupas na máquina.) É ótimo. As roupas ficam rodando pra lá e pra cá misturadas com água e sabão. A cada giro, fazem um desenho diferente. É incrível a criatividade de uma máquina de lavar. Mas você tem que colocar roupas de cores diferentes, quanto mais coloridas as roupas, mais bonitos os desenhos que ela faz.

Oscar — Então é por isso que o texto ainda não está pronto. Você fica assistindo máquina de lavar em vez de escrever. Você pirou?

Escritor — (Vai ligar a máquina.) Claro que não. Você também vai gostar. Olha só.

OSCAR — (Impedindo o ESCRITOR de ligar a máquina.) Não, eu estou ocupadíssimo agora. Outra hora eu venho com mais calma e a gente assiste máquina de lavar. A Teresa vai adorar esse programa.

Escritor — Assistir máquina de lavar é como olhar pro mundo: a coisa gira o tempo todo, tem muita sujeira pra todo lado. Com a vantagem que no final a sujeira vai embora.

OSCAR — Sei. E enquanto você assiste máquina de lavar eu fico me matando de trabalhar lá fora, correndo atrás de patrocínio, de elenco, brigando com iluminador...

Escritor — Não. Enquanto isso, vou pensando na vida, nos textos, essa máquina tem me dado grandes idéias pra escrever.

Oscar — Bom, cada um tem seu processo criativo. Só que até agora, nada!

Escritor — Eu nunca gostei dessas peças que a gente monta. Esse é o problema. Eu tou infeliz com meu trabalho. Você sabe o que é estar infeliz com seu trabalho?

Oscar — Claro que não. Quer dizer, posso imaginar.

Escritor — Eu me arrependi muito de ter mudado pra Ipanema com você.

Oscar — Deixa de besteira, foi a coisa mais certa que você já fez na vida.

Escritor — Não, eu fugi, desisti cedo demais. Fui um covarde. Os

meus textos de hoje são o contrário de tudo em que eu acreditava. Não passam de uma diversão prosidiotas esquecerem que a cada dia a morte está mais perto deles. Só que a morte não está mais perto só deles. Está mais perto de mim também, de você. Você não pensa nisso?

Oscar — Eu penso na vida. A morte eu deixo pra quando chegar a hora.

Escritor — Eu quero escrever uma peça de peso, que fique pra sempre. Daqui a vinte anos ninguém vai lembrar dessas besteiras que eu escrevo. Eu quero dizer alquima coisa pras pessoas.

Oscar — Você tá complicado hoje, hein! Você é um excelente escritor e os seus textos são muito bons.

Escritor — (Irritado.) Os meus textos bons? (Vai até a mesa, pega um livro e o entrega a OSCAR.) Eu vou te mostrar. Abre esse livro, página 128.

OSCAR — (abriu.) Já abri, e daí. ESCRITOR — No meio da página, lê a fala da personagem Claire.

OSCAR — Tá aqui. Claire: "O sentimento de humanidade foi feito para a bolsa dos ricos, mas quem tem o meu poder pode se dar ao luxo de criar uma nova ordem mundial. O mundo fêz de mim uma puta e eu vou fazer do mundo um bordel. Quem não tem dinheiro que aguente firme..."

Escritor — Prestou atenção no que você leu?

Oscar - Prestei, e daí?

Escritor — A fala, Oscar, a fala! Isso é que é um texto bom! Algum

personagem meu já disse um texto como esse?

Oscar — Os seus personagens dizem coisas bem mais engraçadas.

Escritor — Os meus personagens são vazios, fúteis, não têm nada pra dizer pra ninguém. (Outro livro). Esse aqui, página 133, a fala do...

OSCAR — (Pegando o livro e lendo o nome na capa.) Ah não, Shakespeare eu não agüento! (Joga o livro dentro da máquina de lavar).

Escritor — O que? Vai dizer que Shakespeare é ruim?

Oscar — Não é que seja ruim, é que já teve sua época. Ninguém agüenta mais um chato com uma caveira na mão dizendo "ser ou não ser, eis a questão"!

Escritor — Tudo bem, você acha Shakespeare antigo. Então lê esse aqui, é da década de 40. (Outro livro.) Página 81, a primeira fala do personagem Olegário. É um cara conversando com a esposa.

OSCAR — Olegário: "Por mim, você nunca tiraria a roupa. Nua no banheiro, nunca. O fato de você mesma olhar o próprio corpo é imoral. Só as cegas deviam ficar nuas..."

ESCRITOR — Entendeu o que é uma fala genial?

Oscar — Pra mim esse cara é louco. (Olhando a capa do livro.) Ah, é Nélson Rodrigues, só podia ser... (Tenta jogar dentro da máquina de lavar. O escritor não deixa.

Escritor — Isso é que é teatro, Oscar! Não essas besteiras que eu escrevo e você monta! Teatro é loucura. Só a loucura faz mudan-

ças. Esses textos mudaram tudo quando foram escritos.

OSCAR — Então escreve a tal peça de peso, ué! Se é isso que você quer. O artista aqui é você.

Escritor — Esse é o problema. Eu não consigo escrever mais nada que preste. Eu queria que os críticos me elogiassem, que os bons atores me encomendassem peças. Ninguém me respeita na classe teatral!

Oscar — Vai dar ouvido pra fofoca de ator? Ator fala mal da própria mãe!

Escritor — Eu não quero mais escrever peças de bilheteria!

OSCAR — Vocês artistas são complicados, hein! Mas não faz mal, deixa eu ver essa tal peça que a classe teatral vai gostar. Não é só porque os críticos gostam que uma peça não pode ser sucesso. (Se dirige ao bolo de folhas na mesa. Pegando o punhal que está em cima.) O que é isso?

Escritor — (Pegando o punhal e escondendo-o rapidamente em algum canto.) É só um cortador de papel.

OSCAR — (Pegando o bolo de folhas e sentido seu peso.) Bom, peso essa peça já tem. É a peça mais pesada que você já escreveu. (Lê as primeiras páginas, dando algumas risadas. Gargalha num momento.) Muito bom isso aqui. (Continua lendo.) Estou achando a peça ótima, qual o problema com ela?

Escritor — Eu gastei oito meses nessa peça, fiz tudo pra escrever um texto pelo menos honesto e tudo que consegui foi repetir as fórmulas que eu já sei de cor. (Pega a máquina de escrever manual que está na estante.) Tá vendo isso aqui?

OSCAR — A Fernanda Montenegro! Pensei que você tivesse jogado fora.

Escritor — Não, tem mais de dez anos que eu guardo ela escondida na estante. Semana passada eu achei que era o computador que tava me atrapalhando e voltei a escrever com ela.

Oscar — Deu algum resultado? Escritor — Deu, dor nos dedos.

Oscar — Olha, eu entendo essa tua crise, todo artista passa por isso. Só que os escritores têm vontade de escrever peças de peso, revolucionárias, no início da carreira. Lembra do início da tua carreira?

Escritor — É tudo que eu lembro agora.

Oscar — Então esquece. Besteira, você precisa é pensar no futuro. Eu estou cansado de dizer que tem um grupo em Nova York interessado em montar "Um edifício muito louco", mas você nunca deu bola. Semana passada eles ligaram pro escritório duas vezes. Você pode ser sucesso até nos States, meu irmão. Quer mais o que?

Escritor — Quero ser sucesso aqui.

Oscar — (Pegando a peça.)
Bom, faz o seguinte: você vai tentando aí escrever o texto pra agradar aos críticos e enquanto isso a gente vai montando esse aqui.

Escritor — Não, eu vou transformar esse texto numa peça boa nem que eu tenha de voltar a escrever a lápis.

OSCAR — Pelo amor de Deus, tua caligrafia é péssima! E enquanto você volta pra idade da pedra da dramaturgia eu faço o que com a Laura Bernardes, o Paulo Gomes e o Luciano Galoti?

Escritor — Melhor dizer que a peça gorou e esperar até eu terminar.

Oscar — (Animadíssimo com a idéia.) Já sei, tive uma idéia melhor! Enquanto você escreve essa coisa que você cismou de escrever, eu aproveito o elenco que já está contratado e remonto "Um edifício muito louco", com o Luciano Galoti no papel principal! Que que você acha? Vai ser um delírio! Imagina o Luciano Galoti de sunguinha naquela cena da piscina. Melhor! A gente podia pôr ele peladão em cena, hein? Os tempos são outros, acho que agora não tem mais problema. O mulherio vai delirar. Vai voltar gente da bilheteria! A gente pode até cobrar mais caro pelas poltronas das primeiras filas! Grande idéia! Que que você acha?

Escritor — Faz o que você quiser. Só me deixa terminar o novo texto com calma.

Oscar — Tudo bem, fechado! E quando essa coisa que você vai escrever ficar pronta, manda pra nim.

Escritor — E você vai montar peça que não dá bilheteria?

Oscar — (Dando tapinhas carinhosos na cara do ESCRITOR.)
Você merece. Eu produzo a peça mesmo que ninguém vá ver.

Escritor — Mas eu escolho elenco, diretor, todo mundo.

Oscar — Tudo bem, mas se eu não for na estréia você não vai ficar cha'eado, vai?

Escritor — (Entregando os pontos e rindo.) Não.

