

146

cadernos de teatro

ENTREVISTA: Amir Hadad

HISTÓRIAS DE TEATRO: Peter Hay

BRECHT – UM SIMPÓSIO: E. Munk, G. Cima e M. van Dijk

POLEIRO DOS ANJOS: Buza Ferraz

CADERNOS DE TEATRO Nº 146

julho, agosto e setembro de 1996

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

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável – JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor-executivo – MARIA CLARA MACHADO

Diretor-tesoureiro – EDDY REZENDE NUNES

Conselho Executivo – BERNARDO JABLONSKI,

GUIDA VIANNA

RICARDO KOSOVSKI

DINA MOSCOVICI

Revisor – MÓNICA MAGNANI MONTE

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



ENTREVISTA – AMIR HADAD

(concedida a ISABELLA SECHIN, 1994)

Isabella – Amir, o que você faz?

Amir – Eu sou uma pessoa de teatro. Um homem de teatro e incompetente. Não sei fazer mais nada na vida. Então, eu sou ator de teatro, diretor de teatro e escritor de teatro, quando é preciso. Resolvo as questões de espaço e cenografia; enfim, tudo o que é de teatro me sensibiliza. E não sei fazer outra coisa. Agora, por outro lado, eu digo também, quase que não preciso saber fazer mais nada, porque você sabendo fazer teatro, você sabe fazer todas as coisas. O teatro serve para tudo. Então, eu sou uma pessoa de teatro, vivo do teatro, não me sinto confinado no teatro, que é a melhor coisa de todas, porque durante sua vida de artista você quer ficar confinado ali dentro. Mas, depois de um certo tempo, quando você já esgotou quase todos os caminhos por onde você podia conhecer e chegar, ele pode virar um confinamento. É que você fica muito fechado no teatro. E como as limitações econômicas, políticas, financeiras, artísticas, você começa a ficar preso na sua própria profissão, sem enxergar a possibilidade para lá. Sem saída. E aí é uma prisão como outra qualquer. Eu consigo neste momento da minha vida estar livre no teatro, então por isso eu me sinto bem, não sou um prisioneiro dessa área, porque o meu teatro saiu dos canais tradicionais por onde o teatro circula e se ampliou para a vida social do país, pro tecido vivo da cidade, ele não está mais é ... localizado em alguns lugares da cidade que eu possa ficar freqüentando repetitivamente pela minha vida inteira; pelo contrário, ele caminha pela cidade, dentro desses locais, entende? Eu me sinto libertado e o teatro que eu faço é um teatro que se quer libertado.

Isabella – O que você acha do teatro como veículo de comunicação?

Amir – Bom, eu não consigo enxergar o teatro de outra maneira, é uma forma de comunicação, é artística, é cultural, mas é um veículo de comunicação. Teatro que não se comunica, por exemplo, (ri) é o teatro que se estrumbica. Então, é um veículo de comunicação. Há correntes que acham que o teatro não tem que se comunicar, pelo contrário, quanto menos eles comunicarem, parece que é de maior qualidade. Isso é uma afirmação que sempre me espantou muito. Porque o teatro é a minha forma de comunicação. É a minha maneira de ganhar o mundo e do mundo me ganhar; é a minha forma de interpenetração com a realidade, com as pessoas, o meu vínculo comunitário com as pessoas que vivem em torno de mim, com as mesmas coisas que eu vivo. Então se, de repente, eu precisasse fazer um teatro que não se comunique com essa gente, eu estaria trabalhando na minha solidão mais uma vez; eu não estou interessado nisso, meu teatro é a minha forma de comunicação com o mundo. É minha forma de conhecer e de ser conhecido, então é um veículo de comunicação muito importante. Pode-se entender um veículo de comunicação como um jornal, entende? Que não são meios exatamente artísticos, são meios utilizados para comunicação, como os meios de comunicação de massa, os mass-mídias. Só que o teatro não tem essa característica de mídia. Mas ele se comunica em profundidade e, eventualmente, em alguns países, em determinados momentos, sempre cumpriu isso muito bem. Eu acho que na Idade Média quando ele servia à igreja, por exemplo, ele tinha a função de um veículo de comunicação partidário a serviço de alguém, de uma ideologia, mas extremamente eficiente. Mais tarde, também no início desse século, com a revolução socialista e a formação do império soviético, hoje diluído, o teatro foi de extrema importância para eles, onde, no início do século, não tinha uma imprensa tão poderosa como hoje, não tinha rádio, nem televisão. Então a maneira que os soviéticos encontravam para levar as notícias e educar a população e discutir as questões que o novo regime

trazia, e as questões que a revolução levantava, era pelo teatro. Na União Soviética se formaram vários coletivos de agitação e propaganda teatral. O que eles chamam de *agit-prop*. E isso funcionava meio jornalisticamente, meio como uma maneira de levar para a população daquele imenso império soviético as discussões que a revolução queria fazer. Neste caso, ficou mais ou menos a serviço de uma idéia e ficou mais parecido com os meios de comunicação de massa. Mas não encaro o teatro jornalisticamente, não. Tem até um gênero de teatro, teatro jornal, teatro que se fazia e se fez durante um tempo a partir de notícia do jornal, acho que o teatro de Arena fez isso. Augusto Boal, que é muito preocupado com essa linha, ele fazia isso. Você recolhe a notícia do jornal e imediatamente você dramatiza aquela notícia e oferece à comunidade, a um coletivo qualquer, a um público que vai te assistir, a um sindicato ou uma reunião comunitária. Mas aí fica sempre aquém, porque a notícia já veio antes, já correu o mundo, já foi vista de todos os lados; é só a curiosidade de ver aquela notícia transformada em teatro e o efeito fulminante que tem tudo o que é mostrado através do teatro. O teatro é um veículo de comunicação poderoso, instantâneo e eficiente. Agora pode ser usado tanto para o bem, como para o mal. Não está acima do bem e do mal de jeito nenhum. É um veículo.

Isabella – E sobre o AGIT-PROP?

Amir – É a abreviação de “Agitação Propaganda”. Esse teatro, no Rio de Janeiro e no Brasil, teve sua voga por volta dos anos 60 com o CPC da UNE. Onde os intelectuais de esquerda preocupados com os movimentos todos que estavam havendo no Brasil, com o crescimento da agitação política e a busca de uma linguagem popular para comunicar às populações camponesas, operárias, as questões que o Brasil enfrentava. Então o CPC da UNE, o Centro Popular de Cultura, tinha um pouco essa função, de investigar uma linguagem popular e ter essa função de agitação e propaganda também. Foi um momento intenso, mas hoje se

discute a efetividade de uma coisa desse tipo, né? Mas foi um momento importante na história da cultura e da vida política brasileira.

Isabella – Como você vê a responsabilidade política no teatro?

Amir – É muito simples e muito complicado isso. Porque, evidentemente, o ator, o teatro, o artista de teatro tem uma responsabilidade política, porque ele é um cidadão, e todo cidadão tem uma responsabilidade política. Agora, também, por outro lado, eu não vejo o teatro como um veículo de transmissão de mensagem única e exclusivamente política. Eu acho que o teatro tem uma possibilidade de entretenimento e de mexer em regiões absolutamente desconhecidas do ser humano, de uma maneira forte e profunda que, às vezes, com a preocupação política ele acaba perdendo isso. Agora o fato dele não ter isso não diminui a responsabilidade política. Eu tô falando que um espetáculo é sempre político. Agora, necessariamente, ele não tem que ter uma mensagem política e nem ter essa preocupação. Agora, quando eu faço teatro, eu fico preocupado, esse é meu ofício e eu quero que tenha um significado. Se eu fosse fazer medicina, eu ia ter a mesma preocupação, não ia conseguir montar um consultório luxuoso num prédio novo da Barra e cobrar uma fortuna pelas minhas consultas atendendo o extrato mais elevado da estratificação social na questão de dinheiro e ficar ali, fazendo belas consultas, servindo só a essa gente, e o meu saber, que eu investi nele e adquiri durante anos, ser um saber a serviço de uma elite, de uma minoria. Eu me sentiria sem responsabilidade social na minha profissão. Eu não poderia fazer isso. Talvez eu pudesse atender de vez em quando essa clientela, mas eu ia ter um outro lado meu que compensasse isso que eu estou fazendo, e eu faria uma entrega, uma *deliverance* política, entende, do meu produto, do meu trabalho. Eu penso, por exemplo, no Ivo Pintangy. Ele tem

uma ilha onde as pessoas vem do mundo inteiro para operar a cara, mudar o seio, tirar a barriga, e são milionários, muitas vezes, para poder fazer isso.

Isabella – Cheios de saúde!

Amir – Cheios de saúde, além de tudo. Só estão descontentes com o nariz, com a bochecha. Pagam uma fortuna, vêm de avião, aterrizam na ilha dele, fazem lá, ficam lá escondidos, depois voltam, gastam o dinheiro deles ali. Ele deve cobrar bem, porque ele é competente. Mas, ao mesmo tempo, ele tem uma enfermagem aqui na Santa Casa, onde ele opera as pessoas de graça e leva para o cidadão que não tem a possibilidade de comprar esses serviços a chance de restaurar alguma coisa nele que está errada e é fonte de sofrimento para ele. Um nariz que é meio atrapalhado, uma boca que ficou torta, um defeito em algum lugar. E o cidadão pobre é tão sensível à felicidade quanto o cidadão rico. Então eu não posso abandonar esse meu compromisso...

Isabella – Que independe da classe social...

Amir – Totalmente, e independe também do meu ofício. Então tem um momento em que eu quero que meu teatro alimente os outros, mas se alimente também da maior variedade de espectadores; eu não quero ficar servindo uma minoria que pode pagar o preço do meu produto. Isso, para mim, é uma das coisas que eu disse no início, que me aprisionava dentro do teatro, ficar servindo dentro das restrições do mercado. E eu tenho conseguido abrir. Eu acho que a ilha do Dr. Pintangy é uma prisão para ele, mas a Santa Casa é uma porta para a liberdade, entende? Porque tem a liberdade que o dinheiro dá, mas tem a liberdade junto com a felicidade, que dá o sentimento de você estar participando de uma coletividade de uma maneira boa, fértil, honesta, justa, né? Então, essa questão política do teatro é muito complicada, porque todo mundo tem compromissos políticos. Ninguém

pode se ignorar. Agora eu não colocaria, como nunca fiz, um teatro de propaganda política. A discussão no meu teatro é ideológica, sempre, sempre, sempre, mas... a propaganda política... eu tenho dificuldades de usar o teatro como meio de propaganda política. Já a discussão dos caminhos do ser humano, do homem, a revelação de quem somos, de definição de identidades, de cidadania, o que o exercício da expressão pode provocar nas pessoas... com isso eu mexo sempre! Não gosto de falar “abaixo a ditadura” num teatro, entende, acho que ele nem consegue convencer as pessoas, você consegue atrair as pessoas que são do mesmo partido que o seu. Agora você pode modificar um ser humano, através de um espetáculo interessante, abrir uma luz na cabeça dele que vai fazer com ele seja um quadro político de melhor qualidade.

Isabella – Como você vê o Teatro de entretenimento?

Amir – Da mesma maneira. Eu já estou num estágio em que não consigo ver um teatro de puro entretenimento e me entreter. Quando falam de puro entretenimento eu fico meio preocupado, porque às vezes as pessoas estão se entretendo com alguma coisa que não é engraçada. Então, eu não vejo o teatro de puro entretenimento. Eu entendo o que você quer dizer, tem espetáculo aí que é puro entretenimento, os atores estão lá, organizados de uma certa maneira, vestidos de uma certa maneira e que é um pouco assim... um momento da platéia esquecer um pouco a sua vida.

Isabella – Uma cachacinha.

Amir – Que eu acho que não é desprovido de interesse, nem de função social: o ser humano precisa de lazer de boa qualidade, fica ruim quando você sente que é pura aproveitação, que é armadilha, que é cilada, que “nêgo” pega um texto vagabundo qualquer, junta dois ou três atores de televisão que estão não moda, montam de qualquer maneira, dão uma direção meio feita nas coxas e saem por aí ganhando dinheiro

às custas do povo, do país, exibindo e criando uma tradição de espetáculos ruins que prejudica os bons espetáculos do país inteiro, que não trabalham com esse charme dos atores de televisão. Aí eu acho ruim. Agora, mesmo nessa linha de gente de televisão, há pessoas que fazem trabalhos legais, que estão preocupadas com isso. Mas tem um entretenimento que é vagabundo mesmo. Já um teatro de boa qualidade, bom de ver, é raro de se ver, isso é que é pior. Uma coisa é você ter um bom espetáculo, gostoso, colorido, bem feito, bonito; você toca tanto a platéia, e deixa essa platéia tão mobilizada que o efeito político é muito maior do que qualquer mensagem política. Teve um espetáculo que eu fiz há pouco tempo que não tinha uma palavra sobre política, mas eu sentia que tocava fundo, no sentimento, na cidadania do carioca, por extensão, do brasileiro, que era o “Pixinguinha”, um espetáculo sobre a vida do Pixinguinha, que era emocionante. Era um entretenimento de primeira qualidade, música boa, executada por pessoas capazes, um espetáculo que definia um certo conceito de nação brasileira, através do afeto que a música mobilizava. O espetáculo virava, no final, sempre uma afirmação política de uma certa nacionalidade brasileira, coisa da qual nós estamos muitos carentes, porque nossa identidade se perde com muita facilidade. Aí é muito bom. Apesar de eu ter feito o espetáculo, eu assistia e gostava muito (ri) e o público também. Agora, o entretenimento barato, aquele entretenimento que tem cara de alçapão, armadilha, isso nem me passa pela cabeça. Eu estou tão fora desse fluxo que eu ignoro que isto esteja acontecendo, parece até que eu não trabalho no teatro.

Isabella – Comente: Teatro veículo de elite, ou veículo de massa?