OSCAR — Bom, eu vou indo. O pessoal vai ficar doido quando ouvir essa! Luciano Galoti no "Edificio muito louco", como é que eu não pensei nisso antes! (Voltando, carinhoso.) Vê se não esquenta muito a cabeça, mano. Você tá com uma cara horrorosa. Vai com calma que a vida vale mais do que qualquer peça de teatro. Relaxa, falou?

Escritor — Vou tentar.

Oscar — E se ficar sem idéia, escreve sobre família que sempre dá certo. Todo mundo tem família.

Escritor — Meninos de rua não têm família.

OSCAR — Meninos de rua não vão ao teatro! (Dá um beijo no rosto do ESCRITOR e vai saindo de cena muito feliz.) Tchau! Te cuida! Que maravilha, como é que eu não pensei nisso antes? O Luciano Galoti peladão no "Edifício muito louco"! Genial, genial! (Acaba de sair.)

(Assim que OSCAR sai o ESCRITOR volta a escrever. Aos poucos vai desanimando e o ritmo da digitação cai. Várias vezes apaga o que está escrevendo e recomeça, mas o ritmo da digitação sempre cai. No fim ele apóia a cabeça com uma das mãos na mesa enquanto a outra vai batendo desanimada e lentamente à máquina. Começa a esfregar os olhos, o cansaço vai tomando conta ao mesmo tempo que a luz cai lentamente. Ele acaba caindo no sono. Assim que dorme, entra em cena o DR. PEDRO. Ele

entra feliz e assobiativo com sua pasta de executivo de segunda categoria. De fora do cenário ouve-se os berros de ANALICE que vem entrando em cena também.)

Dr. Pedro — Benzinho, chequei.

Voz em off de Analice — Pedro Armindo, seu cachorro!

Dr. Pedro — Que que eu fiz, benzinho? (Para a platéia.) Quando ela me chama de Pedro Armindo é que vem bronca.

Analice — (Entrando em cena e já espancando PEDRO.) Desso vez você me paga, seu canalha, nojento, asqueroso!

DR. PEDRO — Quanto elogio, amoreco. O que eu fiz pra merecer tudo isso?

ANALICE — Seu canalha, acabei de saber que você e a Elisângela... ah, que ódio!

Dr. Pedro — Eu e a Elisângela o quê?

Analice — Você e a Elisângela, no quarto de empregada, na festa da Laurinha! (Começa a chorar.) Que vergonha, Pedro Armindo, como é que você pode fazer uma coisa dessas comigo, debaixo do meu nariz?

DR. PEDRO — (Se aproximando, conciliador.) Mas benzinho...

Analice — Não me toca, seu troglodita! Você nunca mais encoste um dedo em mim!

LEIVINHA — (Entrando em cena.) Ih, você dois já estão brigando novamente, é? Nunca vi dois pra brigar tanto!

Analice — (Chorosa.) Você não sabe o que esse monstro fez comigo!

LEIVINHA — (Se referindo ao ES-CRITOR.) O que eu não sei é como vocês conseguem brigar com o bofe naquele estado. Vocês ainda não repararam na gravidade da situação?

Dr. Pedro — Gravidade da situação?

Leivnha — Por causa dele nós podemos ficar pra sempre trancados dentro desse apartamento.

Analice — (Irritada,) Ah, não, eu não agüento mais esse apartamento!

Dr. Pedro — Eu também estou de saco cheio desse lugar!

LEIVINHA — Se você está de saco cheio, imagina eu! Não vejo a hora do Luciano Galoti me dar vida no palco.

Dr. Pedro — E você acha que eles vão chamar o Luciano Galoti pra interpretar você?

LEIVINHA — Por que não? Você não ouviu o Oscar falando nele?

DR. PEDRO — O Luciano Galoti interpretando uma bicha louca? Tem graça! O Luciano Galoti só faz papel de bonzão, de mocinho, do que se dá bem com as mulheres.

Leivinна — E ele vai fazer o раpel de quem nessa peça? О seu, Dr. Pedro?

Dr. Pedro — Eu tenho atores melhores pra me representar, tá legal?

Leivinha — Um velho boçal que nem você! Tem graça!

DR. PEDRO — Eu não sou boçal. E mesmo que fosse, melhor ser boçal do que uma bicha louca e inconsequente. Bicha louca!

LEIVINHA — Brocha!

Dr. Pedro — (com raiva) — Eu não sou brocha! Leivinha — Não? Já esqueceu da cena dez? Você vai pra cama com a perua ali e ó, nada. Uma baixaria só.

Dr. Pedro — Aquilo só aconteceu uma vez! Só por causa dessa cena eu sou brocha? E as cenas em que eu como a perua ali, não contam?

Analice — Isso é jeito de falar, Pedro Armindo? Que palavreado mais chulo! Perua é a mãe!

Dr. Pedro — Desculpa, benzinho. (Para LEIVINHA.) Penduricalho de árvore de natal!

LEIVINHA — Penduricalho é a tua, doutorzinho de araquel Nem doutor de verdade é! Tu é formado em que, ainda que mal pergunte?

Dr. Pedro — Eu sou doutor, sim! Tenho até diploma!

Leivinha — Diploma de que, posso saber?

Dr. Pedro — Bom, a especialidade eu não sei...

Leivinha — Doutor de araque. Não sabe nem em que profissão se formou!

DR. PEDRO — Que que eu posso fazer? (Se referindo ao ESCRI-TOR) Não tenho culpa se o bolha ali me pôs o nome de Dr. Pedro e não explicou o porquê do doutor.

Analice — (Irritada.) Calem a boca vocês dois que essa gritaria já tá me dando dor de cabeça!

Dr. Pedro — Tudo bem, benzinho, já calei a boca.

Analice — (Se referindo ao ES-CRITOR.) Que que a gente vai fazer com ele?

LEIVINHA — Eu não sei mais o que fazer! A peça tá praticamente pronta, mas o bofe cismou de mu-

dar tudo. Não agüento mais essa vida!

DR. PEDRO — Nesse ponto eu concordo com a bicha. Personagem de teatro foi feito pra ser interpretado, não pra ficar andando pelos cantos de um apartamento atrás de um bolha de escritor que não se resolve. Não vejo a hora de um Otávio Augusto, um Ary Foutoura me dar vida!

Analice — Ah, o meu sonho é ser representada pela...

LEIVINHA — (Cortando,) Já sei, pela Fernanda Montenegro! Toda personagem mulher só pensa nela! Falta de originalidade...

Analice — Eu não quero Fernanda Montenegro coisa nenhuma. O meu sonho é a Irene Ravache! Ah, que classe, que humor delicado, aquilo é que é atriz, viu, sua bichinha debochada!

Dr. Pedro — Gente, pelo amor de Deus. Vamos parar de picuinha que a gente tem assunto mais importante pra resolver!

LEIVINHA — É, não adianta nada ficar imaginando coisas se o bofe ali (se referindo ao ESCRITOR) é mais complicado do que receita da cozinha de Ofélia!

Analice — Ai meu Deus, que angústia! Logo comigo vai acontecer uma coisa dessa. Uma personagem pronta e acabada, elegante, quase uma Blanche Dubois, e ninguém para me interpretar.

Leivinha — Elegante você? Hummm, sei não.

Analice — Elegante sim, vocês é que não têm nível pra perceber! Sou uma pérola entre porcos.

LEIVINHA — Olha aqui, perua, porco é a...

DR. PEDRO — Gente, pelo amor de Deus. Vamos parar de picuinha que a gente tem assunto mais importante pra resolver! Peraí, eu acho que isso já aconteceu antes.

Analice — Isso o quê?

Dr. Pedro — Isso, querer ser representado e não conseguir.

ANALICE - Com quem?

DR. PEDRO — O autor era um tal de... (Tenta lembrar o nome.) como era mesmo o nome dele... era um nome esquisito... Pira... Piramelo? (Lembrou.) Isso, Piramelo!

Analice — Pirandello, seu analfabeto! Pirandello era um autor italiano.

Leivinha — Que nome esquisito. Pirandello.

ANALICE — Não interessa, o que aconteceu?

Dr. Pedro — Bom, a história era parecida com a nossa. Eram seis personagens à procura de um autor.

LEIVINHA — Bom, pelo menos nós só temos metade dos problemas deles.

Analice — E daí, eles conseguem o autor?

Dr. Pedro — Eu não lembro muito bem.

Analice — Mas eles faziam o que pra conseguir?

Dr. Pedro — Sei lá, a peça era complicada. Parece que era um ensaio e os personagens chegavam e pediam pra ser interpretados. Só que o pai tinha comido a filha, a mãe casado com outro, um filho se suicidava, uma criancinha, que eu não consegui descobriu daonde saiu, morria afogada numa fonte...

LEIVINHA — Nossa, que baixaria.
ANALICE — (Para DR. PEDRO)
E como é que terminava a peça do
Pirandello?

Dr. Pedro — Sei lá, não entendi nada. Esse tal de Pirandello era mais complicado que o nosso amifo aí.

Leivinha — Você é um inútil mesmo! Nunca lembra de nada!

DR. PEDRO — Que que eu posso fazer se ele (ESCRITOR) me deu essa memória de formiga. Eu esqueço tudo.

Analice — Mas peraí, gente, a nossa peça já está pronta!

Dr. Pedro — Eu também acho. Tem um bom começo, um desenvolvimento razoável, só falta ajeitar o final. Mas isso é mole.

Leivinha — Eu acho que a gente devia dar uma boa facada nas costas do bofe e estava resolvida a questão.