Amir – Isso não é um comentário. É muito difícil fazer um comentário sobre uma pergunta assim. É uma afirmação que parece fazer sentido, mas, na minha cabeça, pelo que eu penso, essa afirmação não faz o menor sentido. Porque para

mim o teatro é basicamente uma atividade popular, teatro é uma arte popular, com origem popular, apropriada em determinado momento da história pela burguesia, que se transformou na proprietária dessa forma de expressão do ser humano em geral. Com essa apropriação, esse grupo social desenvolve a linguagem de acordo com seus valores culturais, ideológicos, metafísicos, econômicos, morais, de acordo com a sua religião, que é o protestantismo, desenvolvendo um certo tipo de teatro. E esse teatro sinaliza para essa minoria, que são os componentes dessa classe social que frequenta o teatro. Pode parecer uma coisa elitizada, mas isso não é o caminho do teatro, o teatro nunca foi assim: em todos os tempos o teatro sempre foi popular. Ele foi popular na Grécia, foi popular na Idade Média, ele foi popular na Espanha do século de ouro espanhol, ele foi popular com Shakespeare na Inglaterra, ele foi extremamente popular com Molière, sempre popular. Deixou de ser popular quando ficou, por exemplo, fazendo as tragédias gregas francesas. No renascimento, os trágicos franceses retomaram uma forma que eles achavam que era da tragédia grega, ficavam representando essas tragédias no palácio, aqueles versos enormes e aquelas coisas chatas, até hoje. E ninguém tem saco mais para isto. Ao mesmo tempo tinha o Molière fazendo as peças dele nas praças, nas ruas e nos teatros também. Com uma força enorme. Então vou dizer o quê? “O teatro é a tragédia grega e as pessoas não gostam porque não entendem”? Não é tragédia grega, é tragédia francesa? É Corneille? É Racine? Não, aqueles caras escreviam um certo tipo de teatro, eram intelectuais que se utilizavam do teatro para fazer as suas coisas, porque o teatro é bom. Não há quem não goste de teatro, aquilo é uma coisa de elite, que faz teatro. Não é um teatro de elite. O teatro não é, historicamente, uma arte de elite mas tem estado nos últimos 200, 300 anos, nas mãos de um grupo. Mas nesse século inteiro isso vem sendo bombardeado; desde o começo das revoluções do início

do século, Maiakowski, Meyerhold, já pensavam qual seria o teatro do novo tempo. E eles acreditavam na revolução, eles eram artistas e acreditam muito mais na utopia do que os políticos, né? Então eles acreditavam na revolução de uma maneira absoluta e o Stalin se encarregou de desiludi-los. Mas enquanto estavam iludidos eles pensavam: “Temos de fazer o teatro voltar a ser a arte popular que ele sempre foi. Qual é o espetáculo da sociedade sem classes? Qual é o espetáculo que atinge a todos os cidadãos independente da classe social a que ele pertence?” Então durante todo o século essa discussão é perene. E mesmo o segmento que eu represento dentro da área do teatro é o segmento que discute essa questão. Saio das áreas elitizadas, saio dos teatros que a burguesia frequenta, onde o povo jamais vai botar o pé, porque é uma igreja que ele não conhece, é uma religião que ele nunca entrou lá dentro; ele não conhece aquele rito, não saberia o que fazer lá, não saberia que roupa botar, que hora que ajoelha, que hora que levanta, que hora que canta, que hora que senta... ia ficar “perdição” lá, porque não é a igreja dele. Então eu saio desses espaços e vou trabalhar num espaço mais democrático possível, tentando atingir todas as camadas da população. Eu represento essa tentativa que existe no planeta de devolver o teatro ao seu verdadeiro dono, e devolver o dono ao teatro. Porque o teatro também, quando ele perde força popular, ele perde força em geral. Quando ele perde o contato comunitário, a resposta do público, ele tende a morrer. Então você vê espetáculos, até com a casa cheia, com a platéia adormecida, todo mundo fingindo que tá gostando, ninguém suportando aquilo, um excesso de formalidade para esconder o vazio das coisas, achando que as formas é que determinam os conteúdos, quando não é verdade. O conteúdo é que determina as formas. Mas você vê essa inversão absoluta de espetáculos vazios de conteúdo e com excesso de formalidades, de belezas, destituídos de fundamento... acontecendo esse ritual mor-

to, uma platéia morta, um espetáculo morto. Essa coisa que se fala do teatro ao longo desse século... O teatro morreu. Viva o teatro! É igual rei. Morreu um, tem que ter o outro logo em cima. Eu fico tentando fazer o outro teatro, me infiltrando na corrente que busca para o teatro uma vida que ele veio perdendo à medida que ele se elitizou e ficou nas mãos de poucas pessoas. E cada vez mais tentando recuperar para o teatro sua vitalidade, sua força transformadora e a sua ressonância profunda no inconsciente coletivo da humanidade, que é uma forma de expressão de todo ou qualquer ser humano, de um jeito ou de outro. A teatralidade, a capacidade de representar papéis, o jogo, a transformação, o disfarce, faz parte da vida de qualquer ser humano. Eu acho que até os esquimós, lá em cima, devem fazer umas coisinhas que a gente não sabe, mas devem fazer,... uma brincadeira com a faca... alguma coisa dentro do iglu deles... para exorcizar alguma coisa. Porque é da natureza do ser humano se expressar, através de si mesmo, através do teatro, da representação, do mimetismo, de se transformar em outra coisa, de mudar de papel, de viver outras identidades, que são todas que nós temos dentro da alma, como ser humano. É uma arte universal. É importante que seja visto assim e que recupere essa força popular. Então, quando você leva o teatro para outras platéias, você está devolvendo para o teatro uma platéia original que ele já teve e que foi essencial no fortalecimento desse teatro. Quando você, de repente, pega um público diferente, você oferece o seu espetáculo às vezes a um preço mais baixo e nem é um espetáculo popular, mas vai uma camada mais livre da população assistir, o espetáculo dá uma crescida, os atores ficam novamente felizes e o teatro se apresenta novamente como ele era. Então, acho isso... esse comentário de teatro de elite ou teatro popular é simples... o teatro é popular, mas em alguns momentos ele fica de elite, mas a vocação e a natureza dele é ser popular. Porque é uma arte que nasce de baixo para cima, não veio de

nenhum Deus do Olimpo, o Deus do nosso teatro é o Dionísio que não mora no céu, é um semideus, é um mortal, misturado com Deus, e mais, ele é o Deus dos abismos, ele fica escondido por aí. Ele veio do fundo, para a superfície.

Isabella - O que você acha da “obrigatoriedade” de montar espetáculos de teatro com pessoas famosas de televisão?

Amir - Isso daí, mesmo numa visão de mercado, em tese, é inevitável. Você tem que botar uma imagem de televisão no espetáculo, porque as pessoas estão vendo a imagem, a imagem... aí uma hora querem ver a carne viva. Então todo mundo quer ver a Vera Fischer viva. Se ver as carnes dela, na televisão, já é um barato, imagina ver ao vivo. Como muitos outros atores, para ver a qualidade deles. Então, do ponto de vista de mercado, é uma garantia. Tem gente que acredita que o autor é só aquele que trabalha na televisão, né? Então você fala assim, o que faz? Sou ator. E aí ele olha para você – nunca te viu na televisão – já faz um muchocho de descrédito, aí acaba falando: “mas eu nunca te vi na novela? Ator, como?” Então o mercado é esse, tenho a impressão de que as pessoas se esquecem que o teatro não tem nada a ver com a televisão. Aí as pessoas querem – quando vão ao teatro – ver a televisão. Eu costumo chamar isso de videoteipe ao vivo, né? Este tipo de espetáculo que repousa na imagem da televisão... E, embora seja uma exigência de mercado, eu já vi, por exemplo, um espetáculo enorme fracassar, com a Regina Duarte, quando ela estava no auge da novela. Ela estava fazendo um personagem na televisão parecido com o do espetáculo e nem assim se manteve em cartaz. Agora, é muito mais fácil você ter um público com a gente de televisão, é mais fácil para divulgar o espetáculo, mais fácil para atrair a atenção da mídia, as pessoas ficam mais

excitadas com a possibilidade de ver os artistas ao vivo. Eu, por exemplo, nunca levei em conta essa obrigatoriedade; os meus melhores espetáculos dependiam do talento dos meus atores e não da imagem que eles tinham na televisão.

Isabella – Como você compararia a comunicabilidade do teatro de rua com a do teatro “entre quatro paredes”?

Amir – São coisas totalmente diferentes, são cerimônias diferentes. O teatro de rua, no meu entender, rompe com todas as convenções do teatro da sala italiana, para voltar às suas convenções anteriores. Porque o teatro, antes de se fechar numa sala italiana como a gente conhece agora, ele sempre, de uma maneira ou de outra, estava nos espaços abertos ou na rua. Isso que a gente conhece hoje – uma cortina fecha e acabou a ilusão – não existia até há 300 anos. Essa cortina foi colocada na frente do palco, aos poucos, com a chegada do realismo, do ilusionismo, e com a ascensão da burguesia. O teatro antes disso ou era na rua, ou era em áreas abertas.

Isabella – O teatro Elisabetano era aberto.

Amir – Sim, o Elisabetano era totalmente aberto. O palco vem para frente, o público fica em pé como se estivesse na rua, em volta. Havia pessoas sentadas nos camarotes, mas junto do ator quem ficava era o povo, em pé, como se estivesse assistindo a um trabalho de rua. Só o espectador mais rico tinha a cabeça coberta. O ator e o povo em volta, em geral estavam sujeitos às intempéries. O teatro da Espanha de Lope da Vega era também um teatro aberto. O teatro medieval era totalmente aberto e o teatro grego, a festa da comunidade grega, era o teatro a céu aberto, de contato direto entre espectadores e atores. E todos eles eram teatros com uma platéia heterogênea... Hoje é que a gente tem na cabeça os valores que dizem que as coisas têm que ser homogêneas, que todo mundo tem que ser igual, tem que usar a mesma roupa, fazer a mesma moda, sentar do mesmo jeito, cagar do mesmo

jeito, mijar do mesmo jeito... é tudo tão igual que você dá um valor à homogeneidade muito grande, é quase que um valor absoluto do nosso mundo. E eu dou um valor enorme ao heterogêneo, entende? Para mim o amor tem que ser hetero, mesmo que seja entre duas pessoas do mesmo sexo, tem que ter a diferença entre um e outro, e muitas vezes ele é homogêneo entre pessoas de sexos diferentes, ele é homo com pessoas diferentes. Para mim, tem sempre a dominação de um sobre o outro, tem sempre a mistura de identidades.

Eu sou um fã absoluto da diferença, eu luto pela diferença! Porque eu acho que a diferença é que faz as coisas caminharem. Nossa riqueza está na diferença, fora disso é massificação, massificação de mercado, massificação política, manipulação das pessoas pelas elites poderosas, todas essas coisas. A diferença é o antídoto que nos permite resistir a essas coisas. Então, em nome dessa homogeneidade, desse conceito de que o homogêneo é bom, não necessariamente, a gente se esquece de fazer uma observação: a nossa platéia de teatro é extremamente homogênea! E as platéias desses espetáculos todos que eu narrei eram platéias heterogêneas, quer na rua, quer nesses espaços. Você ali não tinha a homogeneidade plastificada, massificada e esterilizada que a gente tem hoje numa sala de espetáculo. Todo mundo ali é farinha do mesmo saco. E os que não são tentam ficar, quando vão lá. Então o ator trabalha, parece que ele está ali com uma amostra da humanidade, mas ele não está, ele está lidando com as características *daquele* grupo social. Então ele trabalha com essa homogeneidade burra, essa homogeneidade que não dá discussão muito forte mesmo. Já o ator de teatro de rua trabalha com a mesma frequência dos atores de todos os tempos, trabalha com a heterogeneidade. Quando você trabalha na rua, em tese, estão ali em volta de você todas as pessoas da estratificação social, os que pertencem aos grupos e os que são marginalizados.

Tem o pivete, tem o mendigo, o policial, a dona de casa, o executivo, o *office-boy*, tem o operário, o estudante, você tem uma variedade enorme ali e essa variedade é extremamente estimulante. Quando tem a maioria de um certo tipo de cidadão, você começa a sentir o seu teatro ficando aprisionado, porque eles começam a exigir de você as coisas do grupo social a que pertencem. Aí já não é mais o ser humano livre, é o ser humano enquadrado naquele grupo social. Quando a mistura é grande, eles se manifestam livremente, a gargalhada do pivete fica sendo igual à gargalhada do executivo, que tá com gravata solta e o paletó nas costas. Então você começa a descobrir a alma humana no seu momento de liberdade e o teatro acaba sendo um momento glorioso de utopia num momento em que as pessoas estão desarmadas das suas máscaras sociais e dos seus valores ideológicos dos grupos a que pertencem.

É um teatro livre de ideologia, mas rico de fantasia; as platéias heterogêneas davam aos teatros essa possibilidade de falar com qualquer cidadão do planeta, tinha linguagem para isso. Agora, com a expropriação que a burguesia fez, o teatro deixou de ser uma arte falada para todo mundo e começou a ser feita nas salas fechadas, apenas para um grupo social que tenha acesso. Isso faz uma grande diferença. O ator que trabalha só na sala fechada, sem querer, começa a ser representante dos valores ideológicos daquele grupo ali. Sempre que ele tenta romper com isso e, de uma certa maneira, “agredir”, ele é imediatamente escorraçado, questionado, discutido, marginalizado... Porque ele está tentado não reafirmar através do trabalho os valores ideológicos daquele grupo que está ali. Porque às vezes, mesmo fazendo uma mensagem esquerdista, revolucionária, gritando – “Abaixo a burguesia!”, se você tá usando todo o aparato que a burguesia desenvolveu, não adiante nada! Você fala – “Abaixo a Burguesia”, na mensagem, mas a linguagem fala – “Fique

firme, burguesia”. Então, você não incomoda mas se você rompe mesmo na linguagem, aí começa a pressão, a repressão. Ou sob a forma de censura política, censura estética..., os meios de comunicação de massa não aderem àquilo porque eles não tem aqueles valores que você tem dentro de você. Aí começa a censura econômica e a censura estética e ética. Começa a ficar bastante ruim. Mas quando você trabalha na rua, você trabalha livre de todos esses pré-conceitos. Você tem um encontro com o teatro de todos os tempos e a sensação que eu tenho é a de que estou vivendo historicamente e não ideologicamente a questão do teatro. Que estou fazendo uma arte que tem história, que eu encontro viva há milênios no coração do cidadão que nunca foi ao teatro, e está lá guardado, eternamente novo no coração dele. Descobrir essa eterna juventude do teatro é uma coisa que eu só pude perceber trabalhando com uma platéia variada, trabalhando fora da rigidez das convenções que a sala fechada desenvolveu para um certo tipo de público com um certo tipo de espetáculo. Ao mesmo tempo, vou deixando de ser mão-de-obra especializada servindo à elite da sociedade brasileira, extremamente desagradável, ignorante, burra e todas essas coisas.

O que o povo brasileiro tem de rico culturalmente, as nossas elites têm de vazias e vagabundas, porque nunca precisaram estudar, porque sempre tiveram o poder. E nunca precisaram criar, também porque tudo chega às mãos delas. Essa questão das elites brasileiras, eu fico mais ou menos a salvo dela, fazendo teatro de rua. Porque, mesmo o extrato dessa elite, se pára na rua para ver um espetáculo de rua, se comporta de forma diferente. É muito bom fazer teatro de rua, trabalhar num espaço aberto com uma platéia variada e discutindo todos os procedimentos éticos e estéticos do teatro anterior a essa apropriação que a burguesia fez. Então quando a gente volta à rua, a gente volta na história, para dar um salto para o futuro. Porque dentro

da ideologia, dentro desse grupo social que consome o teatro, o teatro está sem saída. Eu enxergo as vanguardas, hoje, como um movimento de pessoas desesperadas diante de uma muralha enorme, tentando escalar essa muralha, arranhando as mãos, arranhando o corpo e não conseguindo ir para lugar nenhum. Eu prefiro modificar a minha luta, em vez de ficar dentro dos limites ideológicos de achar que é no poder que está a solução. Eu saio atrás de um outro saber, de um outro momento; é por isso que eu vou fazer o teatro na rua, que é o teatro na rua, mas é o teatro aberto em qualquer espaço. Faço na rua, mas posso fazer em qualquer lugar. Assim como não quero ele confinado numa sala, não o quero também confinado na rua. E as pessoas tentam fazer muito isso comigo. – “Ah! diretor de rua, diretor de Rua” Eu digo: – “Que é isso? Dirigi teatro durante 25 anos, agora eu sou diretor de rua?” Não, eu fui para a rua, mas é provável que quando outras pessoas forem para a rua, eu esteja em outro lugar, não sei qual. Mas estou querendo descobrir o meu lugar na história, para seguir com serenidade.

Isabella – Você acredita ser possível montar um espetáculo hoje em dia, sem verba de produção?

Amir – Não. Acho muito difícil. Já montei espetáculo sem dinheiro e em todos os espetáculos que eu monto, em geral, não há dinheiro, por que eu estou na contramão da cultura oficial, né? Então a censura econômica sob o meu trabalho é muito grande. Não me falta respeitabilidade por causa da coerência das minhas idéias e essa coisa toda. E apoio moral também. Mas dinheiro mesmo, tem muito pouco. É muito difícil, montar peça sem dinheiro, sem você poder proporcionar ao seu ator o mínimo de dignidade. Não é porque precisa de cenário rico e bonito, não, porque disso eu prescindindo. Nem de roupas caras, também disso eu prescindindo. Nem porque precise de atores que estão na televisão, também disso eu prescindindo. Eu preciso é de ator bom, vivo, e preciso que esses atores tenham uma vida digna. Aí, se esses atores não

conseguem ter essa dignidade e sobreviver do seu ofício de ganhar um dinheiro que o permita se alimentar e morar, aí é muito ruim, muito difícil fazer teatro. Já tentei, mas não dá.

Isabella – Na sua opinião qual a função do teatro em nossa sociedade?

Amir – É muito complicado definir a função do teatro, mas cada vez mais me convenço que o teatro tem uma função social. Não sei te dizer com clareza, mas posso dizer que, na minha atividade, quando estou fazendo um espetáculo que sinto que não tem uma função social, sei que aquele espetáculo não é bom. Sinto quando ele não está obedecendo alguma regra que revele uma função social. Por outro lado, se tocou, como espetáculo, em alguma coisa do espectador, revelando que aquela função que ele está assistindo é essencial para a vida dele, percebo que estou tocando em alguma função social do teatro. Há uma importância do bom teatro no desenvolvimento das relações humanas, da questão do auto-conhecimento, revelação... Ao mesmo tempo eu não saberia definir em poucas palavras essa função, mas quando você faz um bom espetáculo, você vê um bom espetáculo, você sente que ele tem uma função que é maior do que aquele entretenimento puro que ele está proporcionando para a gente.

Isabella – Até maior do que a gente possa explicar...

Amir – Além das explicações da gente, é um mistério. Agora, o fato de saber que o teatro tem uma função social, implica uma outra coisa que parece paradoxal, contraditória: para o teatro exercer sua função social, o ator precisa ser livre. O ator, realmente livre, tem a possibilidade de tocar na questão da função social do teatro, porque ele vai representar de uma maneira que não significará a afirmação de nenhum grupo ideológico que naquele momento estiver *usando* o teatro. Ele está livre disso tudo, o ator. Ele vai trabalhar com liberdade e vai conseguir tocar o ser humano na sua essência.

E aí você vai começar a perceber na atividade daquele ator uma função social, importante. Aquilo que ele está fazendo é importante para o cidadão que está vendo. Quanto mais livre é o ator, mais se toca nessa função e se descobre. O ator que é comprometido com grupos sociais, que está a serviço de uma ideologia ou de alguém, ele, às vezes, cumpre uma função política, uma função socializante, mas necessariamente não toca fundo na questão da função social do teatro. Os atores têm que ser livres. Nós, atores, não temos lenço nem documento. Não temos a nossa identidade ligada às coisas institucionalizadas. Quanto mais comprometidos nós somos com os valores do sistema onde a gente vive e com os valores da classe social a que a gente, eventualmente, pertence, menos liberdade vamos ter para fazer um teatro que seja visceralmente cruel, revelador, e portanto dotado de uma função social de esclarecimento, de complementação daquilo que o cidadão está buscando dentro do espetáculo.

O ator livre, ele pode ir fundo nas questões, porque ele não está com medo, não tem compromisso... “Imagina se eu vou viver esses sentimentos? Eu não! Se eu viver esses sentimentos, vou ser condenado, porque a minha classe social, o meu grupo...” Ou então são sentimentos que eu nem consigo ter porque, pela educação que recebi, eu não entro em contato com esse sentimento. E se eu sou totalmente preso a isso, se eu valorizo demais meu automóvel, se eu valorizo demais a minha casa, se eu valorizo demais a butique onde eu compro as minhas coisas, se eu valorizo demais um pseudo-conforto que a sociedade de consumo oferece, o meu compromisso com essas coisas vai ser muito grande. Meu nível de risco vai ser muito menor, aí eu deixo de ser um daqueles atores que colocam em xeque a sua própria existência. E, para ele, o teatro perde a sua função social. Ele passa a ser uma pessoa fazendo teatro na medida do permitido pelo grupo social a que está ligado. Então ele não revela o desconhecido, não revela o oculto, não estabelece linhas de perigo, de susto para o espectador para fazê-lo crescer.

Porque você, como ser humano, não se expõe na sua totalidade. Você tem limites. Um exemplo de função social do teatro está em Shakespeare. Shakespeare foi o homem que mais mexeu com teatro, mais entendeu as suas possibilidades, mais sentiu o que o teatro podia fazer, porque viveu numa época onde o teatro era a forma absoluta de expressão. Nova, efervescente, gloriosa, vencedora. Todas as peças dele, de uma maneira ou de outra, fazem referências ao teatro. Onde ele faz uma referência mais forte é na tragédia Hamlet. Aqueles atores que aparecem na peça são pessoas que não têm nenhum compromisso nem com o Hamlet, nem com o palácio. Eles estão de passagem, a gente ouve o barulho deles chegando e aí se fala – “Os atores chegaram!” Então Hamlet diz: – “O teatro pode me ajudar a resolver os meus problemas, tenho algumas dúvidas que só o teatro pode me ajudar”. Ele vai lá e pede aos atores: – “Representem essa peça! Que é a história do assassinato de um rei e bá, bá, bá...” Os atores vão lá e representam. Se eles fossem atores do rei, do palácio, se fossem oficiais daquele palácio, não poderiam fazer aquilo, eles já teriam o repertório traçado, de acordo com o gosto daquele corte. Os atores já estavam todos naquele caminho, valorizando as coisas que o rei gostava para se manter ali. Mas aqueles atores eram itinerantes, estavam de passagem, vindo ninguém sabe de onde. Eles aparecem no palácio e representam aquela peça que Hamlet lhes dá. Aquela peça provoca um alvoroço enorme no palácio e eles não estão “nem aí”. O rei suspende a representação e eles vão embora, não se fala mais neles. Mas nunca mais o palácio de Elsinor foi o mesmo. Aqueles atores estão na estrada até hoje. Exercem a função deles em todas as estradas do mundo, não ficam parados em lugar nenhum. É muito ruim quando o ator de teatro fica parado esperando que o público venha admirá-lo. É uma outra história.

Isabella – O Teatro no Brasil vive, ou sobrevive?

Amir – É uma pergunta que está carregada do significado de que no Brasil é muito difícil fazer teatro, é uma

sobrevida complicada, delicada, é difícil você fazer teatro. Você vê pessoas excelentes, talentosíssimas, lutando como loucas para conseguir um espaço, e não conseguem. E não é que não haja mercado: se tiver um bom planejamento, um investimento e uma política cultural teatral no país, há mercado. O povo gosta de teatro. Eu faço teatro de rua, eu sei como o povo ama o teatro, todo mundo gosta de teatro. Mas como ele fica nos limites estreitos do mercado, ele também é de extrema crueldade com as pessoas que querem se dedicar ao teatro, além de fazer uma seleção cruel e injusta. Muito injusta. Sempre os fatores que determinam o acesso da pessoa numa atividade teatral são muito incertos. Então, o teatro no Brasil tem uma sobrevida dolorosa e difícil. A gente poderia dizer que ele *sobrevive*. Mas, ao mesmo tempo, eu não posso dizer que ele sobrevive. Porque é uma arte tão forte, tão poderosa, e se não estiver vivo, nem sobreviver sobrevive. No Brasil se faz muito teatro, se faz bom teatro, de várias maneiras. Eu acho que é uma arte viva que sobrevive. Uma arte que não consegue ser eliminada da face da terra pelos obscurantistas, os ignorantes e as equipes do mal. É uma arte viva. Sempre, sempre. Tem momentos em que ela sobrevive. Tem momentos em que parece que ela está mais vivendo do que sobrevivendo.

Tem muita gente de teatro, que são pessoas ótimas de teatro, que não vivem, sobrevivem de teatro. Há uma sobrevivência da gente no teatro. Eu me sinto um sobrevivente. Eu sobrevivo no teatro. Ao mesmo tempo eu olho para o Brasil, olho para o Rio de Janeiro e vejo tanta riqueza teatral. E eu viajo muito, vejo tanta gente interessada no teatro... O teatro é uma alternativa viva para as pessoas; pode ser que ele não viva, mas é uma alternativa viva para um bando de gente jovem que quer se expressar, quer dar seu testemunho, quer participar do mundo, e que busca o teatro para isso. Se fosse uma arte morta, ou que tivesse uma sobrevida muito frágil, não estaria atraindo tantas pessoas.

HISTÓRIAS DE TEATRO

PETER HAY

Diretores: O BOM, O MAU E O FEIO

POR QUE TEMOS DIRETORES

Durante prolongada reflexão sobre o papel do Romeu e desejoso de atingir a maior perfeição possível em sua interpretação, o Sr. Kemble concluiu que havia, no trecho em que Romeu, desesperado, se aproxima da casa do boticário, um grande equívoco, no que diz respeito à forma de dar o texto. Diz Romeu:

“Se neste momento um homem precisar de um veneno cuja venda, em Mântua, é punida com a morte, aqui vive um infeliz miserável que bem poderia ceder-lho.

.....
Se bem me lembro, esta deve ser a casa. Como é dia santo, a botica está fechada. Olá! Boticário!”*

No modo como o texto tem sido dado até hoje, o ator levanta a voz em: “Olá! Boticário!”, como se fosse um feirante a gritar: “Olha a laranja, freguesa”. Poderia haver algo mais absurdo? – questionou o Sr. Kemble. Um homem, com todas as marcas de profundo desespero, é visto à procura de uma botica; está em busca de um veneno sutil, que é a morte, à venda por este boticário; e apesar disso, como se quisesse que o mundo inteiro testemunhasse a compra, berra com

* Retirado de SHAKESPEARE, “Romeu e Julieta” in *Obra Completa*, volume I, RJ, Edit. Nova Aguillar S/A, 1989, p. 345.

pulmões estentóricos: “Olá! Boticário” Nada, como ele concluiu, poderia ser mais impróprio na personagem. Portanto, o Sr. Kemble resolveu adotar um caminho diferente para o seu trabalho.

Em sua representação seguinte de Romeu, quando chegou na parte em que diz “Se bem me lembro, esta deve ser a casa”, o Sr. Kemble abaixou a voz até atingir o sussurro meditativo de um gatuno da madrugada; e então, num cochicho indireto, disse para nós: “Como é dia santo, a botica está fechada”. Por fim, num tom baixo, sepulcral, pronunciou as palavras mágicas: “Olá! Boticário!” Até aqui, tudo bem; porém, infelizmente, para o inédito e elaborado aperfeiçoamento do Sr. Kemble, Shakespeare pensou diferente a questão; e, assim que Romeu pronunciou nesse tom baixo as palavras “Olá! Boticário!”, o Sr. Boticário apareceu e perguntou: “Quem está chamando tão alto?”

O público, como se pode facilmente presumir, foi tocado de pronto pela estranha incongruência e desatou numa gargalhada geral. O Sr. Kemble ficou tão desconcertado que mal conseguiu prosseguir o papel, o qual, tinha agora aprendido, através de humilhante exposição, só poderia ter sido bem interpretado se interagisse com os papéis dos outros atores.

Seguindo a direção

Um vez, num ensaio, *sir* Herbert Tree pediu a um jovem ator que “chegasse um pouco para trás”. E assim o ator fez. Tree fitou-o com olhar crítico e prosseguiu o ensaio. Depois de um tempo, repetiu o pedido: “Um pouquinho para trás”. O jovem obedeceu. Observando-o com cuidado, o diretor continuou. Logo depois, mais uma vez, pediu ao ator que chegasse ainda um pouquinho mais para trás. “Mas se eu fizer isso”, protestou o jovem, “eu vou ficar completamente fora do palco”. E Tree acrescentou: “É isso aí!”

Dirigindo

Em 1940, Gielgud representou Rei Lear no Old Vic e foi de grande utilidade trazer Harley Granville-Barker para uma semana de ensaios.

Nunca vi atores tratarem um diretor com tamanha admiração e obediência. Era como se fosse Toscanini vindo aos ensaios – muito calmo vestido de terno, sobranceiras ruivas e texto nas mãos. Barker dominava por completo a situação; tanto assim que as pessoas não iam nem provar suas perucas, fazer um lanchinho, ou qualquer outra coisa – simplesmente ficavam lá, sentadas. Convidei atores e atrizes de fora, amigos meus, para virem dar uma olhada e disse a eles: “você realmente têm que ver esses ensaios, eles são algo absolutamente extraordinário”. E a gente avança até bem tarde da noite. Lembro que estava fazendo a cena da morte de Lear com ele, e Barker começou a me interromper a cada palavra; e toda vez eu achava que ele iria dizer: “Agora pare, não faça mais nada, nós vamos só trabalhar a cena para efeitos técnicos”. Nada disso; não me pediu que parasse, e então continuei interpretando e chorando e seguindo em frente e tentando fazer as correções à medida que ele as indicava. Quando olhei no relógio, vi que tínhamos trabalhado essa pequena cena durante quarenta minutos. Era admirável como conseguia não nos exaurir nem irritar, permitindo que continuássemos; havendo fôlego para acompanhá-lo, Barker sabia oferecer mais do que qualquer outra pessoa que já conheci na vida.

Ele nunca falava muito sobre cacoetes, mas costumava conscientizar os atores de que só poderiam ter uma certa quantidade de trejeitos e que portanto, não tentassem exceder. Barker captou Lear dentro da minha órbita. Disse para mim: “Lear deve ser um carvalho, você é uma oliveira; temos que dar um jeito nisso”.

Jeitos diferentes

Laurence Olivier:

Aqueles que dirigem atores têm concepções diferentes acerca de suas reais tarefas. Quando eu era rapaz, o diretor mais parecia um militar severo, mais exatamente um coronel, ou um sargento-ajudante que vivia urrando. Todos nós achávamos que Basil Dean era cruel demais conosco e tínhamos muito medo dele. Na verdade, ele não faria mal a uma mosca, mas conosco era duríssimo. Acho que ele só ficava feliz quando conseguia deixar a atriz principal em lágrimas, pelo menos uma vez por dia. Com certeza, ele quase me fez chorar várias vezes, quando estava me ensaiando.

Há também o tipo de diretor em quem se tem fé absoluta. Lembro-me de que da primeira vez que trabalhei com Michel Saint-Denis, pensei: “Eu vou confiar em você, cara, seja lá o que você disser, eu vou confiar em você”. Ele me dirigiu no primeiro **Macbeth** que fiz, em 1937, e para ele, para Lillian Balley, para o Old Vic, para todo mundo envolvido, foi um desastre completo. Mas apesar disso, quando ele veio me dirigir em **Édipo Rei**, oito anos mais tarde, me encontrei mais uma vez colocando-me em suas mãos, com a maior satisfação. Ainda acreditava nele de forma incondicional; e dessa vez, é claro, o resultado foi esplêndido.

Efeitos visuais

Hume Cronyn disse o seguinte sobre sir Tyrone Guthrie, a quem todos chamavam Tony:

Tony adorava efeitos visuais. Você se lembra do visual de Richard com aquele manto de coroação, um efeito teatral admirável? Praticamente tiveram que me empurrar para o palco, para que eu comesse. Eu pesava apenas 60 quilos e tinha nem sei quantos metros de veludo se arrastando atrás de

mim, com quatro pessoas segurando a cauda, e eu tinha que tomar impulso para conseguir puxar aquilo tudo. Não consigo me lembrar se foi nessa cena, mas uma das cenas era precedida pela inevitável exibição de Guthrie, montes de pessoas desfilando pelas passagens da platéia. Havia bispos e padres; e um dos padres tropeçou, carregando uma pomposa cruz, e caiu de joelhos; depois levou um chute do bispo que vinha atrás para ficar de pé. Quer dizer, isso é Guthrie típico.

Quem sente o quê?

Michael Langham, que sucedeu *sir* Tyrone tanto no Stratford Festival, no Canadá, quanto no Guthrie Theatre, em Minneapolis, recorda o seguinte sobre ele:

“Você está **sentindo**, garota boba”, disse ele à atriz que fazia Jessica na peça **O mercador**, em Stratford, 1956. “Sua tarefa é **nos** fazer sentir”.

Olivier sobre Guthrie:

Ele me parecia, naqueles dias, um pouco arredoio a intimidades, um pouco tímido em relação a grandes emoções humanas. Posso estar enganado a seu respeito, mas me lembro que em **Henrique V** ele disse para mim e Jessica Tandy: “Vocês dois vão lá e façam a cena de amor sozinhos, por favor: eu não posso perder tempo com isso”.

Ritmo

Wolfit ignorava as nuances mais sutis da interpretação. A direção era feita em termos gerais (“você deve ser mais perverso” ou “mais nobre” ou “menos compreensivo”), de forma que os traços mais peculiares das personagens se perdiam ... A principal orientação de Wolfit para a companhia se resumia a uma única palavra que ele havia aprendido em sua juventude: “RITMO!” “Ritmo, ritmo, ritmo!” berrava.