Analice — Que idiotice! Aí é que não ia terminar a peça mesmo!

LEIVINHA — A peça está praticamente pronta, boba. Morrendo o bofe, o tal de Oscar faz uma montagem póstuma e nós finalmente poderemos brilhar nos palcos. Ah, não vejo a hora de sentir o calor dos refletores aquecendo meu corpinho sensual.

Dr. Pedro — Apesar da frescura, a idéia da bicha faz sentido.

Analice — Também acho, mas quem vai dar a facada?

LEIVINHA — Eu não! Tenho horror a sangue!

Analice — Eu acho que ninguém tem o direito de tirar a vida de um semelhante. Aliás em nem sei porque acho isso! Foi ele (ESCRI- TOR) que me pôs essa idéia na cabeça!

Leivinha — E você, boçal, tem coragem?

DR. PEDRO — Infelizmente não. Ele (ESCRITOR) me fez um covarde perfeito. Eu nunca poderia matar o meu criador! Seria como matar Deus.

Leivinha — Tu é um cagão mesmo, hein?

Dr. Pedro — Olha quem fala! (Remedando a bicha.) Tenho horror a sangue!

Leivinha — Mas eu posso, sou bicha! Você é homem.

DR. PEDRO —A culpa é dele (ES-CRITOR) Ele é que me fez um covarde.

Analice — Covarde e cínico! Você me paga, Pedro Armindo! Você me paga!

Dr. Pedro — Mas o que que eu fiz, benzinho? (Para a platéia.) Quando ela me chama de Pedro Armindo é que vem bronca.

Analice — Já esqueceu do serviço que o senhor me aprontou na festa da Laurinha? Você e a Elisângela dentro do quarto de empregada, seu cachorro!

(Dá um tapa em Pedro, que se detende.)

Dr. Pedro — Mas benzinho, aquilo foi um acidente, eu tinha tomado umas caipirinhas a mais e...

LEIVINHA — Gente, pelo amor de Deus. Vamos parar de picuinha que a gente tem assunto mais importante pra resolver!

DR. PEDRO — Bom, vocês me desculpem mas eu tô cansado, acabei de chegar do trabalho e tive um dia cheio. Vou tomar uma ducha e dar uma relaxada. Benzinho, quando o jantar estiver pronto você me chama, tá? Com licenca.

Analice — Vai, canalha! (PEDRO sai de cena.)

Analice — (Confidenciando a LEIVINHA.) Leivinha, você precisa me ajudar. Eu acho que o Pedro está me traindo.

LEIVINHA — Você acha que o Pedro tá te traindo?! O Pedro já te traiu com a Sandra, com a Margarida, com a Silvinha, com a Eleonora, com a Elianete, a Claudete, a Bernadete, a Elizete, tudo quanto é mulher que termina com "ete" ele já comeu! E você ainda acha que ele está te traindo?

Analice — Eu sei que o Pedro sempre me traiu, mas eram só casinhos bobos. Agora ele anda muito estranho. Tá caladão, cheio de segredinhos, não me procura mais. Eu acho que ele arranjou uma mulher de verdade por aí.

LEIVINHA — Se eu fosse você já tinha botado esse traste pra pastar há muito tempo. Não entendo porque você insiste nesse casamento. (Assanhada.) Você já reparou no médico que mora no quarto andar?

Analice — Já.

LEIVINHA — Gente, que homem! Ele olha muito pra você, sabia?

Analice — Eu percebi.

Leivinha — Se você quiser, te apresento.

Analice — Besteira, eu gosto do Pedro e quero preservar meu casamento.

LEIVINHA — Por que?

ANALICE — Sei lá. Pergunta pro homem ali (O ESCRITOR) Eu olho pro traste de marido que tenho, vejo

que é um safado, um sem caráter, mas quando penso que ele não vai estar mais do meu lado, me dá uma dor no peito. Acho que isso é que é amor.

LEIVINHA — Que amor, que nadal Isto é encosto! Se eu fosse você, investia no tal médio.

ANALICE — Eu não quero conhecer ninguém.

LEIVINHA — Vai que quando seus olhos se cruzam acontece aquele momento mágico. Ah, ia ser tão lindo! Você casada com aquele homem finíssimo. Dizem que ele é um médico conceituadíssimo, um ginecologista muito bem sucedido. Você ía ser a primeira dama da ginecologia!

(PEDRO volta à cena de banho tomado, mas continua vestindo terno e gravata e carrega sua maleta de trabalho. À sua entrada, LEIVINHA e ANALICE distarçam e param de conversar. PEDRO percebe.)

Analice — Já tomou banho?

Dr. Pedro — Já, banho em teatro é assim, a gente só molha c cabelo e pronto.

ANALICE — E vestiu terno e gravata de novo?

DR. PEDRO — Que que eu posso fazer? O bolha ali (O ESCRITOR) escreveu que eu ando o tempo inteiro de terno e gravata! O que que vocês estavam fofocando aí?

Leivinha — Nada que te interesse.

(O ESCRITOR se mexe na mesa e acorda.)

Leivinha — Olha, ele tá acordando.

Analice — Tomara que volte a escrever.

(Eles se dirigem ao ESCRITOR e ficam à sua volta. O ESCRITOR acaba de acordar, vai escrever alguma coisa, mas desiste. Os personagens gemem de impaciência. Ele pega a velha Fernanda Montenegro e coloca no lugar do teclado do computador e fica olhando fixamente para ela.)

LEIVINHA — Ai meu Deus, que homem mais chato! Que que deu nele agora?

Analice — Cala a boca! Presta atenção.

(A música eletro-acústica volta de leve. O ESCRITOR coloca papel na máquina e começa a digitar animado. OSCAR entra pelo canto do palco. Durante o flash-back, os personagens ficam apenas assistindo.)

Oscar — Salve! Escritor — Salve.

Oscar — Matou a faculdade outra vez? Desse jeito você vai ser reprovado. Não vou mais te dar aula de matemática não, hein!

Escritor — A dramaturgia brasileira não pode perder tempo com matemática. Tive uma idéia genial pra outra peça. Vou ser o Nélson Rodrigues da nova geração.

Oscar — Ué, não é você que vive dizendo que o Nélson Rodrigues é um reacionário machista?!

Escritor — E é mesmo. Só que tudo que o filho da puta escreve é genial.

Oscar — Genial é o carro do namorado da Teresa. Você precisa ver.

Escritor — A Tereza tem namorado?

Oscar — Infelizmente. Descobri hoje. Por isso que ela nem olha pra mim. O cara é bonito, rico e tem um carro em que todas querem entrar. Eu posso competir com um cara desse?

Escritor — Mulher que se interessa por um cara desse não merece o nosso amor. Parte pra outra que essa mulher não vale a pena.

OSCAR — Você tá maluco! É exatamente esse tipo de mulher que eu gosto.

Escritor — Tipo piranha?

OSCAR — Por enquanto, meu amigo, por enquanto. Eu vou ficar rico, igualzinho àquele almofadinha.

Escritor — Você é mais duro do aue eu!

Oscar — Começo a trabalhar semana que vem. Essa mesada de papai e mamãe não tá com nada.

Escritor — E a faculdade?

Oscar — Vou estudar à noite. De dia vou ganhar dinheiro. Vamos sair desta merda de sala e quarto. Não agüento mais você roncando do meu lado.

Escritor — Eu não ronco.

Oscar — Ronca, o futuro da dramaturgia brasileira ronca, chia e assobia.

Escritor — E enquanto você não fica rico, como é que fica com a Teresa?

Oscar — É isso que me preocupa. Vai que o almofadinha resolve propor casamento e ela aceita. Aí eu tô fudido.

Escritor — Por que você não conversa com ela?

Oscar — Não, conversar é pouco pra uma mulher como ela. Precisa ser alguma coisa diferente.

Escritor — Manda uma poesia pra ela.

Oscar — Ih, sai pra lá. Poesia é coisa de viado!

Escritor — Deixa de ser careta. Pensa bem. Esse almofadinha nunca deve ter mandado uma poesia pra ela. Vai ser diferente. Garanto que ela vai gostar.

Oscar — Você acha?

Escritor — Claro! Ouve essa poesia aqui. É perfeita pra situação. Escuta só: (Recita, de cor.)

A primeira vez que vi Teresa Achei que ela tinha pernas [estúpidas

Achei também que a cara [parecia uma perna

Quando vi Teresa de novo
Achei que os olhos eram muito
[mais velhos que o resto
[do corpo

Os olhos nasceram e ficaram [dez anos esperando que o [resto do corpo nascesse

Da terceira vez não vi mais [nada

Os céus se mistruraram com a [a terra

E o espírito de Deus voltou a [se mover sobre a face [das águas.

Oscar — Tá de sacagem! Escritor — Não gostou?

Oscar — Isso é poesia? Se eu mando um troço desse pra Teresa aí é que ela nunca mais vai me olhar na cara. Dizer que ela tem pernas estúpidas! Pra teu governo, a Teresa tem pernas maravilhosas!

Escritor — Você nunca entende nada, né? Isso é poesia, é jeito de

dizer. É claro que a Teresa tem pernas maravilhosas. Na primeira estrofe o cara vai tomando consciência do sentimento por Teresa, que explode na terceira estrofe. Não é genial?

Oscar — Não me leva a mal não, mas a cada dia que passa você escreve pior!

Escritor — Essa poesia não é minha, seu animal! É de Manuel Bandeira

Oscar — Mais uma prova.

Escritor — Prova de que?

Oscar — De que o Manuel Bandeira também fazia suas cagadas. Vamos mudar de assunto que essa história de poesia já me deixou nervoso.

Escritor — (Excitadíssimo.) Você não sabe quem eu conheci hoje!

OSCAR — Quem?

Escritor — Clarice Lispector.

Oscar — Como é que foi?

Escritor — (Meio hipnotizado pela lembrança.) Fiquei que nem um bobo, fiz papel de idiota o tempo todo.

Oscar — Então estava no teu estado normal.

Escritor — Eu falei que queria ser escritor e ela disse: "um escritor tem que mergulhar, se afundar na lama da alma humana. É impossível ser escritor se não se vai até o fundo". "Lama da alma humana", não é demais? Aí eu tomei coragem e perguntei se ela leria o meu romance.

OSCAR — E ela?

Escritor — Disse que não era a pessoa certa para criticar, mas que se fosse importante pra mim... E ainda disse que se gostar, vai me dar

uma força com o editor dela! Não é o máximo?

Oscar — É genial! Parabéns, mano! A gente precisa comemorar. Peraí.

(OSCAR sai da sala e volta com dois copos vagabundos e uma garrafa d'água.)

OSCAR — (Entregando o copo ao ESCRITOR.) Um brinde.

Escritor — (Olhando o conteúdo do copo.) O que é isso?

Oscar — Água gelada. Tem alguma coisa melhor pra beber nesse auarto e sala imundo?

Escritor — Não.

Oscar — Então.

(Eles brindam e bebem.)

Oscar — (Examinando a água como um profundo "conoisseur" de vinhos.) Ah, um legítimo Guandu, 1936. Foi um grande ano para o Guandu. A reserva dos Macacos estava em alta. (Bebe.) Que merda de vida! Brindando com água encanada.

Escritor — Não importa o conteúdo do copo, importa a qualidade do brinde. Essa água encanada pra mim tem gosto de um Bordeaux 1945.

(A música eletro-acústica pára de tocar. OSCAR sai de cena levando os copos e a garrafa. O ESCRITOR pega o bolo de folhas com a peça e o fica lendo, abanando a cabeca com desagrado.)

LEIVINHA — Pensei que esse flashback não fosse acabar nunca. Como é chato esse cara!

Dr. Pedro — Flash-back? Que que é isso?

Analice — Não faz pergunta idiota! (Se referindo ao ESCRI-

TOR) Eu acho que ele tem razão! A nossa peça não é boa.

LEIVINHA — A nossa peça é muito boa! Eu me acho um personagem excelente e vocês dois até que não são maus.

Analice — É uma peça esquemática, igual a milhões de outras.

Dr. Pedro — (Irônico.) Benzinho, você entende tanto assim de teatro?

Analice — (Irritada.) Ai meu Deus, não sei onde eu estava com a cabeça no dia em que aceitei casar com você, Pedro Armindo!

Dr. Pedro — Tava com ela aqui no meu ombro, logo depois de nós "ó"!

LEIVINHA — Gente, pelo amor de Deus. Vamos parar de picuinha que a gente tem assunto mais importante pra resolver! Engraçado eu já ouvi essa frase antes...

Analice — Claro que já. Nós dizemos essa frase o tempo todo. A mesma fala, igualzinha, cada hora na boca de um de nós. Esse cara escreve mal demais. A gente precisa ajudar, senão ele não vai conseguir terminar a tal peça de peso e nós nunca seremos interpretados.

Leivinha — Pois eu ainda acho a peça muito boa do jeito que está.

Analice — Você tem gostos populares.

Dr. Pedro — E daí? Só porque a peça é comercial não pode ser boa?

ANALICE — Você não entende pissirubas de teatro. Aliás, você não entende pissirubas de nada. Ô homem imprestável! Não sei onde eu tava com a cabeça no dia em que aceitei casar com você, Pedro Armindo!

DR. PEDRO — Você sempre com essa mania de me humilhar na frente das pessoas, né, Analice? Ainda por cima fica falando palavrão! Eu odeio mulher que fala palavrão!

Analice — Pissiruba não é palavrão!

Dr. Pedro — Não é, mas parece. E se você não lembra onde estava com a cabeça quando aceitou casar comigo eu posso te lembrar: tava com ela aqui no meu ombro, logo depois, nós "ó"!

Leivinha — Gente, pelo amor de Deus. Vamos parar de picuinha que a gente tem assunto mais importante pra resolver. Eu tava pensando uma coisa.

DR. PEDRO — Hum, a bicha pensal Leivinha — É claro. Eu sou uma bicha erudital Vocês são personagens de muito baixo nível. Se o bofe escrever uma peça boa vocês vão dancar.

(Os dois caem na gargalhada.)

Analice — Se ele escrever uma peça, você é o primeiro a dançar, Leivinha!

Leivinha — Você que pensa, perua!

Analice — Olha aqui, sua bichinha abusada, perua é a...

Dr. Pedro — Gente, pelo amor de Deus. Vamos parar de picuinha que a gente tem assunto mais importante pra resolver!

(LEIVINHA e ANALICE olham para DR. PEDRO reprovando-o.)

Dr. Pedro — Desculpa, foi a primeira frase que me veio à cabeça.

Analice — (Para LEIVINHA.) Nós três somos personagens do mesmo nível. Do mais baixo nível possível! E pela primeira vez na vida você tem razão: se o cretino aí conseguir escrever uma peça decente nós vamos dançar.

LEIVINHA — Não vejo porquê. Eu posso' muito bem me imaginar em qualquer bom texto da dramaturgia brasileira e porque não dizer, mundial.

Analice — Tá bom! Então me diz aí alguma peça séria, algum tema russo, um Beckett, qualquer peça boa que tenha uma bicha louca que nem você. Vai, diz.

LEIVINHA — (Não consegue lembrar, mas distarça.) Bom, lembrar assim, no supetão, é meio difícil, mas deve ter uma bicha numa das peças do Brecht! O homem escreveu tanta peça! Não é possível que em nenhuma delas não tenha uma bicha dialética e distanciada como eu!

Analice — É claro que não tem! Leivinha — Como é que você sabe? Nunca leu nenhuma peça do Brecht!

Analice — Mas já ouvi falar. O cara era comunista! Você acha que um comunista ia escrever uma peça com uma bicha escandalosa como você?

Dr. Pedro — Por que não? Com a derrocada do comunismo pode ser que ele tenha mudado de estilo!

Analice — Deixa de ser burro, Pedro Armindol Brecht morreu há mais de trinta anos!

Dr. Pedro — Então a gente não pode deixar ele escrever uma peça boa!

(O ESCRITOR faz uma cara como se tivesse tido uma boa idéia e começa a escrever na Fernanda Montenegro.) Leivinha — Olha lá, voltou a escrever.

Analice — Que que a gente faz? Leivinha — Eu ainda sou pela facada nas costas.

Analice — A gente precisa ficar atento. Cada vez que ele tiver uma idéia boa a gente tem que fazer alguma coisa pra atrapalhar

LEIVINHA — Bom, se é para atrapalhar, tá na hora: olha lá, parece que o bofe teve uma boa .idéia Não pára de escrever.

Analice — Já sei, alguém conta uma piada no ouvido dele.

Leivinha — Uma piada?

Analice — É, qualquer piada!

Leivinha — Mas eu não lembro de nenhuma!

Analice — Pensa, gente, antes que ele feche a idéial

LEIVINHA — Já sei! (No ouvido do ESCRITOR, bem alto.) A minha família era tão pobre que a gente colocava fotografia de queijo na ratoeira.

ANALICE — (Fazendo sinal de quem entendeu a piada e conhece. No outro ouvido do ESCRITOR, que fica meio perturbado com o som que vem não sabe de onde.) E dava certo?

Leivinha — Mais ou menos. A gente só pegava fotografia de rato.

ANALICE — De novo!

LEIVINHA — (No ouvido do ES-CRITOR, que novamente fica perturbado com o som que vem não sabe de onde.) A minha família era tão pobre que a gente colocava fotografia de queijo na ratoeira.

Analice — E dava certo?

Leivinha — Mais ou menos. A gente só pegava fotografia de rato.

Analice — Mais uma vez!

LEIVINHA — (No ouvido do ES-CRITOR novamente.) A minha família era tão pobre que a gente colocava fotografia de queijo na ratoeira.

ANALICE — (No outro ouvido do ESCRITOR, que novamente fica perturbado com o som que vem não sabe de onde.) E dava certo?

Leivinha — Mais ou menos. A gente só pegava fotografia de rato.

(O ESCRITOR perde completamente o fio da meada e com muita raiva tira a folha da máquina e a rasga atirando-a longe.)

Escritor — Merdal Merdal Merdal (Soca a máquina de escrever.)

(Os personagens vibram com a vitória.)

Analice — A gente precisa ficar atento. Pra cada idéia boa que ele tiver a gente conta uma piada. Ele não vai resistir.

Dr. Pedro — Será que existem tantas piadas assim?

LEIVINHA — Claro. Além do mais ele não vai ter tantas idéias boas. A vida inteira escreveu peças ruins, não vai ser agora que vai começar a ter idéias geniais, uma atrás da outra.