Era a sua forma, assim como a de tantos orientadores antes dele, de fazer com que a companhia falasse numa velocidade anormal e ele pudesse, então, falar mais devagar. Ele chegava a ser bruto e opressor com aqueles que não obedeciam, ou faziam a pergunta fatal: “por quê?”

SEGREDOS DA PROFISSÃO

Chega de direção

James Agate:

O teatro consiste em duas grandes artes: interpretação e dramaturgia; e não há necessidade nenhuma de uma terceira arte para coordená-las.

Tyrone Guthrie:

O diretor tem somente uma única tarefa: fazer com que cada ensaio seja tão divertido que os atores esperem ansiosos pelo próximo.

O truque da corda

Em 1946 Harold Clurman estava dirigindo Truckline Café, de Maxwell Anderson.

Eu tinha chamado para o papel um jovem ator de 22 anos. Fora-me recomendado por Stella Adler, que o elogiava muito. Era o seu aluno mais talentoso: Marlon Brando. Nunca o tinha visto no palco, mas confiei no julgamento da sra. Adler e fui examiná-lo em **I Remember Mama**, de John van Druten, na qual fazia um adolescente. Sem dúvida nenhuma despertava interesse, mas a natureza de seu papel nessa peça era muito diferente daquela de G.I. na peça de Anderson, que, de regresso, descobre a infidelidade da esposa e a mata. Portanto, não me convenci por inteiro se ele seria adequado para o papel.

Fiz com que Brando fizesse uma leitura dramática para o autor, para os produtores (Elia Kazan e Walter Fried) e para mim mesmo. Lia mal; a cabeça mergulhada no peito, como se temesse divulgar algo. Porém, não havia dúvidas: era interessante, excêntrico. Decidimos colocá-lo no papel.

Durante dias, Brando murmurou o texto. Dediquei-me de maneira tão árdua a seu problema (não conseguia realmente descobrir o que acontecia) que após uma sessão muito penosa – Brando ouvia com grande atenção – gritei: “Todos os atores aqui são testemunhas: um dia você será uma estrela e eu vou exigir então que você me agüente, porque serei um diretor velho e esgotado”. Caímos na risada. Apesar disso, Brando não melhorou em nada.

O agente do autor e a esposa sugeriram que eu desse o papel a outra pessoa. Anderson era bom e justo e narrou-me o fato. “O que que você quer que eu faça?”, perguntei. “Faça o que você achar melhor”, foi sua resposta. Disse a Anderson que levava fé no garoto e que continuaria a trabalhar com ele. Entretanto, tive um certo receio: não era possível escutá-lo além da quinta fila.

Parece-me que sua dificuldade era a incapacidade de dar vazão ao profundo poço de sentimentos que eu sentia existir nele. Brando não conseguia vencer a resistência interior: não se abria.

Um dia, pedi a todos da companhia que deixassem o palco e se recolhessem aos camarins. Virei-me para Brando e disse: “Eu quero que você dê o texto **gritando**”. (Para isso, escolhi a cena crucial na qual o jovem conta como afogou a esposa infiel que ainda amava). Brando aumentou o tom da voz. “Mais alto”, ordenei. Brando obedeceu. “Mais alto ainda”, insisti; frase dita várias vezes. Minha ordem para um tom de voz cada vez mais alto começou a esgotar o ator e a despertar nele uma raiva visível. Apontei então para uma corda que pendia do urdimento, acima do palco, e gritei: “Suba na corda!” Sem hesitar, Brando começou a subir. Ao

mesmo tempo eu o instigava a continuar gritando a fala. Os outros membros do elenco vieram correndo para o palco, apavorados com os gritos que escutaram.

Quando desceu da corda, estava a ponto de me bater. Então, eu disse com calma: “Agora faça a cena normalmente.” Brando recuperou o equilíbrio e fez aquilo que eu tinha pedido. “Falou alto” – sem nenhum esforço. Em poucos dias interpretou a “cena” de forma espetacular. Na noite de estréia – e em todas as seguintes – sua interpretação foi saudada com uma das ovações mais estrondosas que já ouvi.

Como dirigir Shaw

Tyrone Guthrie assistiu à primeira produção de Michael Langham de O Dilema do Médico, em 1947.

“Tudo que se pode fazer com um texto de Shaw”, disse Guthrie, “é espalhar os atores em semicírculo, colocar um microfone no alto e desejar que o melhor aconteça”.

Conselho

Laurence Olivier assumiu o lugar de Zeffirelli na direção de **Philomena**, de Eduardo de Filippo. Um pouco antes da estréia, em Baltimore, Olivier se dirigiu ao elenco reunido no palco: “Uma palavra aos jôqueis: não deixem que o cavalo comande o cavaleiro.”

TRABALHANDO COM ATORES

Conversando com atores

Em 1938 o famoso Jed Harry estava dirigindo Nossa Cidade, de Thornton Wilder.

No final do primeiro dia da leitura do texto, Jed sorriu e moveu os lábios. Os membros do elenco o fitaram e logo se entreolharam. Os lábios se moviam mas nenhum som era emitido. O sussurro reduzira-se a pura respiração.

Por estar próximo a Jed, William Roerick, um jovem ator na companhia, assumiu a responsabilidade de transmitir aos outros o que ele concluía, através da leitura labial, dos sussurros do diretor. “O sr. Harris está dizendo que está na hora do intervalo”. Balançando a cabeça, Harris concordava e sorria, transformando Roerick em seu tradutor oficial.

Entretanto, algumas vezes, era possível escutar o diretor com perfeição. “Tommy Ross”, dirigiu-se ele, em tom de advertência, ao ator que interpretava o papel do sr. Webb. Ross era veterano do palco; bom ator, mas alguém dado a velhos cacoetes de cena. Estava usando demais as mãos; truque antigo, que servia para desviar a atenção do público para a sua pessoa. Harris, expressivo, prosseguiu: “Odeio atores que **gesticulam** intencionalmente. Não quero aqui nenhuma dessas suas encenações de comédia pastelão. Não é o estilo dessa peça. Se você fizer qualquer gesto a mais, eu vou despedir você. E aqui nos Estados Unidos, você é o ator ideal para este papel”.

Roerick se lembrou dessa história por achar que é a melhor forma de se lidar com um ator que não tem um bom comportamento: ameaçá-lo e ao mesmo tempo bajulá-lo.

A psicóloga

Após a Segunda Guerra Mundial, Joan Littlewood criou um novo tipo de coletividade com o seu Theatre Workshop, que encenou peças no East End, em Londres.

A grande gentileza que Joan fará a um ator será a concentração completa e incondicional que ela lhe proporcionará. Sabe-se que nos minutos seguintes, ou horas, ou seja lá quanto tempo for necessário, ela irá lutar com o seu problema. E todo mundo recebe – mesmo no caso em que se esteja fazendo uma grande cena com várias pessoas no palco – todo mundo recebe uma crítica individual terrível. Aqueles

que não estão acostumado a uma análise pessoal de seu trabalho de forma tão próxima podem considerar esse procedimento um tanto ríspido. Afinal, ela é bem capaz de dizer para alguém: “Você não consegue fazer isso – está além da sua capacidade”. Joan é uma grande psicóloga – se achar que um ator precisa ser rebaixado, ela o rebaixará. Mas jamais vai bancar o chefe-diretor. Se um ator tiver uma idéia e ela também, os dois terão tempo integral para debater, experimentar e quase sempre alcançar um meio-termo. Se a idéia do ator for melhor, Joan tem boa disposição para descartar a dela. Ela vive dizendo: “Não deixe que você seja ‘produzido’”. Na verdade, uma vez eu a escutei dizer: “O teatro só irá triunfar no dia em que todos os produtores estiverem mortos!”.

Direção

Uma vez, Granville Barker disse a John Gielgud: “Você já me mostrou isso – agora me mostre algo diferente”.

Não enfatize

Michael Redgrave relata com minúcias As Três Irmãs, dirigido por Michel Saint-Denis.

Eu tinha inventado, durante os ensaios, uma encenação caricatural na parte em que ia dormir num almofadão – a boca aberta e a respiração de forma pesada; o que pareceu provocar uma reação agradável por parte do público. Lembro-me de que Michel apareceu depois de estarmos representando durante cerca de uma semana. Comentou: “Você sabe aquele momento em que você faz isso? Na primeira vez estava perfeito. Agora você já está ciente de que você está sensibilizando o público. Sempre que se enfatiza algo, que é o que você está fazendo agora, não fica bom. Qualquer coisa que seja enfatizada é arte de péssima qualidade”.

Falta de diplomacia

O jovem Alec Guinness teve um de seus primeiros rompimentos como Osric em Hamlet, que John Gielgud dirigiu no Old Vic, em 1934.

Adorava Gielgud como artista e estava completamente fascinado pela sua personalidade. Entretanto, ele era um disciplinador rígido; não tolerava qualquer desleixo de fala e ficava irritado com amadorismos juvenis. Gielgud era a personificação da impaciência. Naquela época estava com trinta anos, no auge de sua energia e, com Richard of Bordeaux por trás (eu o tinha visto quinze vezes no papel), comandou uma imensa comitiva pelo país afora. Mantinha sua cabeça de imperador bem alta, um pouco jogada para trás, e se portava, como ainda o faz, com o aprumo de uma vareta. Andava, ou talvez tropeçasse, com os joelhos um pouco dobrados, para compensar uma tendência a pé chato dos tempos de infância. Com exceção de diplomacia, não havia nada que faltasse nele, no que pude observar. Seus comentários sem tato ingressaram na lista das lendas mais engraçadas do teatro do nosso tempo e, tirando o puro lado cômico, foram sempre totalmente perdoáveis porque brotavam de forma espontânea do coração, sem qualquer vislumbre de malícia.

Após uma semana ensaiando **Hamlet**, Gielgud se dirigiu “espontaneamente” a mim: “Pensei que você fosse muito bom. Você é horrível. Ah, saia daqui! eu não quero ver você de novo!”

Perambulei pelos ensaios até o final do dia e então me aproximei dele com precaução. “Com licença, sr. Gielgud, mas eu estou despedido?”

“Não! Está! Não, é claro que não. Mas vá embora. Volte daqui a uma semana. E não se esqueça de arrumar alguém para lhe ensinar a interpretar.”

Não assinale no livro

Alec Guinness sobre o trabalho com Guthrie:

Na primeira vez em que trabalhei com Tony, tive uma lição preciosa. Quando era um jovem ator era hábito assinalar nos nossos textos as marcações, etc., e ao fazer Shakespeare, tinha-se aquelas pequenas edições do *sir* Temple. Tinha trabalhando com Gielgud e vários atores mais antigos; e era o que se fazia para entradas e saídas e movimentos peculiares, esquerda abaixo ou direita acima ou seja lá o que fosse. Um dia, estava marcando o meu livro e Tony perguntou-me: “O que que você está fazendo?” Respondi: “Ah, assinalando minhas marcações”. E, então, ele disse: “Não faz isso não. Se eu lhe der uma marcação ruim ou lhe sugerir uma marcação, você não vai se lembrar. E isso é muito bom. Nós vamos pensar numa outra opção. Se eu lhe der uma boa marcação, você vai se lembrar.” E desde então nunca mais assinalei num texto uma marcação ou qualquer outra anotação. E Tony tinha razão. Quando eu próprio dirijo, sempre tento persuadir os atores a seguirem o mesmo conselho.

Terror

Peter Brook é conhecido por passar semanas e semanas de ensaios com improvisações. Uma de suas histórias mais conhecidas envolve a produção do **Édipo**, de Seneca, no National Theatre. Foi em 1968, durante o auge da corrente do “Teatro da Crueldade”. Brook fez com que o notável elenco passasse vários dias numa gritaria primitiva, imitando inúmeros animais – tudo; menos trabalhar no texto. Um dia, pediu aos atores que preparassem uma pequena improvisação com base nas experiências mais terríveis que pudessem imaginar. Os atores obedeceram com um arsenal de reações criativas. Quando chegou a vez de *sir* John Gielgud, este não apresentou absolutamente nada. O grande ator permaneceu lá, de pé, com seu olhar melancólico e longínquo, até que Brook perguntasse se não havia nada aterrorizante em que ele pudesse pensar.

“Na verdade, Peter, há”, respondeu *sir* John com calma, “estreamos em duas semanas”.

Aquilo que funcionar

Laurence Olivier, ao dirigir **Philomena**, estava tendo problemas com a entrada do padre no último ato. O ator que fazia o papel, Gabor Morea, sugeriu uma encenação para indicar a agitação, tal como acenar o lenço que depois era usado para limpar a testa. Durante um tempo Olivier ficou observando em silêncio, até que seu penetrante “Espere!” cortasse o ar. “Achei. Você vem por aquela porta”, disse ele ao ator, “beija a mezuza* e então segue para o outro cômodo.” O assistente sussurrou: “Larry, essa peça é católica; não tem nenhuma mezuza. “Você tem razão”, retrucou Olivier, “mas eu fiz isso em **O mercador de Veneza** e funcionou”.

* N. T. objeto da religião judaica colocado na umbral das portas.

DIRETORES E DRAMATURGOS

Colaboração

Jed Harris estava trabalhando com Thornton Wilder na produção original de Nossa cidade.

Nesse meio-tempo Jed ainda requeria a Wilder as revisões. “Você sabe o que que está faltando na peça, Thornton? O momento em que Emily e George se encontram pela primeira vez.” Concordando, Wilder sentou-se nos fundos do palco, numa cadeira de costas reta, e escreveu uma cena de balcão para os jovens amantes, enquanto os ensaios continuavam. Ao mesmo tempo, na boca de cena, Harris inventava o que se transformaria numa das imagens mais memoráveis de **Nossa cidade**, o funeral da jovem Emily: acompanhantes do cortejo no cemitério, segurando guarda-chuvas. Esses guarda-chuvas seriam lembrados de forma vívida, assim como todos os outros acréscimos que Wilder escreveu e o dramaturgo apreciou.

Fifth Column

Jed Harris era famoso por suas revisões de peças. Segundo seu agente, Richard Maney, “o ego de Jed é tão inflamado que, quando termina a revisão de uma peça, está convencido de que é seu verdadeiro autor. Tenho certeza de que Jed julga ser o autor legítimo de Our Town, The Heiress, The Green Bay Tree, The Front Page. Às vezes, até acha que escreveu Tio Vanya!” Entretanto, nem sempre a mágica foi eficaz.

Harris tentou transformar a única peça de Hemingway, **The Fifth Column**, numa versão representável. Era o sétimo produtor que tentava o feito. Após ter finalmente abandonado sua opção, alguém perguntou a Hemingway o que tinha acontecido e ele respondeu de forma sucinta: “**Fifth** (quinta) **Column**, sexta versão, sétimo produtor, oitava recusa”.

Pedido fora do comum

Basil Dean dirigia em 1919 uma peça baseada no romance de Arnold Bennett, Sacred and Profane Love, que exigia uma atriz sensual no papel principal. Bennett, com insatisfação crescente, estava assistindo a uma ensaio. Com um gesto, chamou Dean, que conta a história que se segue.

“Eu n-n-ão gosto dela”, gaguejou ele, apontando para a atriz. “Ela é muito dura”. A cena continuou um pouco mais e Bennett de novo me chamou à frente, apontando o dedo outra vez para a atriz. “E-e-essa garota é v-v-virgem?”, perguntou. “Eu não tenho a menor idéia”, respondi. “Eu acho que sim”, completei. Breve pausa. E então Bennett indagou: “Ah, n-n-ão dá para m-m-mudar isso?”

(Extraído de *Theatrical Anecdotes*, Oxford Univ. Press, 1987.
Traduzido por Helba Reissman)

BRECHT/"BRECHT"

UM SIMPÓSIO

Em homenagem aos 40 anos de falecimento de Bertolt Brecht (1898/1956), reproduzimos parte do ensaio originalmente publicado na revista *Theatre*, em 1994.