(O ESCRITOR se levanta da escrivaninha e vai pra frente da máquina de lavar, liga e fica assistindo. Os personagens o acompanham de perto.)

LEIVINHA — Será que o bofe não ficou maluco, não? Coisa mais esquisita. Assistir máquina de lavar é programa de lavadeiral

Dr. Pedro — Esse rapaz é muito esquisito mesmo.

Leivinha — Tô achando ele muito quieto. Será que não tá tendo outra boa idéia?

Analice — Não se preocupem. Quando ele tiver uma boa idéia vai correndo pra máquina de escrever.

(A música eletro-acústica sobe novamente para outro flash-back.)

Leivinha — Ah não, outro flashback! Assim eu não agüento!

Analice — Cala a boca e presta atenção!

(O ESCRITOR levanta e pega uma folha de papel e a fica lendo como se estivesse gostando muito. Recita a poesia abaixo. No meio da recitação OSCAR entra em cena com um pacote na mão sem que o ESCRITOR perceba e fica assistindo divertido à declamação.)

ESCRITOR — LAMA DA ALMA HUMANA.

Se pensas, leitor, de encontrar Entre versos esparsos Esquece.

OSCAR — (Interrompendo.) Já esqueci!

Escritor — (Se assusta.) Porra, que susto, Oscarl Você não perde essa mania de entrar sem fazer barulho!

Oscar — Deu pra escrever poesia agora?

Escritor — Claro, a poesia é a mãe de todas as artes.

OSCAR — Você conhece a minha opinião sobre poesia e poetas. Aliás, você anda meio esquisito ultimamente.

Escritor — Vai à merda, Oscar. Oscar — Tenho grandes novidades!

Escritor — O que foi?

OSCAR — Você está falando com o novo diretor do Teatro Corcovadol ESCRITOR — É mesmo? Oscar — Fui nomeado hoje! Escritor — Parabéns!

(Os dois se abraçam.)

Oscar — Mas o melhor você ainda não sabe.

Escritor — O que?

OSCAR — O salário. Vou ganhar dez salários mínimos, mais uma percentagem em todas as produções! O Araújo tá querendo se aposentar e me elegeu seu sucessor.

Escritor — Que maravilha.

Oscar — Estou procurando um apartamento maior pra gente. Vamos sair dessa espelunca. Tô pensando em Ipanema, o que você acha? Santa Teresa não tá com nada.

Escritor — Não, eu fico por aqui. Não vou ter grana pra rachar um apartamento em Ipanema.

OSCAR — Claro que você vai ter grana! Ainda não te contei o resto. O Araújo me mandou escolher uma comédia pra gente montar. Eu disse que conheço um jovem dramaturgo que é perfeito pro que a gente quer. Mano, você também vai entrar na grana.

Escritor — Não, eu tô fora. Minha arte não é sabonete pra ser vendida em prateleira de supermercado.

Oscar — Deixa de ser bobo, é a tua chance, cara!

Escritor — Eu não sei e não gosto de escrever comédias. Principalmente esse tipo de comédia que o Teatro Corcovado monta. Tô fora. Eu sou artista, não sou comerciante.

Oscar — Besteira, todo mundo precisa de dinheiro pra viver.

Escritor — Eu não vou vender a minha arte, Oscar. Se o Araújo quiser montar uma das minhas peças que estão prontas, tudo bem. Mas ele dizer o que eu devo ou não devo escrever, nunca!

Oscar — E você quer que a gente monte essas doideiras que você escreve que ninguém entende?

Escritor — Eu escrevo arte. Não posso fazer nada se você e o Araújo não entendem nada de arte. Eu fico aqui em Santa Teresa e você vai pra Ipanema. A gente não vai deixar de se ver por causa disso.

Oscar — Pô, mano, pensa bem. Escritor — Não adianta, Oscar. Você não vai me convencer.

Oscar — Você é doido mesmo. Quando empaca com alguma coisa não tem jeito.

Escritor — Não, não tem jeito mesmo. (Se referindo ao pacote na mão de OSCAR.) O que é isso aí na tua mão.

Oscar — Ah, o porteiro mandou te entregar. Disse que deixaram aí na portaria.

(O ESCRITOR pega o pacote e abre.)

Escritor — (Animadíssimo.) É o romance que eu dei pra Clarice. Faz tanto tempo que eu pensei que ela tinha esquecido...

(O ESCRITOR lê uma folha sorta que estava dentro do pacote. A cada linha lida o desânimo aumenta em seu rosto.)

Oscar — E aí, o que ela diz?

(O ESCRITOR rasga o papel e o atira longe junto com o romance com muita raiva.)

OSCAR — O que ela disse? Escritor — Ela não entendeu nada! Como é que uma escritora como a Clarice pode dizer uma coisa dessa? Como é que as pessoas podem ser tão cegas? Meu livro é bom, Oscar! Será que ninguém nunca vai entender?!

(A música eletro-acústica pára. OSCAR sai de cena e o ESCRITOR volta a assistir à máquina de lavar. De repente parece ter uma idéia, desliga a lavadora e volta para a máquina de escrever. Os personagens vão atrás.)

Analice — Outra piada barata, outra piada barata, rápido!

LEIVINHA — (No ouvido do ES-CRITOR.) Minha irmã é tão gorda que quando se vira na sala de aula apaga o quadro negro.

(O ESCRITOR não se abala.)
Analice — Vai de novo!

LEIVINHA (No ouvido do ESCRI-TOR.) Minha irmã é tão gorda que quando se vira na sala de aula apaga o quadro negro.

(O ESCRITOR não se abala.)
ANALICE — Não deu certo. Pensa noutra!

Dr. Pedro — Já sei! (No ouvido do ESCRITOR, para ANALICE.) Benzinho, você é a favor de sexo antes do casamento?

Analice — (Fazendo sinal de quem entendeu, no outro ouvido do ESCRITOR.) Desde que não atrase a cerimônia, tudo bem!

Dr. Pedro — (Percebendo que não está dando certo.) As piadas não estão resolvendo.

Analice — A gente precisa é de ação pra atrapalhar o homem!

Leivinha — Deixa comigo que eu resolvo o problema.

(LEIVINHA sai de cena, voltando a seguir com o figurino mais espalhafatoso que uma bicha jamais usou no teatro e fica desfilando na frente do ESCRITOR. ANALICE e LEIVINHA vão fazendo a cena para o ESCRITOR, só que no final começam a desanimar, vendo que ele não está ligando.)

LEIVINHA — Gostaram do meu vestido de festa? Vocês não sabem com quem eu vou sair hoje!

Analice — (Mais interresada na reação do ESCRITOR do que na ação de LEIVINHA.) Com quem?

LEIVINHA — Com o Robert Redford!

Analice — O Robert Redford não mora no Brasil, como é que você vai sair com ele?

LEIVINHA — Você é tonta, é? Robert Redford é o apelido do zelador aqui do prédio. Gente, que gato! Louro, alto, forte, musculoso, uma coisa!

ANALICE — O zelador do prédio não é louro.

LEVINHA — Acabou de pintar o cabelo! Ficou uma graça. A cara do Robert Redford!

Analice — Que eu saiba o zedor não gosta de bicha.

Leivinha — Claro que gosta. Ele ainda não sabe, mas hoje eu vou mostrar pr'aquele bofe que ele adora bicha. Ainda mais uma bicha assim que nem eu, elegante, sensual, prafrentex... Desisto, gentel

ANALICE — Agora é a minha vez. (ANALICE senta na escrivaninha provocantemente, coxas à mostra. Faz posições sensuais, provocando. Sobe na mesa, estala os dedos e um foco de luz se acende sobre ela. Uma música sensual começa a rolar. Ela atira os sapatos longe e começa um strip-tease, dançando sensualmente. Quando está quase

nua o ESCRITOR, animado com o texto e não dando a menor bola para ela, se levanta, dá as costas e vai até o bar pegar outro uísque. A luz volta ao normal, a música pára e ANALICE desce da mesa indignada. O ESCRITOR volta para máquina, toma outro gole, estrega as mãos com prazer e recomeça a datilografar. ANALICE veste a roupa novamente.)

Analice — Era só o que me faltava: outro brocha na minha vida!

Leivinha — Ele não tá nem ligando.

DR. PEDRO — (Lendo o que ES-CRITOR está escrevendo.) São outros personagens!

Leivinha — Eu não me conformol Foram meses pra criar a dondoca aqui e agora vai me jogar no lixo?!

Analice — Calma, gente. Já saquei tudo. Nós estamos nos preocupando à toa. Você mesmo já disse, Leivinha. Quem passou a vida inteira escrevendo peças ruins não vai conseguir de uma hora pra outra escrever alguma coisa que preste. Vamos relaxar que daqui a pouco ele pára.

Dr. Pedro — Você acha?

Analice — Tenho certeza.

(Os três ficam assistindo à digitação do ESCRITOR que aos poucos vai desanimando até que pára de escrever, arrasado.)

ANALICE — Não falei?

LEIVINHA — Mas o que adianta? Tô me lixando se ele vai ou não vai escrever um texto bom. O que eu quero é ser montado — no bom sentido — é, pelo jeito, ele não vai nos montar, com peça boa ou peça ruim.

Analice — É verdade. Nós precisamos ser mais diretos.

Dr. Pedro — Também acho, esse cara já me irritou!