Na última primavera (1993) perguntamos a vários críticos, intelectuais e diretores interessados na obra de Brecht se eles sofreram alguma influência com a recente enxurrada de artigos sobre o papel das colaboradoras de Brecht. Será que um peso novo dado a uma assistente ou mulher co-autora fez alguma diferença na forma como um diretor encenou uma peça, ou um crítico julgou uma produção? Será que mudaria a interpretação das teorias de Brecht ou seus princípios políticos? Será que qualquer uma das novas informações, sobre a forma como suas peças eram criadas, teve outras aplicações além das biográficas e históricas? Será que elas foram realmente novidades? Será que elas foram verdadeiras?

Erica Munk ⁽¹⁾

Fazendo diferença

Gay Gibson Cima ⁽²⁾

As pesquisas atuais sobre Elisabeth Hauptmann, Margareth Steffin, Ruth Berlau e outras participantes da Coletividade Brecht transformaram minha abordagem dos

(1) Editora da revista *Theater*, Yale School of Drama.

(2) Professora da Georgetown University e autora do livro *Performing Women* (Cornell, 1994).

scripts desse grupo. Quando comecei a trabalhar no capítulo "Brecht" de meu livro *Performing Women (Interpretando mulheres)*, descobri que por alguns anos John Willett e John Fuegi – em notas de rodapés e breves compilações – tinham de forma indireta se referido às colaboradoras de Brecht como suas co-autoras. Para a minha surpresa, as intelectuais feministas não deram importância a essa co-autoria nem avaliaram suas implicações, apesar do grande interesse pelas teorias brechtianas.

Mas será que realmente importa, me perguntei, saber quem escreveu os *scripts* de Brecht? Por que se preocupar com uma revisão no conceito de autoria, no âmbito da Coletividade Brecht, se o autor estiver morto?

Porque a autoria realmente importa. Porque sem o seu reconhecimento insistente, visível e documentado de forma cuidadosa, o trabalho das mulheres – tais como as mulheres na Coletividade Brecht – é regularmente apagado, ignorado, ou trivializado. Como observado pelas antropólogas feministas, em particular, a morte pós-moderna do autor foi anunciada no exato momento em que as mulheres e outros autores marginalizados reivindicaram seus próprios direitos à verdade. Abandonar inteiramente o conceito de autoria é renunciar a um importante apoio legal, financeiro, artístico e crítico. No presente produzimos peças de Brecht e não de Hauptmann/Brecht ou Brecht/Stepfin; lemos o *Brecht Yearbook* (e não o Brecht Collective – Coletividade Brecht – Yearbook); apresentamos trabalhos na International Brecht Society (e não na International Hauptmann, Steffin, Berlau & Brecht Society). De forma cômica, os nomes das mulheres, elevados a esse nível, soam inadequados para alguns leitores. Entretanto, uma concepção mais complexa de autoria brechtiana reconstitui uma imagem mais precisa do legado da Coletividade, permite novas possibilidades criativas para diretores, atores, públicos e críticos, e apresenta lições que vão além das fronteiras do teatro.

É claro que os diretores podem encenar leituras feministas dos *scripts* da Coletividade Brecht, independente de seus co-autores serem mulheres ou não. E talvez o trabalho das mulheres possa se revelar contra-revolucionário. Entretanto, o amplo reconhecimento das contribuições de mulheres permite às feministas o senso de colaboração com escritoras com o intuito de encontrar nos *scripts* histórias implícitas, ao invés de aplicar táticas adversárias a elas. Tal reconhecimento dificulta a história do teatro e das mulheres, fornece mais uma vez um retrato detalhado da luta feminina, objetivando o reconhecimento em instituições dominadas pelos homens e força uma reconsideração dos limites acadêmicos.

Tipicamente, as peças parábolas, filtradas através da autoria de Brecht, vêm sendo vistas como alegorias marxistas que criticam o capitalismo e as relações de classes: narrativas didáticas, fechadas, que levam os atores a demonstrar como as personagens escolhem “não fazer isso mais aquilo”. Porém, a co-autoria das parábolas nos convida a entendê-las como bastante enigmáticas, até mesmo alegóricas. Ao invés de narrativas didáticas brechtianas, que dizem respeito a classes sociais, as parábolas escritas em co-autoria sugerem duas narrativas adversárias, ambas igualmente prejudiciais, ambas recusadas – já que a platéia é sempre solicitada a traçar uma terceira trama mais liberal.

As parábolas não são alegorias, mas tramas bastante intrincadas, elaboradas para esconder verdades complexas. Os sinais das histórias de mulheres, que agora surgem das parábolas, revelam realidades complexas e contraditórias sobre a relação entre o gênero e a classe. Os atores podem agora esclarecer os limites de escolha – a “escolha” do gênero, por exemplo –, sem serem subordinados a esses limites; podem sugerir a motivação da personagem para “nem fazer isso nem aquilo”. Imagino um novo estilo de interpretação que favoreça uma abordagem reformada dos gestos: os gestos não como

um esclarecimento das relações sociais específicas, mas como uma crítica da dialética – uma crítica das oposições promovida pelos conceitos de gênero e classe. Por exemplo, ao invés de produzir um *script* como *A alma boa de Se-tsuan* como sendo uma história sobre os males do capitalismo – em vez de distinguir entre uma Shen Te generosa e “ultrafeminina” e um Shui Ta astuto e “muito masculino” de maneira cuidadosa, como nas produções de 1947 do Berliner Ensemble e de 1987 do American Repertory Theatre – quero apresentar estas duas tendências de gênero simultaneamente no corpo do ator que interpreta Shen Te/Shui Ta, e, assim, questionar a real necessidade de uma escolha de gênero.

Não leio mais *Mãe Coragem*, ao contrário de Eric Bentley, como se fosse uma peça essencialmente sobre a guerra ou o comércio, mas vejo nela também uma encenação e uma crítica da vida de uma mãe que trabalha, um apelo real, tempestuoso e angustiado de mudança na forma como os limites do sexo feminino e da maternidade operam dentro do domínio masculino da guerra e do trabalho. Repetidas vezes, em peças como *O círculo do giz caucasiano*, *A alma boa de Se-tsuan*, *Mãe coragem*, e até mesmo em *The Mother*, uma forte personagem feminina faz malabarismos para dar conta de compromissos concomitantes – filho, trabalho, parceiro, princípio ideológico, ela própria – porém, raras vezes existe uma comunidade de mulheres-amigas com a qual ela possa contar, um fato que é agora visível e pode ser encenado.

As mulheres na Coletividade Brecht fazem diferença. O seu apelo é forte, sua advertência urgente. Da forma como as noções atuais de autoria são debatidas, temos que insistir no trabalho delas como uma força propulsora dentre outras tantas no trabalho de *script* e teoria brechtianos – ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, reivindicamos o direito, como especialistas e diretores, de subvertermos qualquer noção de autoria.

Um diálogo inventado

Maarten van Dijk ⁽³⁾

Berlim. Uma bela manhã de maio. A Bertolt Brechtplatz, em frente ao Berliner Ensemble e à estátua de Brecht. Da Friedrichstrasse Bahnhof, um pouco distante, vem a melodia das tristes músicas folclóricas russas, arranhadas pelos errantes tocadores de balalaica de Byelorús. Mais perto ainda há batidas e barulhos de obra vindos da ponte Friedrichstrasse sobre o rio Spree. De outras partes da cidade, de longe e de perto, os ruídos de obras abafam algumas vezes a conversa.

DIRETOR AMERICANO: (dando um tapinha no joelho da estátua de Brecht) O grande homem não parece muito contente. Na verdade, ele parece bastante doente.

DRAMATURGO ALEMÃO: Você é muito observador. Eles usaram a máscara mortuária dele para modelar o rosto. Muito significativo. É isso o que você pensa ser um autor clássico, morto, branco e do sexo masculino, é?

ESPECIALISTA: Esses últimos anos de pesquisa sobre o papel das colaboradoras de Brecht com certeza produziram muita informação interessante. Todos os grandes artistas criam um efeito ondulatório, como aquele de uma pedra arremessada na água. Os anéis se ampliam uns após os outros e, quanto mais longe se fica do centro, menor ligação eles parecem ter com o ponto de impacto na água, mas isso não significa dizer que os anéis não sejam importantes. São apenas mais periféricos. Temos que diferenciar com cuidado os mexericos biográficos maliciosos (por mais fascinante que

sejam) de informações úteis à compreensão da obra de Brecht. Sem dúvida, pode-se ver que a contribuição de alguém como Elisabeth Hauptmann, por exemplo, foi de extrema importância.

FEMINISTA: E que Brecht tratava as mulheres de forma estupefacente.

PROFESSOR: Ele não foi nenhum anjo, mas quando comparamos a relação entre criadas humildes e artistas brancos de renome, já mortos, Brecht surge como um homem até bastante suave – quando se pensa na sr^a Malcolm Lowry, na sr^a Dylan Thomas, na sr^a D. H. Lawrence, na sr^a Charles Dickens, e até na pobre Minna Wagner.

FEMINISTA: Concordo que Brecht pelo menos encorajou suas mulheres a serem produtivas – principalmente porque essa produtividade o beneficiava.

EDITOR: Essas revelações puseram em dúvida tanto a autoria quanto as teorias de Brecht, uma vez que ele não praticava aquilo que pregava?

FEMINISTA: Segundo o ponto de vista feminista, houve com toda certeza um efeito negativo do Brecht biográfico sobre o dramaturgo e teórico. A prática estética de Brecht e seu estilo de vida refletem as funções instrumentalizadas e constritivas de ideologias dominantes – tanto as da Esquerda quanto as da Direita.

ATRIZ: O que que você preferiria ter: sensualidade ou uma recompensa concreta – como, por exemplo, um seguro médico decente? Eu não teria problema nenhum em escolher.

EDITOR: Estava claro há muitos anos que a cegueira de Brecht em relação ao seu próprio autoritarismo e exploração, seu desconhecimento de toda uma tradição socialista que vê a desigualdade das mulheres como fonte e medida de toda desigualdade, espelhava sua cegueira e desconhecimento diante do comunismo autoritário. Brecht não conseguiu ver as relações de poder das quais dependia.

(3) Professora de Dramaturgia na Universidade de Waterloo, Canadá. Já dirigiu peça de Brecht na Nova Zelândia e no Canadá. Será a próxima editora de *The International Brecht Yearbook*.

ESPECIALISTA: Mas em outro ensaio feminista sobre Brecht, Sarah Bryant-Bertail salienta que “seu maior valor para as feministas reside no fato de que ele foi, afinal, muito mais um materialista cético do que um ideólogo, e, como tal, apresentou uma série de imagens de mulheres se movimentando entre objetos que, por sua vez, parecem tocar – moldar – nossa própria realidade política”.

Parece-me que ao desejarem ler Brecht à luz de considerações e estratégias contemporâneas, algumas feministas ameaçam colocá-lo fora da história. Em outras palavras, elas o retiram precisamente daqueles contextos materiais e contingentes tão centrais ao desmascaramento que elas próprias fazem das mistificações que naturalizam e estruturam os discursos patriarcais dominantes. Seria ótimo e conveniente dizer que houve um Brecht essencial que compartilhava de todos os nossos valores presentes e que esse Brecht foi um cara super legal, não-fumante. Mas a história não funciona desse jeito.

De qualquer forma, não posso concordar com a atual postura, muito popular, de que, por não ter Brecht surgido e amaldiçoado Stalin de forma clara, Brecht e sua obra foram contaminados e, portanto, são “stalinistas”. É ridículo. É como se estivéssemos pedindo a ele que cumprisse uma penitência póstuma por ter-se associado a uma ideologia desacreditada. Mas assim que alguém lê de verdade sua obra, especialmente sua poesia, esse Brecht vigarista desaparece, como uma baforada de charuto.

ESPECIALISTA: Hans Eisler corretamente ridicularizou a tentativa de fazer Brecht aparecer como nada além de um porta-estandarte do marxismo teórico, porque o próprio Brecht estava muito mais interessado na deterioração dos padrões artísticos.

PROFESSOR: Eu tenho aqui a tão esperada edição de John Willett dos *Diários* – 1934-1955, de Brecht, e me deparei

com essa passagem fascinante de 10 de junho de 1950: “li um trabalho sobre Gorki e eu, escrito por um aluno da classe trabalhadora em Leipzig. Ideologia, ideologia, ideologia. Em lugar nenhum um conceito estético; o negócio inteiro é como a descrição de um prato em que nada é dito sobre o sabor. A primeira coisa que a gente tem que fazer é criar apresentações e cursos para desenvolver o sabor, i. e., para o deleite da vida.” Para ser bem franco, é essa consciência estética sensual de Brecht que continua a ser importante para mim. Eu gostaria que uma parcela maior do teatro moderno tivesse esse tipo de consciência. E ele aqui parece tão avesso à “ideologia” quanto o republicano mais voraz.

EDITOR: Mas nós já discutimos a questão das colaboradoras de Brecht?

FEMINISTA: É claro que não. Vão aparecer mais revelações sobre como Brecht explorava Berlau, Steffin e Hauptmann, para não citar Weigel e Fleisser. E a sedução que exercia sobre jovens membros do Ensemble, com sua posição de poder e controle, como descrita por Fuegi em *Chaos, According to Plan*, não passou de um evidente assédio sexual.

DIRETOR AMERICANO: É, mas qual é a desse cara, se você não se incomoda com a minha pergunta? De um jeito ou de outro, Brecht vem ajudando o Fuegi a pagar as contas, mas justamente quanto eu me interessar por saber das minúcias de seu trabalho como diretor, desenvolvido durante anos, com subsídios de zilhões de marcos alemães, ele passa a falar sobre as mulheres com que Brecht está transando e os extras que ele proclama aos berros. Eu realmente gostaria de ler as transcrições na íntegra das fitas dos ensaios.

Ajudaria muito se aqueles, como Fuegi, que ainda se sentem compelidos a transformar Brecht em demônio (só Deus sabe o porquê – será que ele ameaça?) não se servissem de antigas artimanhas do FBI, como, por exemplo, a interpretação errada do seu alemão. Brecht é tido com certeza como

um sujeito porco, porque se supõe que ele teria mijado na roupa limpa da família. A prova é um de seus primeiros poemas, “Ditos de um mártir.” Mas Brecht simplesmente usou uma metáfora forte para se referir ao que a roupa lavada faz quando está secando!

ESPECIALISTA: Nós temos aqui esse cara faminto de poder, proto-deflorador stalinista, que ao mesmo tempo é irremediavelmente escravo das suas mulheres fanaticamente comunistas – muito mais doutrinárias, segundo comentário recente, do que o próprio mestre. Seria difícil encontrar nas próprias peças um exemplo mais perfeito da contradição brechtiana. O próprio passo inevitável seria a síndrome de *sir Francis Bacon* (como John Willett de maneira astuta propôs): as mulheres de Brecht realmente escreveram as peças – ou todos os seus colaboradores. Elas fizeram tudo e Brecht recebeu todo o crédito e o dinheiro. Bem, isso, então, desmereceria o incomparável autor, os direitos autorais, mas também, é claro, todas as críticas sobre o seu teatro, feministas e outras tantas.

PROFESSOR: Já é hora de colocarmos Brecht entre aspas pós-modernas, como “Shakespeare”. Sem dúvida ele é hoje uma construção cultural pluralística.

DRAMATURGO ALEMÃO: Escutando você, eu diria que há até mesmo diferentes nacionalidades de Brecht. Uma americana, uma britânica, uma francesa, uma ossi, uma wessi e assim por diante. A cada vez ele parece ser bastante diferente.

PROFESSOR: E não se esqueça dos países do *Commonwealth* e o Terceiro Mundo. No Terceiro mundo, Brecht tem um impacto que no Ocidente desapareceu.

DRAMATURGO ALEMÃO: Nossos principais diretores e dramaturgos vêm rejeitando Brecht desde os anos 70. Para eles, Brecht foi construído de forma mecanicista; foi superficial e didático em excesso; e sua dialética muito pre-

visível. Eles querem um retorno à subjetividade. O Berliner Ensemble também tem sido combatido pelo público e pela crítica. Então, eu diria que as mudanças políticas foram bem mais significativas do que as pesquisas e descobertas sobre as colaboradoras e a contribuição feminista.

DIRETOR AMERICANO: Eu tenho que confessar que fiquei muito surpreso com o grau de hostilidade dirigido ao Ensemble por parte da imprensa aqui. Todo mundo está rejeitando Brecht? Eu pensei que ele fosse uma instituição cultural.

DRAMATURGO ALEMÃO: Esse tem sido o problema. Como disse o nosso atual *Wunderkind* teatral, Frank Castorff, líder do Volksbühne, toda pessoa de teatro na antiga RDA, incluindo ele próprio, foi *brechtgeprät e brechtgeschädigt* (“marcado por Brecht”, “prejudicado por Brecht”); e portanto houve uma influência positiva e negativa. Mesmo assim, seria difícil imaginar as produções brilhantemente astuciosas e subversivas dos clássicos, por Thomas Langhoff, sem a influência de Brecht, mesmo que Langhoff (como vários outros) quisesse negar isso com toda força.

PROFESSOR: Concordo com você. Quando eu vi as produções dele de *Deer Turn*, *Biberpeltz* e *Das Käthchen von Heilbronn* no Deutsches Theater, disse para mim mesmo: “Brecht está vivo”. A produção para o Berliner Ensemble de Peter Zadek, desmistificante e implacavelmente anti-heróica, de *Anthony and Cleopatra*, deixou vários críticos ingleses bastante irritados no Festival de Edinburgo. A irritação desses críticos, da qual se pode falar e até mesmo rir com frequência, ao invés de declamar a tragédia shakespeariana, mostra que ainda existe vida no velho garoto. Fica claro com o *Brecht and the West German Theatre* de John Rouse que, não importa o que jovens diretores digam, o teatro na Alemanha teria sido muito diferente se não fosse por Brecht. Essa influência pode ter levado à estagnação e também a práticas de “museus”, mas

pelo menos pode-se dizer que houve uma influência para se rejeitar. Na América do Norte, basta apenas ver qualquer produção de Shakespeare, ou escutar alguma estrela da música *pop* ou da ópera cantando bem alto Brecht/Weill para se perceber que passamos do barbarismo à decadência, sem nenhum período intermediário de civilização. No meu ponto de vista, todos nós precisamos explorar, pedagogicamente, todos os aspectos da técnica de interpretação brechtiana, da maneira mais completa possível. E nós ainda nem começamos direito.

ATRIZ: Concordo com você. Uma aula administrada em Toronto pelo falecido e saudoso mestre Joachim Tenschert durante a visita do Ensemble foi uma revelação para mim, assim como foi também o trabalho, mais recente, de um jovem e brilhante diretor, instruído pelo Berliner Ensemble, Herbet Olschok. Precisão, ironia, naturalidade, esses elementos difíceis, a serviço do significado social, deveriam ser ensinados. Não são obsoletos. A maioria dos diretores está tão ocupada com a satisfação e valorização do próprio ego, que eles acham que não precisam aprender mais com ninguém. O que será que aconteceu com o princípio da aprendizagem? Concordo com a parte da pedagogia. Admitindo-se a maneira como os diretores falam dos livros modelos de Brecht/Berlau, daria para pensar que eles estivessem contaminados com o vírus fascista, mas eu, pessoalmente, aprendi muitíssimo com o modelo *Mãe Coragem*. O princípio brechtiniano de que tudo feito no palco gera significado é um antídoto essencial à ego-hipnose, ao *Kitsch* e à sublimidade artificial, que se fazem passar por “pós-modernismo”, ou “teatro musical” na era de Lloyd Webber e seus clones. Mais tarde podemos rejeitar, mas por que jogar fora algo útil? No teatro, conselho prático, em oposição ao falatório místico, é muito difícil de se ganhar. Sempre que for possível, agarre-o. Na América do Norte,

somos tão norteados segundo o produto, temos tantos prazos finais segundo a “força de mercado”, que precisamos de todos os conselhos que conseguirmos.

PROFESSOR: Eu só quero ler esse pequeno pedaço dos *Diários* (15 de agosto de 1943), porque ele endossa tudo o que você vem dizendo: “nos estados onde temos tão pouco teatro, quanto na Roma antiga, o problema não é que seja apenas uma diversão, mas que seja uma diversão muito medíocre, fortuita, inconseqüente; escapista, entretanto somente o suficiente para nos elevar tanto quanto um elevador; afrodisíaca, mas também só o bastante para um flerte, etc.”

EDITOR: Então, na Alemanha, o futuro de Brecht é diferente?

DRAMATURGO ALEMÃO: Bem, é verdade que em termos do ensino de direção e interpretação, Brecht não tem sido totalmente vitorioso, especialmente no nosso antigo ocidente; portanto, ainda há muito o que aprender. Sua estética, também, parece ter uma relevância permanente, sobretudo com a tendência crescente em direção à Arte pela Arte, sob o pretexto de um subjetivismo novo, exemplificado pela capciosa e formidável obra em voga de pessoas como Robert Wilson e Robert Lepage.

ESPECIALISTA: A qualidade que emerge de um estudo da obra prática e teórica de Brecht no teatro não é um pedantismo didático, como a “imprensa negativa” nos faria acreditar, mas precisamente o seu oposto, uma qualidade que o filósofo Peter Sloterdijk pressupõe como uma saída do impasse da nossa desilusão e cinismo pós-iluminista: *Freiheit* ou ousadia, algo que Andreas Huyssen chamou de “um pós-modernismo de resistência”. Parece-me que essa ousadia tem que ser redescoberta na obra de Brecht, pois é uma característica que a traspassa por inteiro, do início ao fim.

EDITOR: E se você levar em conta a poesia (e eu acho que a gente sempre deveria considerá-la, quando for possível), uma melancolia penetrante...

DIRETOR AMERICANO: Uma melancolia insolente. Não uma motivação estética ruim. Como diretor em exercício, eu acho que é uma postura útil, descrita no ensaio de Brecht “Classical Status as an Inhibiting Factor.”

FEMINISTA: Existe um ensaio formidável de Margot Heinemann, “How Brecht Read Shakespeare”, que discute o que precisa ser feito para que um clássico evite a sua petrificação. Talvez seja isso o necessário.

Nesse exato momento, duas mendigas, uma mãe e sua filha, aparecem próximo dos arbustos, na direção da Friedrichstrasse. Usam roupas finas e sujas e lenços, como cachecóis. Ao avistar o grupo, a mãe puxa a filha na direção deles. Estendendo a mão, fala de maneira lamentosa numa língua eslava. Dão-lhe dinheiro. As mendigas vão embora em direção à estação.

ATRIZ: *Jardim das Cerejeiras*, ato dois.

EDITOR: Não, não. É o poema de Brecht “The Fishing Tackle”. Para nos lembrar dos “muitos problemas não resolvidos da humanidade, mas não insolúveis”.

(Continua no próximo número)

(Extraído de *Theater*, vol, 25, nº 2, 1994, Traduzido por Helba Reissman.)



“POLEIRO DOS ANJOS”

de BUZA FERRAZ (1)

MÚSICAS: CAIQUE BOTKAY

(1) Buza Ferraz nasceu no Rio de Janeiro, em 1950.

Iniciou sua carreira como ator em 1969 no espetáculo teatral *HAIR*. Trabalhou como ator em várias peças importantes da década de 70, como: *MISSA LEIGA*, *BORDEL DA SALVAÇÃO*, *FALEMOS SEM CALÇAS*, *PANO DE BOCA* e *SIMBAD O MARUJO*.

Também participou como ator de várias novelas, filmes e especiais em TV e cinema. Atuou também como produtor associado em vários filmes significativos do cinema brasileiro.

No final da década de 70 e durante a de 80, Buza estréia a sua aventura teatral onde foi mais reconhecido e premiado, como diretor teatral dos grupos “JAZ-O-CORAÇÃO” e “PESSOAL DO CABARÉ”.

Em 1978, ganha o prêmio Molière de direção e o APCA de Melhor espetáculo com a peça *POLICARPO QUARESMA*, cuja autoria final de texto também é sua. Em 1979 *MISTÉRIO BUFO* ganhou o prêmio de SNT de melhor espetáculo do ano.

De 1980 a 83 com o “PESSOAL DO CABARÉ” realiza três espetáculos seguidos assinando direção, tradução, autoria e adaptação:

CABARÉ VALENTIM, *POLEIRO DOS ANJOS* e *SERAFIM PONTE GRANDE* foram três espetáculos que receberam vários prêmios e estiveram sempre na lista dos dez melhores espetáculos do ano.

De 1984 a 1986, Buza Ferraz foi diretor do Teatro Glaucio Gil e encenou o espetáculo *BEIJO NO ASFALTO*, de Nelson Rodrigues.

Após uma interrupção de dez anos nas atividades teatrais, Buza inaugura o ano de 1996 como Diretor Artístico do Teatro Municipal de Niterói. Boa Sorte!

POLEIRO DOS ANJOS – é o texto mais autoral de Buza, pois mistura a semana de estréia de um diretor e suas “dificuldades” em harmonizar o grupo, suas paranóias, lembranças de infâncias e triângulo amoroso. É como se a peça passasse no passado, presente e futuro próximo. Mas, também pode ser o medo e a paranóia de “TOTA” antes de cada estréia que o leva até ao hospital. Ele repassa as cenas em sua cabeça e as mistura com as de sua própria vida.

POLEIRO DOS ANJOS é a história de uma geração que sonhou com o teatro. O espetáculo Poleiro dos Anjos foi bastante alegre e comunicativo e emocionava o público carinhosamente. Foi um espetáculo de atores que representavam uma geração que gostava de fazer teatro.

O espetáculo esteve em cartaz de agosto a dezembro de 1981, no Teatro Cândido Mendes, no RJ; no Auditório Augusta, em SP, em janeiro de 1982; e viajou pelo Brasil inteiro, de Norte a Sul, o resto do ano.

Esperamos que todos se deliciem com o texto e montem o seu Poleiro.

N.R. – Poleiro dos Anjos*, é como é chamado o bagageiro de carro onde são transportadas as crianças quando saem de férias.

(*) na memória afetiva do diretor

CENA 1

(A porta do teatro é aberta ao público. Do lado de dentro, os músicos afinam seus instrumentos. No palco, uma das atrizes arruma objetos de cena. Outros dois atores estão sentados na platéia, conversando. O público já começou a entrar e escolher os lugares. Um ator vindo da coxa, com uma bandeja de objetos, dá de cara com o público. Reação. Olha aflito para a atriz do palco que, por sua vez, não sabe o que fazer. Os dois atores que estão sentados levantam-se atônitos. Os movimentos, a partir daí, oscilam ante duas forças contraditórias: a necessidade de ser rápido e a vontade de não bandeirar o flagrante em que foram pegos e, portanto, agir naturalmente.

A atriz do palco corre para o corredor dos camarins e, de costas para eles (camarins) e de frente para o público, tenta avisar que o público já entrou nos camarins; os que sobram, estão no maior esporro musical de esquentamento. O ator da bandeja vai para o palco arrumar algumas coisas. Os atores que estavam sentados na platéia se dividem num certo corre corre, até que um deles resolve entrar no camarim para avisar os outros.

Uma das atrizes que durante todo este tempo devia estar forçando passagem pelo público consegue chegar ao palco, mas passa reto em direção ao camarim. Alguém que está em cena dá

um toque para a atriz que está na porta do camarim indagando sem falar, indicando a boca com o dedo. Esse gesto é confuso e pode e deve ter várias intenções tipo: "Falo alguma coisa para o público" ou "começo a peça"? ou "dá um toque para baixar o esporro, cara?"

A da porta entende (?), tira da bolsa um cigarro e bota na boca, o ator do palco estranha; ela estranha o estranhamento dele, ao mesmo tempo em que o músico sai dos camarins meio fantasiado e cruza o palco. Um dos atores, ritualisticamente arruma uma mesa ou coisa assim como se tivesse alguma coisa para fazer. A cena está mais ou menos preenchida.

O telefone (campainha) toca uma vez. Reação. O telefone (campainha) toca pela 2ª vez. Outra reação. O telefone toca a 3ª vez. Tota entra.

CENA 2

(Tota se dirige ao miolo do palco. Luz acende no meio, onde vai ocorrer a seqüência de duplas. Poleca se encontra no centro.

POLECA – (Tragédia) O que foi que aconteceu? Cê tá ferido?

TOTA – Não foi nada... Escorreguei...

POLECA – Mas você tá... Sangrando... Seu nariz tá ensangüentado...

TOTA – Eu escorreguei... Devo ter quebrado a perna...

POLECA – Você tá me escondendo a verdade... É mais que isso, eu sei. Tenho medo...

(Outra dupla, automaticamente, se reveza no centro. O tom da cena é outro)

ALMA – O que foi que aconteceu? Você tá ferido?

POMPEU – Não foi nada... Escorreguei...

ALMA – Mas você tá... Sangrando... Seu nariz tá ensangüentado...

POMPEU – Eu escorreguei... Devo ter quebrado a perna...

ALMA – você tá me escondendo a verdade. É mais que isso, eu sei. Tenho medo...

(Outra dupla. Tom mais exacerbado e diferente.)

SULA – O que foi que aconteceu? Você tá ferido?

XANDA – Não foi nada... Escorreguei...

SULA – Mas você tá ... Sangrando... Seu nariz tá ensangüentado...

XANDA – Eu escorreguei... Devo ter quebrado a perna...

SULA – Você tá me escondendo a verdade... É mais que isso, eu sei. Tenho medo...

(Silêncio crucial. Ou vaias. Todos sem graça.)

(Tota é trazido ao centro do palco, pela enfermeira e pelo médico)

HOSPITAL

MÃE – Seja sempre o 1º, meu filho, o melhor em tudo.

TOTA – (Assustado) Ahn!? Que horas são?

(Alguém, uma mulher mais velha, se coloca a seu lado e lhe estampa uma medalha no peito, onde se lê a inscrição: "1º lugar". Uma luz espouca como se fosse um flash de máquina fotográfica.)

ENFERMEIRA – Tota de Carvalho. Diretor de teatro.

MÉDICO – (Pegando a mão de Tota) Abulia... ausência de vontade.

ENFERMEIRA – Pressão normal.

MÉDICO – Tubo digestivo saturado. Excesso de controle do esfíncter.

ENFERMEIRA – Pulsação... normal.

MÉDICO – Sexo parasitário... não ajustado ao controle funcional.

ENFERMEIRA – Eletro... normal.

MÉDICO – Adulto, bípede, vertebrado. Ausência, fuga à realidade... Onanismo...

TOTA – Que horas são?

MÉDICO – Oito e meia. (Pra enfermeira) Bisturi.

TOTA – Oito e meia. Tá quase na hora do espetáculo.

ENFERMEIRA – É grave?

(Sem resposta)

TOTA – É grave, doutor?

MÉDICO – Os que entram nessa normalmente não voltam.

TOTA – O sr. me lembra tanto um ator do meu espetáculo. Poleca? O sr. conhece...? Ele é assim...

MÉDICO – (*Cortando*) Você não faz mais parte do trabalho, ou o que é pior: o trabalho não faz mais parte de você. Abandono, piração, autodestruição, não importa o nome.

TOTA – Isso é um sonho eu sei. Agora tenho certeza. Todo mundo tem isso antes de uma estréia. O teatro vazio, o público vaiando. Os atores erram o texto e tudo é uma catástrofe. Isso por quê? Porque a primeira vez é como se fosse a primeira vez eternamente. Hamlet viu o espectro que lhe contou o assassinato do pai, dormindo no pomar e, como o tio, com um frasco do sumo maldito derramou o licor leproso por dentro de seus ouvidos. E o sangue fluído e sadio foi coalhado, cortado, como gotas ácidas derramadas no leite.

ENFERMEIRA – Há algo de podre no reino da Dinamarca.