Analice — Mas a gente já tentou tudo! O que que a gente ainda pode fazer?

Leivinha — (Misterioso.) Tem uma coisa que a gente ainda não tentou!

Analice — Não, isso não.

Dr. Pedro — Eu tenho medo.

LEIVINHA — Bom, se vocês preferem ficar trancados dentro desse apartamento pra sempre...

Analice — Não é perigoso?

LEIVINHA — Nós não temos outra saída. (Se referindo ao ESCRITOR.) Está na hora da gente se libertar desse bofe.

Dr. Pedro — Você sabe como se faz?

LEIVINHA — Um personagem de Shakespeare me contou como é. Garantiu que dá certo.

Dr. Pedro — E o que a gente faz se conseguirmos?

Leivinha — Arrancamos a montagem da peça, custe o que custar.

Analice — E depois, como se volta?

Leivinha — Da mesma maneira.

Analice — Você acha que dá
certo?

Leivinна — Só tentando.

(Os 3 pensam.)

ANALICE — Tá bom, eu concordo. (ANALICE e LEIVINHA olham firmes para PEDRO.)

Dr. Pedro — Bom, se todo mundo já topou...

Leivinha — Primeiro a gente dá as mãos.

Dr. Pedro — Ih, vai começar a viadagem!

Analice — Cala a boca, Pedro Armindol

Dr. Pedro — Quando ela me chama de Pedro Armindo é que vem...

(ANALICE dá um tapa em PEDRO que se cala. Os três dão as mãos e formam uma roda.)

Leivinha — Agora todo mundo fecha os olhos e se concentra.

Dr. Pedro — Não vai agarrar o meu pau, hein, bicha louca!

Analice — (Dando um tapa em Pedro.) Cala a boca, Pedro Armindo!

(Os três techam os olhos e ticam murmurando sons inintelegíveis, como num mantra. Começam a girar lentamente, murmurando cada vez mais alto. Aos poucos se entende o que eles dizem.)

DR. PEDRO, ANALICE E LEIVINHA
— Esperando Godot! Esperando
Godot! Esperando Godot! Esperando

(A luz da casa pisca várias vezes, o ESCRITOR se assusta e fica olhando pro teto, aguardando. Quando a luz volta ao normal ele toma um enorme susto ao perceber os três girando e murmurando no meio de sua sala.)

Escritor — Analice! Leivinhal Dr. Pedro!

(Os três param de rodar e soltam as mãos.)

Leivinна — Ih, deu certo!

Escritor — Mas... que que tá acontecendo aqui? Quem são vocês?

Analice — Você não sabe quem somos nós?

Escritor — Claro que sei, mas como é que pode?

Leivinha — Nós precisamos falar com você. Escritor — Não tô entendendo nada. (Fica olhando vidrado para os 3.)

Analice — Você vai entender.

Leivinha — Nós queremos a nossa peça montadal

(O ESCRITOR está maravilhado com a presença dos personagens e os examina detalhadamente.)

Escritor — Vocês são exatamente como imaginei! É incrível!

Dr. Pedro — Claro que somos.

Escritor — Mas como é que pode?

Leivinha — Por que você não vai montar a nossa peça?

Escritor — (Vai respondendo meio aéreo, ainda embasbacado com a presença dos personagens.) Eu não consigo acreditar no que estou vendo. É alguma brincadeira do Oscar?

Dr. Pedro — Não. É sério, rapaz. Escritor — Eu nunca pensei que... Será que eu tô ficando maluco?

Analice — Nós é que vamos ficar malucos dentro desse apartamento.

Escritor — (Para ANALICE.) Eu posso tocar em vocês?

Analice — Claro que pode, você nos criou, pode fazer qualquer coisa conosco.

Dr. Pedro - Analice!

(O ESCRITOR vai tocando maravilhado cada um de seus personagens, sentindo um arrepio a cada novo toque.)

Escritor — É incrível, a pele de vocês, a respiração, como eu conheço isso tudo! E ao mesmo tempo é tão estranho!

Leivinha — Nós queremos o palco!

Escritor — (Pela primeira vez prestando atenção no que eles dizem.) O que?

Leivinha — Nós queremos a nossa peça montada, queremos subir num palco.

Escritor — Eu não quero mais vocês no palco.

Analice — Você não sabe como é duro ficar largada numa gaveta de escrivaninha! Cada personagem de teatro não montado é como uma alma penada arrastando correntes num castelo. Vocês escritores deviam ter mais cuidado! Se não ia nos montar, pra que nos criou?

Escritor — Eu preciso mudar. Agora só vou montar textos bons. Arte, vocês sabem o que é isso?

DR. PEDRO — Você tá brincando. Um tio meu visitou um museu de arte em Nova York. Uma das esculturas era um monte de tijolos organizados da maneira mais normal do mundo. Aí o meu tio comentou com o cara do lado: "se eu passasse por uma estrada e visse esse monte de tijolos nunca saberia que era uma obra de arte".

Escritor — Muito engraçado. Fui eu que inventei essa história pra você contar.

DR. PEDRO — Arte não existe! É uma abstração. O que existe é uma peça pronta que deve ser montada. (Se referindo aos personagens.) Nós três existimos. Existir, isso é o que conta. O resto é besteira.

Escritor — Não, existe mais. Existe a tristeza dos textos medíocres, a dor do óbvio, a pobreza do conhecido, o cheiro de mofo nas poltronas do teatro. Pra mudar isso, só com muita arte.

Analice — Você fala em arte como se soubesse o que é. Você pode me dizer o que é uma obra de arte?

Escritor — É difícil, mas eu sinto quando vejo uma.

Analice — História, você não sente nada.

Escritor — (Assume um ar de professor dando aula.) Prestem atenção que agora nós vamos falar sobre arte: um bom texto teatral tem que ter uma forma original e um conteúdo que faça as pessoas pensarem. Deve emocionar, criticar, agradar esteticamente, trazer novas idéias e, se possível divertir.

Leivinha — A nossa peça diverte.

Escritor — Muito bem observado, Leivinha. Você é um aluno inteligente. Mas veja bem: a peça de vocês só diverte. Só faz isso. É muito pouco para uma obra de arte.

Analice — Ela emociona também.

Escritor — Só emociona os mediocres.

Dr. Pedro — E daí, os medíocres não têm direito de se divertir também?

Escritor — Os medíocres têm maneiras mais adequadas para se divertirem.

Leivinha — As pessoas simples precisam das suas comédias.

Escritor — (Volta ao norma!.) Ninguém precisa das minhas comédias. Quando elas deixarem de existir, não existirão mais pessoas simples no mundo. Eu vou mudar o mundo!

Analice — Você está louco! Escritor — Só porque quero tazer um trabalho de qualidade? Analice — Teus motivos não são artísticos. Você tem medo da morte, do esquecimento. Está com paranóia de reconhecimento. Por isso cismou com essa besteira de peça de peso.

Escritor — Eu tô cansado de perder tempo. Vocês estão me atrapalhando. Por que não vão embora?

Leivinha — Nós só vamos embora com a garantia de que a nossa peça vai ser montada.

Escritor — Então vocês vão ficar aqui pra sempre.

Dr. Pedro — Muito bom, ficaremos os quatro aqui, nos infernizando até você morrer.

Escritor — (Se aproxima da máquina de lavar roupa.) Vocês sabem aual o segredo de uma roupa bem lavada? O sabão em pó. Não a marca, a marca tanto faz. O importante é a quantidade. Todo mundo pensa que quanto mais sabão se coloca, mais limpa a roupa fica. Errado. Deve-se colocar uma auantidade mínima de sabão, porque o excesso de espuma atrapalha tanto o funcionamento da máquina quanto a limpeza da roupa. Depois basta colocar um bom amaciante e você terá sempre roupas limpas, macias e cheirosas.

Dr. Pedro — O que você quer dizer com isso?

Escritor — Nada, só tô tentando espantar vocês.

Analice — Nós só vamos embora quando você prometer a montagem de nossa peça.

Escritor — Bom, já que vão ficar, vocês vão me fazer um favor.

Analice — Que favor?

Escritor — Me ajudar com o novo texto.

Analice — Você tá maluco, nós viemos pra atrapalhar.

Escritor — (Irritado) Eu criei vocês, eu mando aqui! Vocês vão fazer o que eu mandar!

Analice — As coisas mudaram um pouco desde que chegamos.

LEIVINHA — Peraí, Analice. Eu tive uma idéia. (Para o ESCRITOR.) Se a gente ajudar, você nos inclui na nova peça?

Escritor — (Pensa um pouco antes de responder.) Se o texto ficar bom e tiver espaço, coloco.

Leivinha — Então tá bom. O que a gente tem de fazer?

(O ESCRITOR vai até a máquina de escrever, tira a folha e junta com outras que já estão batidas.)

Escritor — A situação é a seguinte. Vocês são uma família classe média que de repente descobre que uma grande tragédia vai acontecer com vocês.

Dr. Pedro — Que tragédia?

Escritor — Não sei, ainda não resolvi. Isso a gente vê depois. Você é o pai, você a mãe e o Leivinha o filho único de vocês.

Dr. Pedro — Ah, essa é a tragédia!

Analice — Cala a boca, Pedro Armindol

Dr. Pedro — Quando ela me

(ANALICE dá um tapa em PE-DRO que se cala.)

Escritor — O que importa é que a proximidade da tragédia fez vocês enxergarem claramente a vida imbecil e sem sentido que sempre viveram.

ANALICE — Como é uma vida imbecil e sem sentido?

Escritor — Vocês trabalham pra sustentar a casa e o que ganham só dá pra mantê-los até o mês sequinte. Acordam às seis da manhã, tomam um café rápido e saem correndo pro trabalho. Enfrentam um ônibus lotado, em pé quase uma hora. No almoço comem uma comidinha porca e voltam a trabalhar. Às seis da tarde voltam espremidos no mesmo ônibus lotado, chegam em casa, tomam banho. jantam e assistem à novela das oito. Aí vão dormir pra poder acordar cedo no dia seguinte e fazer tudo igual novamente.

Dr. Pedro — Isso é uma vida imbecil?

ESCRITOR — É.

Dr. Pedro — E pode ser diferente?

Escritor — Deve ser diferente.

Dr. Pedro — (Não entendeu, mas finge.) Ah...

Analice — Diferente como? A vida não pode ser diferente da vida. Viver é dormir, acordar e trabalhar, dormir, acordar e trabalhar. É sempre a mesma coisa, todo dia.

Escritor — Não adianta explicar, vocês não vão entender. Vamos ensaiar que talvez vocês entendam. Vocês acabaram de jantar. Vamos gieitar a mesa.

(Posicionam a mesa no centro do palco.)

Escritor — Estão sentados, com caras arrasadas, muito desanimados com a vida.

(Os 3 sentam virados para a platéia.)

Escritor — Acabaram de receber a notícia ruim e estão muito abalados. Vamos lá.

(Os 3 ficam parados olhando com caras rídiculas um para o outro.)

Escritor — Tão esperando o que?

Analice — O que que a gente diz?

Escritor — Qualquer coisa. Ponham-se no lugar da família.

Analice — Tá bom.

Escritor — Vamos lá. Comecem. Analice — Pedro Armindo, seu safado!

Dr. Pedro — (Para a platéia.) Quando ela me chama de Pedro Armindo é que vem bronca.

Escritor — Pára, pára. Não é nada disso. Vocês estão abalados com a notícia que acabaram de receber. Estão sofrendo muito porque descobriram a inutilidade da vida que sempre levaram.

Dr. Pedro — Mas e aí, o que a gente diz?

LEIVINHA — Eu já entendi como é. Deixa comigo. Vamos começar. (Recomeçam, voltam as caras ridículas.)

LEIVINHA — Gente, que vida inútil que a gente sempre levou, hein!
ANALICE E DR. PEDRO — É mesmo.
DR. PEDRO — Uma inutilidade total!

Escritor — Não! Não é isso! Vocês não têm que dizer que levaram uma vida inútil. Vocês têm que dizer coisas que levem a platéia a concluir que levaram uma vida inútil. O que têm de passar é o sentimento de frustração, de desesperança, de tempo perdido que estão sentindo.

LEIVINHA — Eu tô achando tudo isso muito chato.

Escritor — Eu vou explicar. Prestem atenção, Analice, qual é a pior coisa que pode acontecer na sua vida?

ANALICE — O Pedro me trocar por outra.

Escritor — Não tem outra coisa?

Analice — Não, ué! A pior coisa que pode acontecer na minha vida é o Pedro me trocar por outra mulher. Você sabe muito bem disso.

Escritor — Tudo bem, vamos tentar com isso mesmo. Agora você fecha os olhos, finge que o Pedro acabou de dizer que vai te trocar por outra mulher e imagina como é que você iria se sentir.

(ANALICE fecha os olhos e fica "sentindo".)

Escritor — Quando eu falar "já" vocês começam a cena. ( $D\acute{a}$  um tempo a ANALICE.) Já!

(Durante a cena, o ESCRITOR vai se desanimando com o que vê e faz gestos amuados a cada fala.)

ANALICE — (Com muita raiva, beliscando PEDRO.) Quem é a perua, Pedro Armindo? Seu canalha, deve ser a Gildete, não é? Aquela vaca sempre botou olho grande no nosso casamento. Mas se for a Gildete, Pedro Armindo, eu parto a cara daquela perua! (Chorando.) Pedro, pensa no nosso casamento, no nosso filho. Você vai destruir um lar feliz!

(ANALICE chora, ninguém fala nada. Clima de falta de assunto.)

Escritor — Fala alguma coisa, Pedro!

Dr. Pedro — Não é a Gildete, benzinho. Você não conhece.

ANALICE — (Com ódio.) Já sei, deve ser uma dessas putinhas lá do seu escritório, não é?

DR. PEDRO — (Começando a se irritar.) Não começa a falar palavrão, Analice, eu odeio mulher que fala palavrão!

Analice — (Provocando.) Eu falo palavrão quando eu quiser, tá legal! Porra, caralho, merda, cu.

Dr. Pedro — Você não começa, Analice. Não me provoca!

Analice — Eu provoco quanto eu quiser, sabe por que? Porque você é um frouxo, Pedro Armindo, um banana. Porra, caralho, merda, buceta, O.B. usado...

Dr. Pedro — Analice, pára senão...

Analice — Senão o que, seu viadinho?

Leivinha — Eh, peraí, o viadinho aqui sou eu!

Analice — (Para LEIVINHA.) Você cala a boca!

Leivinha — Gente, vamos parar de picuinha que a gente tem assunto mais importante pra resolver!

Escritor — (Muito irritado.) Pára, pára, tá uma merda! Será que vocês não conseguem dizer nada que preste?

Leivinha — Nós não temos culpa se o nosso criador é um escritor medíocre e frustrado.

Escritor — Você são uns imbecis!

LEIVINHA — E você é um merda de escritor. Ah, falei, falei e prontol

(A partir daqui as falas dos personagens são como vozes atropeladas dentro da cabeça do ESCRITOR.)

ANALICE — Nós não temos culpa se você é um medíocre.

Dr. Pedro — É. Não adianta nada descarregar em cima da gentel

Escritor — Vocês atrapalham minha carreira. Por causa de vocês é que eu não consigo escrever uma peça boa!

Leivinha — Você é um zero à esquerda.

Escritor — Vão pro inferno, vocês!

Analice — Já estamos.

Escritor — Ninguém chamou vocês aqui!

Analice — Nós não vamos embora antes de conseguir a montagem da peça!

Escritor — Vocês estão malu-

Analice — Você nunca vai conseguir escrever uma peça que preste.

Dr. Pedro — Pior, vai destruir sua carreira se parar de montar peças como a nossa.

Analice — É melhor montar nossa peça. Vai ser melhor pra você e pra nós.

Escritor — Vocês estão loucos! Dr. Pedro — Não, louco está você! Aonde já se viu, um escritor conversando com seus personagens.

Escritor — Calem a boca.

Dr. Pedro — Você não manda mais na gente.

Analice — Você não manda em mais nada.

Leivinha — Nunca vai conseguir escrever uma peça boa.

Escritor — Vocês não entendem nada de arte.

Leivinha — E a Clarice Lispector, entendia alguma coisa de arte?

Escritor — (Berrando.) Eu odeio vocês! .

Analice — Nós também te odiamos! E estamos de saco cheio. Está na hora dessa palhaçada toda terminar.

Escritor — Também acho!

(Os três personagens se entreolham e cercam o ESCRITOR, ANA-LICE tira de dentro da roupa o mesmo punhal prateado que OS-CAR segurou no primeira cena. A partir de agora os personagens ficam irônicos.)

Escritor — O que tá acontecendo?

Analice — Você sabe o que é uma montagem póstuma?

DR. PEDRO — Claro que sabe, ele é escritor, conhece muitas palavras.

Escritor — Que que vocês querem dizer com isso?

(ANALICE vai até a escrivaninha e volta com o bolo de folhas da peça.)

Analice — Essa é a nossa peça, não é?

ESCRITOR — É

Analice — (Lendo o título da peça.) — "Pela bola 7", adoro o título. Pelo que sei está quase pronta, não está?

Escritor — Está, mas eu não tô entendendo...

Analice — (Irônica.) Muito simples, você se suicida e o texto fica jogado ao lado do teu corpo. O seu amigo, Oscar entra por aquela porta e descobre o gesto suicida do seu melhor amigo. Passado o choque, vai fazer a última homenagem ao amigo morto: a montagem póstuma de "Pela bola 7".

Leivinha — A peça vai ser um sucesso e nós seremos aplaudidos em cena aberta.

Dr. Pedro — Pena que você não vai ser convidado para a estréia.

Escritor — Vocês estão loucos! Eu nunca vou me suicidar.

Leivinha — Você não vai se suicidar. Isso é o que vão pensar que aconteceu. Ou você acha que alguém acreditaria que um escritor foi assassinado pelos seus personagens?

Escritor — Vocês não têm coragem. Eu escrevi que nenhum de vocês tem coragem de...

(OSCAR entra de fininho pelo porta da rua sem que ninguém perceba e fica assistindo aos quatro sem entender nada.)

LEIVINHA — (Cortando o ESCRITOR.) Você foi longe demais, mexou com forças maiores do que podia.

Analice — Você fugiu a vida inteira e pensa que pode fugir de nós também.

Dr. Pedro — Nos criou mas não quer montar a nossa peçal

Analice — Existe uma música, não existe? (Cantando suavemente ao mesmo tempo que ameaça o ESCRITOR com o punhal.)