MÉDICO – Como era o nome do espetáculo?

TOTA – “Poleiro dos Anjos”. Falava da formação... da origem de um grupo de pessoas... de uma mesma classe... (*lembrando-se*) ... e da incapacidade de enxergar o presente...

ALMA – (*Aparecendo*) Você percebe que essa caverna tem a forma de uma concha? Você sabe que seu ouvido tem a forma de uma concha? Sabe, mas não dá importância.

Quando você era criança, nunca encostou uma concha no ouvido e escutou seu coração bater; seu pensamento sussurrar na cabeça e antigos nós estalarem e desgrudarem do seu peito. Você pode escutar isso nessa conchinha. (*Mostra uma concha e dá à Tota*). Imagine como deve parecer nessa enorme concha tão perto de você. (*Alma sai de cena*).

CENA 3

5 DIAS ANTES. ABERTURA DO “POLEIRO DOS ANJOS”

(*Quando a luz volta, os atores estão em posição diferente do último flash. A música que havia entrado durante o black-out está alta. O elenco começa uma super coreografia de abertura de espetáculo. Tota passeia pelo palco observando, corrigindo, até se sentar.*)

(*Elenco canta estrofes ou conjuntamente*)

POLECA – Imagine só...

O sonho que eu soube de minha madrinha

CORO – Mas, quem me contou....

POLECA – Foi uma vizinha que jurou segredo que ninguém sabia

CORO – Imagine só....

ALMA – Era a mesma estória de um parente amigo Igualzinho ao sonho que sonhava minha tia...

CORO – Sonho tão antigo

Vinho proibido de provar

Todos presentes

Cada um em seu lugar... ah!

Fome sem falar

As coisas simples de um jantar

A parte que você quiser

O coração... quem quer?

(*Cada um dos atores propõe uma roupa diferente: primeira comunhão, anjo, etc.*)

(*Quando a música e a coreografia estão no auge é interrompida. Os atores estão vestidos para um ensaio. Alguns, poucos, possuem já alguma coisa do espetáculo. Na coreografia, já tentam usar umas caixas no lugar dos objetos que terão na mão.*)

CENA 4

5 DIAS ANTES. ENSAIO.

ESPORRO

TOTA – Pára, pára... Não é nada disso que foi ensaiado. Dançar tem uma coisa exibicionista... prá fora.

Será que eu tenho que repetir mil vezes? Sem força... Que que houve? É a abertura do espetáculo. Sonho, lembrança... volta ao passado. E vocês entram como se não tivessem nada da cintura pra cima.

ALMA – Então... vamos dar uma trabalhada?

TOTA – Na semana da estréia, Alma, vou te contar.

ALMA – Tem que ser agora... Ou então desiste de montar o teu espetáculo ideal, tá legal?

TOTA – Não dá pra repetir nesse clima.

ALMA – Quem tá com clima é você. Nós estamos aqui pra trabalhar. Quatro, cinco horas por dia. Sem ganhar um puto. Não dá pra cobrar assim.

POMPEU – Vamos lá, Tota. A gente tem que estreiar de qualquer jeito nessa semana. Que é isso? Ninguém aqui é amador.

TOTA – Então cês tinham que botar na cabeça que não adianta estreiar de qualquer maneira. Tem que ser um bom espetáculo. Sim. O melhor, e isso ninguém me tira da cabeça. Fazer mais uma peça de teatro não adianta nada. Tem que ter prazer, gente, prazer.

POLECA – Prazer é a única coisa que não acontece.

ALMA – Vamos fazer de novo? Ninguém tá a fim de discutir. Tem mais duas horas ainda.

TOTA – Pra mim, por hoje, valeu. Não dá pra trabalhar nesse clima. Ou vocês fazem pra valer, ou não tem sentido.

ALMA – Puta merda.

(Os atores vão prum canto conversar, enquanto se arrumam. Reação de decepção. Poleca se aproxima de Tota)

POLECA X TOTA

POLECA – E aí?

TOTA – E aí, o quê?

POLECA – Cê vai ficar?

TOTA – Vou. Tô a fim de anotar umas coisas ainda.

POLECA – Posso te dizer uma coisa?

TOTA – Depende...

POLECA – Cê tá irritado, nervoso. Distante, acho que sempre foi. Mas tá demais, cara.

TOTA – Não... não é nada disso. Acho que pique de fim de trabalho é assim mesmo.

POLECA – Não conversa nem fora nem dentro do trabalho... aí fica uma relação muito esquisita, sabe? Tem coisas que tem a ver falar e ouvir. A nossa peça... “Poleiro dos Anjos”... Mexe com a nossa formação... balança muito a gente... balança todo mundo. Tem coisas que eu sinto que não tão em cima porque... O lance da Alma, por exemplo. Ela tá precisando de força...

TOTA – Todo mundo precisa de força, Poleca.

POLECA – Imagine que a cabeça de uma pessoa, de qualquer ser humano, é uma ilha, tá? Uma ilhazinha cheia de água em volta... mar, oceano... Uma ilha, enfim. Isso faz parecer que cada cabeça, cada pessoa, é uma coisa isolada, única. Imagine então se os oceanos desaparecessem. Seria o fim das ilhas.

Todo mundo estaria ligado à um mesmo terreno, como um enorme continente. Não haveria mais ilhas, mas a individualidade teria desaparecido.

TOTA – A Alma é uma pessoa difícil de transar. Até com o Pompeu, que é marido dela. Não dá pra conviver com quem não se entende, sacou?

POLECA – Por que as pessoas têm mania que para conviver, têm que se entender? Tudo bem... Se você não tiver a fim de conversar com todo mundo, vamos sair só nós dois.

TOTA – Pô... Uma cantada, Poleca? *(Pros outros)* Amanhã às sete horas. *(Pra Poleca, se desculpando)* Sabe que que é...? É que eu tenho coisa mesmo pra transar.

POLECA – Cê tá sempre sozinho, Tota. De repente é difícil, eu sei. Mas tem que acreditar mais... se dar mais. A impressão que você passa é que a qualquer momento cê vai sair por aquela porta e não voltar nunca mais.

TOTA – E cê acha que essa fantasia não me passa pela cabeça? *(Brincando)* Penteia meus sonhos? *(Mudando)* Não... não dá, Poleca. É um momento difícil mesmo. O momento do parto. A gente se sente mais mãe que pai e tá aqui dentro, e fica nervoso porque as coisas não acontecem como a gente imaginou. Os filhos comem com a mão, botam o pé na mesa. Aí quer dar amor, força e só dá porrada, cacete, e o afeto vai pras picas... Fica na cabeça.

POLECA – É... fica só na cabeça...

TOTA – Também não sei. Eu nunca tive filho...

POLECA – Nem eu... E prazer? Cê nunca teve prazer?

CENA 6

PASSAGEM DE TEMPO. 5º PARA 4º DIA.

(Muda o clima)

(POLECA E TOTA) (Música corrida)

POLECA – *(Correndo)* Cem metros pra acabar com a gordura...

Uf, uf...

(Correm)

TOTA – *(Correndo)* Cem metros pra acabar com a barriga...

Uf, uf...

(Correm)

POLECA – *(Correndo)* Cem metros mais contra o álcool. Uf, uf...

(Correm)

TOTA – *(Correndo)* Mais cem metros contra os excessos...

Uf, uf...

(Correm)

POLECA – Uf,... Uf...

TOTA – *(Correndo)* E finalmente, mais cem metros... para o prazer Uf... Uf...

(Poleca sai de cena)

TOTA – *(Lembrando)* Prazer. *(Pro grupo)* Vamos lá... Prazer.

De novo, um, dois, três...

(Entra a música)

CENA 7

4 DIAS ANTES – “POLEIRO DOS ANJOS”

(As meninas cantam)

Ai, perdão

Sei lá...

Ia passando...

Mas e daí?

Qualquer pessoa

Já fiz muito assim

Ele é meu par

Ai, suor na minha meia

Mal te conheço, meu amor

E essa mão no bolso

Me tateia

Me tonteia

E essas águas soltas

Não tem diques

Nem limites

Vem regar as rendas

Vem apenas

Molhar as cabeceiras

Aí, calor nas tuas veias

Teu corpo me passeia

Meu corpo é uma dança

Que tua mão...

Tateia

Me tonteia

E essas águas soltas

Não tem diques

Nem limites

Vem regar as rendas

Vem apenas

Molhar... Lá – lá – lá – rá – rá – rá

CENA 8

4 DIAS ANTES “POLEIRO DOS ANJOS” – MENINOS

(Entram os três meninos. Fazem rodinha de fumar)

POMPEU – Na esquina fica a casa das três meninas.

POLECA – A mais alta, você reparou?

TOTA – Que que tem?

POLECA – Já tem dois peitinhos. *(Puxa a blusa fazendo os seios e começa a se curtir. Bota duas laranjas fazendo de conta)*

TOTA – Eu vi ela um dia na Cascata tirar a blusa...

POMPEU – Você viu?

TOTA – Ela tava de costas pra mim...

POMPEU – Mas, de costas não conta. Você nunca viu uma mulher pelada?

TOTA – Claro que já vi...

POMPEU – Quem?

TOTA – Minha prima.

POMPEU – Prima também não conta. Você nunca viu mulher? Mas mulher mesmo?

TOTA – Acho que já...

(Clima de música. Todos curtem a fantasia da mulher)

POLECA – Tem um amigo meu que foi uma vez num lugar desses...

TOTA – Que lugar...?

POMPEU – Lugar de deitar com elas...

POLECA – Elas ficavam assim *(ele se deitou)* e você entrava

(POMPEU empurra TOTA para a cena) *(POLECA faz olhares de sedução para TOTA, chamando-o para entrar no “quarto”. TOTA, sem graça diante da situação e sem saber como se comportar, tenta aparentar naturalidade).*

Mas o que é que meu menininho tem? Vem dar um beijinho na titia.

(POLECA vem em direção à TOTA que tenta fugir. POMPEU segura-o e o força a ficar de frente).

POMPEU – Vai, cara, seja homem. Anda, mostra pra ela.

TOTA – *(Tenso)* Pára com isso. Pára com isso, pô, me larga.

POLECA – Não precisa fugir que a titia não vai te fazer mal. Você nunca viu mulher pelada?

TOTA – Pára com isso. Me larga. Ó, vou dar um chute. Me larga...

POLECA – Você quer ver como é que é?

POMPEU – Mostra pra ele. Mostra como é que é.

TOTA – Me larga...

POLECA – Quer ver? *(Vira de costas. Coloca o pau pra trás das coxas e se vira)* É assim ó...

(POMPEU cai na gargalhada e solta TOTA)

TOTA – Que saco, pô. Assim num brinco mais...

(POLECA coloca o pau no lugar e suspende o calção)

(O clima vai se desfazendo. POMPEU vai parando de rir, POLECA vai saindo do personagem e TOTA se afasta puto)

POLECA – Alguém quer dividir uma laranja?

POMPEU – Dá.

(POLECA joga uma laranja para POMPEU e olha a outra)

POLECA – *(Para TOTA)* ... *(Joga a laranja pra ele)*

TOTA – *(Rolando-se de volta)* Não quero.

POMPEU – Dizem que lá pros lados do Buraco Quente tem uma casa dessas. Com uma luz vermelha na porta. E as pessoas dançam de noite até a madrugada.

POLECA – Dizem que tem até santo na porta. Minha madrinha falou que é pecado. Cruz credo.

POMPEU – Claro que é pecado. As moças de lá não são pra casar. É só pra fazer aquilo.

(Começo a tocar uma música antiga tipo Ray Antony)

(Pompeu deixa a laranja rolar e Poleca brinca com as duas feito seios)

POLECA – E todos dançam juntos até de madrugada. De rosto colado, como no cinema.

(Puxa POMPEU pra dançar)

POMPEU – *(Dançando)* E elas deitam com qualquer um que pague, mas tem perigo de doença.

POLECA – *(Fazendo o par feminino, dança com a mão pela direita)*

Diz que é só lavar com água fria no bidê assim que acabar de fazer. Água fria mata o micróbio.

POMPEU – Mas não pode beijar na boca, de jeito nenhum.

POLECA – Deus me livre.

POMPEU – E que elas tem retrato dos filhos ao lado da cama.

POLECA – E puta tem filho?

POMPEU – Claro que tem. Ela dorme com uma porção de homens.

(POLECA continua a mexer nas laranjas como se fossem seios)

POLECA – Então deve ter uma porção de filhos.

POMPEU – Se tem devem ser doentes. Coitados.

POLECA – Não sabem nem quem é o pai.

POMPEU – É filho da puta.

POLECA – Também ninguém vai querer casar com uma mulher assim, né?

POMPEU – Quando eu me casar vai ser com uma menina direita.

POLECA – Claro, né? Vai ser tua esposa, tem que ser direita...

POMPEU – Como uma das três meninas.

(Música continua; os dois dançando)

POLECA – Pra gente, homem, é diferente...

POMPEU – Claro... A gente é homem, né?

(Música vai tocando até diminuir)

POLECA – *(Trocando o lado do braço)* Agora você é a mulher.

(Luz diminui suavemente com a música)

CENA 9

4 DIAS ANTES – BASTIDORES

(A coxia é o palco real. O palco fictício é a coxia verdadeira)

(Xanda e Sula. Xanda de costas para a coxia, se olha no espelho. Do palco, ouve-se o som de cena, uma música operística tipo terror. Sula aparece na coxia, vinda do palco. Percebe Xan-

da, olha uma faca no cenário. Essa cena é feita no clima que a música estimula. Apanha o punhal e vai em direção à Xanda, que está de costas.)

XANDA – *(Vendo pelo espelho, espantada, vira-se, olhar estupefato)* Você???

(Xanda segura no ar o punhal, antes dele atingir seu objetivo)

SULA – Canalha!

(As duas brigam pela posse da arma, se embolam ferozmente, rolam pelo chão e tentam, – quando a faca cai –, alcançá-la, tipo filme de aventuras) *(Poleca entra, vestido de mulher, e vê a cena)*

XANDA – *(Dominada por Sula e tentando alcançar o punhal)* Salve-me... Salve-me, por favor, cavalheiro...

(Poleca olha, bota as mãos nas cadeiras, despeitado, pega uma garrafa d'água, bebe e sai de volta)

SULA – *(Para Xanda, dramática)* O Destino quis assim.

(Abraçam-se)

XANDA – *(Dramática)* É você?

SULA – *(sacode afirmativamente a cabeça, soluçando)* Sim... Eu mesma...

XANDA – Mamãe...

(Vão abraçadas, chorando melodramaticamente, até sentar) *(Meio cantarolando)* Roubaram meu lápis...

(Sula passa o lápis dela)

(Cantarola) Ele olha pra mim... *(C. Marchon)*

(Pompeu entra, tira uma camisa, bota outra. Vê Xanda, vai pra ela, e antes de abraçá-la, fala pra Sula)

POMPEU – Sula, vira pra lá que é coisa de gente grande.

(Ele acaricia bandeirosamente Xanda e sai. Sula vira-se para Xanda e comenta irônica)

SULA – Ihhh...

XANDA – *(Meio rindo)* Que clima é esse?

SULA – *(Voltando a se virar pro espelho)* Tem clima nenhum...

XANDA – *(Virando-se pra ela)* Sula...? *(Arrepende-se)* Tudo bem...

SULA – *(Sem se virar)* Tô dando um toque.

XANDA – Nada disso que cê tá pensando...

SULA – Tô pensando nada....

XANDA – Então, tá...

SULA – Só sei que tem um clima...

XANDA – Não tenho culpa se um cara fica a fim...

SULA – Ele tá a fim?

XANDA – *(Sem graça)* Num tô falando que ele tá a fim... Não tenho nada a ver com isso.

SULA – *(Sem dar papo)* Hum-hum...

XANDA – *(Quase num resmungo)* Também não sou de ferro.

SULA – Então é porque pintou, né?

XANDA – Pintou nada, Sula... Pintou nada... Nêgo tem mania de rotular tudo.

SULA – Num tô rotulando nada... Esquece.