"Se você não me queria Não devia me procurar Não devia me iludir Nem deixar eu me apaixonar"

Escritor — (Tentando se desvencilhar, mas é contido.) Vocês estão brincando...

Analice — Não. A brincadeira acaboul

(ANALICE aponta o punhal e vai dar a estocada final.)

Oscar — (Aos berros, interrompendo.) Tô atrapalhando a festinha? É por isso que a merda desse texto não fica pronto nunca! É só eu virar as costas que você junta a galera pra cair na gandaia.

(ANALICE esconde o punhal e LEIVINHA e o DR. PEDRO soltam o ESCRITOR imediatamente. Todos disfarçam.)

Oscar — Você não sabe o que aconteceu. Quando eu saí dagui, fui direto pro Banco. Quem eu encontro na saída? Luciano Galoti. O filho da puta teve a cara de pau de me pedir 1.500 dólares pra ensaiar! Agora você vê: um manequinzinho de merda, que nem ator é, pedir 1.500 dólares só pra ensaiar! Mandei tomar no cu na hora. Acho que a remontagem do "Edifício muito louco" gorou. Não sei mais o que fazer. (Reparando no ESCRITOR.) Você tá com uma cara esquisita. Aconteceu alguma coisa?

(O ESCRITOR disfarça e diz que ∎ão com a cobeça.)

Oscar — (Examinando os três personagens.) Turminha boa, hein?

(OSCAR fala para o ESCRITOR, à parte. Os personagens acompanham sua fala interessados.)

Oscar — Figuraças, hein? Aonde você arranjou esses tipos? Parecem com os teus personagens, sabia? Contando ninguém acredita. Se eu perguntasse agora se eles querem subir num palco era bem capaz de toparem na hora.

Leivinha, Analice e Dr. Pedro — (Gritando em uníssono.) Nós topamos!

Oscar — Ahá! Não falei?

Analice — (Dançando, cantando e sapateando.) E se precisar eu também sei dançar, cantar, sapatear...

LEIVINHA — Além de bicha eu sei fazer uma imitação do Groucho Marx que é genial, olha só. (*Imita* o Groucho.)

Dr. Pedro — E eu sei contar ótimas piadas. Conhece aquela do... (Continua contando uma piada interminável.)

OSCAR — (Para o ESCRITOR.) Eu acho que o único amigo normal que você tem sou eu, sabia?

(OSCAR fica analisando os três que continuam suas performances.)

Oscar — É cada maluco que me aparece... (Começa a gostar das performances dos três.) Até que eles não são maus não, hein?

Leivinha — Nós somos ótimos. E tem mais: nós gostamos tanto de teatro que trabalhamos de graça.

Oscar — Vocês tão me saca-caneando!

Leivinha — Claro que não! (Para ANALICE e DR. PEDRO.) Não é verdade?

Dr. Pedro — Nós trabalhamos de graça.

Analice — Não vai ser agora que vamos começar a cobrar.

Oscar — Vocês tão falando sério?

Analice — Nunca falamos tão sério na vida.

OSCAR — (Para o ESCRITOR, à parte.) Aonde você arranjou esses caras? Eles são perfeitos. São de algum cursinho de teatro em que você tá dando aula? Peraí, peraí que eu tô tendo uma idéia genial. E se a gente... É isso! Depois a gente se fala, tá? Tchau.

(OSCAR abraça os três personagens e os vai levando para a porta.)

OSCAR — Simpatizei muito com vocês três, sabia? Vocês têm talento. Resolvi dar uma chance pra vocês. (Pega o texto de "Pela bola 7") Eu estou pensando em montar uma peça que tem três personagens que caem como luva em vocês e já que não tem problema com grana nós podíamos começar a ensaiar agora...

Leivinha — É, mas falta o final da peça.

Oscar — (Para o ESCRITOR.)
Porra, tu ainda não escreveu o final dessa merda?

Escritor — Bom, eu podia escrever...

Leivinha — Não, você não podia nada! Vai assistir máquina de lavar que é melhor.

Dr. Pedro — Isso, tá passando uma calça jeans maravilhosa.

Analice — Já sei, eu podia fazer um streap-tease no final.

Oscar — Gostei, streap-tease sempre dá certo.

Leivinha — Mas já tem um streap-tease no meio da peça.

Oscar — É, dois streap-teases numa sessão, só cobrando 2 ingressos.

DR. PEDRO — Já seil Olha só que idéia boa: no final a gente pede prá cortina fechar e pronto, acabamos a peça. (Ri, feliz com a idéia.) Hein, hein, não é boa a idéia?

LEIVINHA — Bocal!

Analice — Cala a boca, Pedro Armindo!

Dr. Pedro — Quando ela me chama de Pedro... (É espancado pelos dois personagens e se cala.)

Oscar — Já sei! Tá resolvido o final!

Analice, Leivinha e Dr. Pedro
— Qual é?

Oscar — A gente põe uma música do Roberto Carlos e tá resolvido o problema.

(Os 3 personagens fazem cara de desaprovação.)

Leivinha — Vai assistir máquina de lavar com o bolha lá, que a gente resolve o final, tá?

Oscar — Deixa de besteira, já está resolvido. Terminamos com Roberto Carlos!

DR. PEDRO — Mas ninguém vai entender nada!

OSCAR — Essa é a idéia da coisa. Presta atenção: os intelectuais vão achar que é alguma proposta de direção e vão ficar meses estudando a peça prá entender. Enquanto isso não vão poder falar mal da gente. E o resto do público vai adorar Roberto Carlos. Todo mundo gosta de Roberto Carlos.

Leivinha — Até que você não é burro não, hein?

Oscar — É claro que não sou burro!

Dr. Pedro — Então o que que a gente está esperando?

Leivinha — (Para o operador de som.) Solta o Roberto.

(Entra uma música do Roberto Carlos.)

(CAI O PANO.)

Voz EM OFF — (Enquanto a platéia vai saindo do teatro.) Estreou no Teatro Corcovado a mais recente produção de Oscar Badaró, a

comédia "Pela bola 7". O autor já é conhecido do grande público por pecas como "Um edifício muito louco", "Comendo pelas bordas" e "O meu computador computa", obras cujos conteúdos poderiam ser escritos na cabeça de um alfinete. Mais uma vez o fluxo de sandices é avassalador e não se conseque entender como ainda existem produtores capazes de montar tais monumentos da mediocridade teatral. A história é a mesma: um triângulo amoroso, muitas portas para entradas e saídas e uma bicha que tenta fazer graça num estilo grosseiro e apelativo. Não se sabe por que modismo ou inovação, não consta em lugar algum, nem no programa, nem na fachada do teatro, o nome dos 3 pobres coitados que tentam se passar por atores. Talvez, para se pouparem, tenham preferido ficar anônimos, pois os três, sem exceção, são péssimos e totalmente inadequados aos papéis que tentam representar. Leivinha, uma bicha chata e inverossimil, é vivido por um atar que parece nunca ter visto uma bicha na vida. A moca que tenta fazer o papel de Analice está tão expressiva quanto um poste de luz apagado. O único ator que se salva é o que faz o papel do Dr. Pedro, pois consegue, sem grande brilho, passar com humor a falta de cultura de seu personagem. Os figurinos parecem comprados no camelô da esquina. O cenário, quando não atrapalha, incomoda. O diretor, nome tão conhecido nos meios teatrais que no momento me escapa, parece ter feito a direção por correspondência. Enfim, "Pela bola

7" é dessas peças que nos fazem entender porque o público está cada vez mais distante do teatro. Melhor uma boa partida de sinuca.

FIM

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

Aldomar, Conrado — O Vôo dos Pássaros Selvagens, nº 98. Anouilh, J. - O Baile dos Ladrões, nº 134 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 Iudia, nº 199. Buzzati D. — Sketches, nº 122. Caragiale, I. L. - Uma Carta Perdida, Chekov, A. - Sobre os Males do Fumo, nº 128. Cocteau, J. - A Voz Humana e o Mentiroso, nº 126. Collier. I. — Pocão, 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. França, Ir. — Como se fazia um Deputado, nº 136. Fucs, R. A Dentista e seu Paciente; Amor, Sexo e Esclerose, nº 132. Ghelderode - Os Velhos, nº 98. Gibson W. — Dois na Gangorra, nº 123. Gogol — O Matrimônio, nº 112; O Inspetor Geral, nº 135. 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

Lorde, A. — A 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 Aca-

Lennon Morreu, nº 102.

so, nº 127.

Marx, Groucho - Seleção de Sketches Cômicos, nº 113: Licão 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 Casev. 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. Pereira, V. — Colar de Diamantes, nº 133. 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. Valentim, Karl - Seleção de Sketches Cômicos, nº 113; O Pé de 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.

125.

Wojtyla, K. - A Loja do Ourives, nº

# ATIVIDADES D'O TABLADO:

#### INDICE

## 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

- O Teatro e seu Ensino - J. Englert, K. Lupa e J. Stuhr	1
— Oficinas de Teatro — H. Baltyn	5
— O Teatro de Arte de Moscou e sua Tradição T. Cole e H.K. Chinoy	9
— Direitos e deveres do Diretor — H. Hunt	16
— As Dificuldades dos Atores — E. D. Easty	21
— Pirandello Nunca Mais — R. Hofstetter	28

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.

### PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

assinatura (2 n.os) ...... R\$ 5,00

Composto e impresso pela GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.