XANDA – (*Sem ouvir*) Sempre a Xanda que tá dando em cima dos caras. Será que uma vezinha só não pode ser o contrário?

SULA – Olha... eu não tô a fim de me meter nas tuas transas, não. Não tenho nada com isso. Tô preocupada porque a Alma... Cê sabe... Queria até não saber de nada, sabe? Fico numa situação fudida.

XANDA – Não tem situação nenhuma, Sula. Não houve nada, não aconteceu nada...

SULA – Mas que tem um clima tem.

XANDA – Olha... Se tem clima ou não, não sei. Da minha parte eu tô sabendo.

SULA – (*Mudando de idéia*) Bom... Vocês são brancos que se entendam.

XANDA – Cê tá sendo moralista pra caralho.

SULA – (*Putá*) Tudo bem. Já basta o clima que tá no trabalho. Se pintar mais esse...

XANDA – Qual é, pô? Cê tá parecendo minha mãe, Sula. Não pintou nada, tô falando...

SULA – E se pintar?

XANDA – A gente não mede as coisas assim não, Sula. Me grila pra caralho essa estória toda. As pessoas têm mania de serem donas umas das outras. Eles... Alma e Pompeu... eles é

que sabem da transa deles. Se tá legal ou não, não sou eu a responsável.

SULA – Tenho nada a ver com isso, não, Xanda. Agora, querer que eu seja confidente, aí é um pouco demais.

XANDA – (*Sem ouvir*) Mania de repetir tudo que é esquemão. Parece meus pais quando destransaram. Mexe com vocês pra caralho, né (T) Vamos cortar esse papo.

SULA – Cê ainda não respondeu...

XANDA – Já falei que não pintou nada.

SULA – E se pintar?

XANDA – Saco.

(*Alma entra na coxia*)

ALMA – Se não der mais problemas até a estréia, eu sou uma mulher feliz.

SULA – UÉ... Mas que tipo de problema pode dar...?

ALMA – Ah, Sula... Acho que é a coisa que eu mais quero na vida... essa semana.

SULA – Então não fala que dá azar.

XANDA – Não pode falar... azar... que dá azar, Sula.

ALMA – Como um vendaval... “Vendaval de Paixões”... Uma enorme radionovela da Rádio Nacional.

XANDA – Um original de Cícero Acaiabe...

ALMA – Olha só a foto que eu trouxe de quando eu era velha.

SULA – X’eu vê... Nossa É você?

ALMA – Tinha quinze anos. O penteadado era a última moda...

XANDA – E o tubinho?

ALMA – Baile de debutantes. Fluminense. Primeiro era a valsa com os pais. Tocou “Moonlight Serenade”. Depois trocavam os pares e, a última... a última sim... Era com o namorado.

XANDA – O meu era um primo... Coisa de família... Usava Gumex no cabelo, moreno e tinha um mau hálito insuportável.

SULA – O meu não era bem namorado... Era um vizinho... O pai dele era dono de uma fábrica de sabão. Deus sabe quantos cachorros mortos foram precisos para construir a fortuna daquela família.

ALMA – O meu par era lindo... Nadador... Olhos verdes... Quase dois metros de altura. O mais bonito do clube. A orquestra puxou a Valsa dos Quinze Anos. Aquela que a letra dizia: “Seja tua vida de ventura e paz...”

SULA – E aí vocês começaram a dançar?

ALMA – Pera aí. Ele se levantou do outro lado do salão. Ele era Clark Gable e eu Vivien Leigh. Parecia um sonho em Cinemascope...

SULA – E aí?

ALMA – Foi a primeira vez que eu fiquei menstruada...

XANDA – Aos quinze?

SULA – A minha foi ao doze. Eu sempre tive paranóia que pudesse subir pra cabeça.

ALMA – Pois é. Eu tô me sentindo assim pra estréia.

SULA – A gente podia dar uma festa incrível. É minha primeira estréia oficial.

ALMA – Pra mim é um novo momento de vida. Uma transa nova.

XANDA – Eu não tenho nem roupa pra estréia.

SULA – Como não tem roupa?

ALMA – Eu te empresto uma.

XANDA – Não.. deixa. Eu me viro.

ALMA – Toma. Vai ficar um barato em você.

SULA – Essa blusa fica ótima em você, Alma.

ALMA – (Pra Xanda) Numa boa. Veste.

XANDA – Deixa... Eu experimento depois...

ALMA – Deixa eu ver. Te ajudo.

SULA – Não tá na hora de entrar em cena, não, gente?

ALMA – Ajuda aqui, Sula. A Gata Borracheira vai ao baile do príncipe.

(*Enquanto veste, Alma começa a cantarolar. As outras duas entram aos poucos. A mesma música das meninas, mas adultas. No auge da fantasia, entra Tota*)

TOTA – Porra, gente. O ensaio não acabou, não.

(*Luz apaga na cara dele*)

CENA 10

“POLEIRO DOS ANJOS” – 4 DIAS ANTES – 1ª COMUNHÃO

(*Quando a luz se apaga, na cena anterior, é imediatamente acendido um fósforo. As três meninas devem ter se vestido e maquiado para essa cena. Alma acende o fósforo que acende uma vela. É a primeira a ser iluminada*)

(*Cena toda sussurrada*)

ALMA – (*rezando*) “Creio em Deus Pai, Todo Poderoso, Criador, do céu e da terra.

E em Jesus Cristo, um só Seu Filho

Nosso Senhor

O qual foi concebido

Creio no Espírito Santo

Na Santa Igreja Católica...”

SULA – (*Acendendo a vela e chamando*) Pssiiuuu...oi!

ALMA – Nunca aprendo de cor essa oração.

SULA – Você leu a “Imitação de Cristo”?

ALMA – Já... Na Comunhão Dos Santos,

Na redenção dos pecados...”

SULA – Minha mãe me deu.

ALMA – Que que tem?

SULA – Você já aprendeu tudo?

ALMA – Quase... ‘Cê já?

SULA – Morro de medo é da hóstia. A freira me explicou.

ALMA – É o corpo de Cristo.

SULA – Como é que faz pra ficar daquele tamaninho?

ALMA – É milagre.

SULA – Como é que eu vou saber se a minha é verdadeira?

ALMA – Todas são, sua boba. Quando o padre benze elas se transformam no corpo e no sangue.

SULA – Devia ser pecado, então... Colocar elas na boca.

ALMA – É pecado!

SULA – Eu vi a freira fazendo. Parece biscoito.

ALMA – Ela disse que não podia morder.

SULA – Tem que botar com a língua no céu da boca. Mas não pode passar a língua. Tem que ficar quietinha.

SULA – Não pode nem bater nos dentes.

ALMA – Se não sai sangue. Teve uma menina que mordeu. Eu escutei na aula de catecismo. Deus fez um milagre e a hóstia começou a sangrar.

SULA – Ela foi pro inferno?

ALMA – Deve ter ido coitada. Os pais não sabiam o que fazer.

SULA – Você conhecia ela?

ALMA – Foi há muito tempo... Era menina pobre.

SULA – Coitada.

ALMA – Não deve ter tido dinheiro pra pagar o catecismo.

SULA – Eu li o meu todinho.

ALMA – Eu também. Mas só isso não adianta.

SULA – Você já confessou?

ALMA – Já.

SULA – Eu desobedeci meus pais, levantei falso testemunho, falei o nome de Deus em vão.

ALMA – Eu também. Pequei contra a castidade, ainda.

SULA – ‘Cê fez isso?

ALMA – Acho que não. Mas achei que três era pouco pra primeira comunhão.

SULA – Parece que esse é o pior pecado.

ALMA – Mas eu nem sei o que é isso, eu só falei.

SULA – Pior ainda. Se for mentira. Deus vai saber. Ele vê tudo.

ALMA – Mas ele não viu nada, eu não fiz nada.

SULA – Mesmo que você se esconda, Ele vê.

ALMA – Ele sabe que eu não tô mentindo, tá?

SULA – É ver pra crer. Eu não tô em pecado.

(O padre Tota entra. As meninas dão um passo atrás onde Xanda entra no meio das duas, de modo que Alma é a última)

OS TRÊS – No céu, no céu, na paz da Glória um dia

Com a benção da Ave-Maria

No céu, no céu, com sua mãe estarei...

(A fila vai passando, Alma é a última. Vai se engasgando gradativamente até tossir. A fila não pára de cantar e sair)

(Vai morrendo a luz de cena. Deslocamento de foco)

CENA 11

RESTAURANTE 4 DIAS ANTES POLECA, SULA E UM ESTRANHO

(Os quatro num papo interessante, tipo alegre, que envolve a atenção deles)

(Alguém comenta em referência ao papo ser bandeira e comenta de quem entra, um cara que chega)

(Cara que chega olha o local, reconhece Tota)

CARA – Pô Antonieta!

TOTA – *(Sem graça, meio se levanta pra ele não sentar)* O, Nascimento, tudo bem?

CARA – Pô, Totinha, que legal te ver. Quanto tempo.

TOTA – Pois é...

CARA – E aí?

TOTA – É isso aí...

(Branco)

CARA – E o casão? Ainda tá lá?

TOTA – Tá legal. Tá lá ainda. Mas saí de lá. Há muito tempo, né?

CARA – Saudação, cara. Altas festas. Teus pais...? Tão firmes ainda?

TOTA – Tão, tão. Continuam lá. Não mudam.

CARA – E você, como é que tá? *(Olha a mesa)* Ôpa.

ALGUNS OU TODOS – Ôpa *(Reação)*

TOTA – Nascimento aí. Tempos de Santo Inácio. 2º Clássico, né?

CARA – *(Afirmativo)* Hã, hã. *(Dá um gole no copo de Tota)*

TOTA – Senta aí.

(Sentam os dois)

(Sorrisos desconcertados de ambos os lados)

(Tota aproveita o branco)

TOTA – E aí, ô Poleca? Decorou?

POLECA – *(Interrompendo o papo que continuava só entre os três)* O quê? *(Estranhando)*

TOTA – A cena de amanhã. Amanhã é corridão. O maior pique, hein?

POLECA – *(Óbvio)* Claro!

CARA – Cê levou adiante mesmo!

TOTA – *(Ri, tímido)* He, he...

CARA – Sabe quem é a maior fã sua?

TOTA – *(Estranhando)* Fã? Quem?

CARA – A Patrícia. Lembra?

TOTA – Patrícia? Qual a...? Aquela...?

CARA – Pô. A Patrícia. Morena... *(Gesto acompanha a descrição)*

TOTA – Ah, sei, sei.

CARA – Pois é... *(Baixo pra ele)*
Casei com ela.

TOTA – É mesmo? Era um barato
ela.

CARA – Maior disputa na sala.
Lembra?

TOTA – Amanhã? Dá... *(Pro Nascimento)* Tempo hein cara?

CARA – E você? Solteirão?

TOTA – Não... Casei...

CARA – Casou é?

TOTA – ...Destranei. Separei...!

CARA – *(Sacando Sula)* Ahh!!!

TOTA – *(Baixo)* Pessoal do grupo.
Outro lance!

CARA – Teatro, né? Todo mundo aí?

TOTA – É... Pessoal do grupo.

CARA – Legal. Tô aí em outro esque-
ma, mas saco tudo. Outro dia fui ver a como
é? Aquele teatro em Copacabana...

TOTA – Ah...

CARA – Como é?... é...?

TOTA – Cê nunca mais viu o Re-
zende?

CARA – O Rezende? Ah... Lembra
nós três? Antonieta, Gonô e Sabonete.
(Canta) O Sabonete: “Suave, persis-
tente, seduz a gente”... Ah, o Rezende,
cara. Tá numa boa. Dono de agência de
automóveis. Tá legal. Tem uma filhinha
já de 3 anos.

TOTA – Três anos, é? Nunca mais
encontrei.

(Tempo de silêncio, tensão)

E a batera Gonô? *(Para os outros)*
Pô, esse cara, tremendo baterista. Doi-
dão...

POLECA – Ah é? É?

(Sula sai)

TOTA – E aí? Nunca mais?

CARA – *(Sem tirar os olhos da Sula)* *(Baixo pra Tota)* Pô... Gracinha.

(Aponta com o queixo pra Poleca. Ele percebe. Tota finge que não entende. Ele aponta de novo. Tota ri sem graça. Riem entre si. Nascimento ri deslocado da risada)

POLECA – Submissão carnal!

TOTA – Carnal Submission!

(Todos riem. Nascimento acha que tá enturmado. Acha o riso, silêncio)

CARA – Bacaninha ela, né?

(Todos voltados pra si, sorriem)

(Sula volta)

SULA – Pô, que calor! *(Sula já saca o clima da mesa)*

CARA – Senta aqui, tem ventilador.
(Se levanta pra dar lugar)

SULA – *(Pro cara)* Rimou. *(Senta no lugar antigo)*

(Nascimento, de pé)

(Todos banderam mais. Nascimento assume a bandeira)

TOTA – Se você encontrar o Re-
zende, mande um puta abraço...

Cês podiam combinar de ir juntos,
ver a peça.

CARA – Ô, claro. A peça de vocês?
Bom a gente se vê, né?

TOTA – Teu nº é o mesmo?

CARA – Claro!

TODOS – Tchau.

(Cara saindo) *(Tota arrisca)*

TOTA – Olha! Fala com a Patrícia.

CARA – Tá. Vamos ver se dá. Ela
tá ó... *(Faz gesto de barriga)* O Rezende
já vai pro 2º, só falta você.

(Os dois se olham de longe sem assunto)

CARA – Ó, tá pago, hein...?

CENA 12

ALMA X POMPEU

*ENTRADA DO RESTAURANTE –
4 DIAS ANTES*

ALMA – Então? Você tá a fim de
entrar ou não?

POMPEU – Não tem nada a ver ...
Você não tá querendo falar então?

ALMA – Eu já falei, sabe, acho que
já me coloquei, não tô a fim de ficar
insistindo. Toda vez sou eu que falo.

POMPEU – Você vai querer discutir isso aqui na porta?

ALMA – Não. Sempre tem uma coisa mais importante pra gente conversar.

POMPEU – Por que você disse que vinha?

ALMA – Eu falei? Você que quis vir...

POMPEU – Veio todo mundo ... Por que você não disse que não queria vir?

ALMA – Não ... vamos entrar ...

POMPEU – Que saco. Toda vez é esse corta barato. Não tô a fim de entrar assim nesse clima.

ALMA – Que clima? Agora sou eu que tô fazendo clima?

POMPEU – Não. Sou eu. Toda vez é esse saco. Então vamos ficar trancados dentro de casa. Não transar mais com ninguém. Acho que é isso que você quer.

ALMA – É ... é isso que eu quero. Se você acha que é isso...

Você tem o dom de reduzir tudo. Vamos entrar?

POMPEU – Cê tá a fim de entrar?

ALMA – Tô. Num tô dizendo que tô?

POMPEU – Com essa cara?

ALMA – Eu sei que vai chegar lá dentro vai ser aquela mesma coisa... Ficar naquele papo, até tarde... Você nunca me dá a menor atenção quando tem mais gente.

POMPEU – Não ... Se eu entrar é pra ficar transando com as pessoas. Me diz qual é o sentido de entrar num lugar e

ficar os dois naquela ilhazinha num canto. É melhor ficar em casa. Né? Vamos pra casa. Num tô mais a fim de entrar. Cortou, sabe?

ALMA – Que ilhazinha? Até parece que nesses lugares você fica comigo. Você nunca me dá a menor atenção.

POMPEU – Porra, a gente passa o dia inteiro grudado. Quando sai tem que ficar grudado também?

ALMA – O dia inteiro? Que que você acha de dia inteiro? A gente nunca tá sozinho.

POMPEU – Então vamos nos trancar dentro dum convento.

ALMA – Até parece que a gente fica sozinho. Todo mundo é mais importante que eu.

POMPEU – Qual é o sentido de ir à um lugar e não transar com as pessoas, quer me dizer? Semana da estréia ... Mil coisas pra falar...

ALMA – E eu tô falando pra você não falar com as pessoas? Só que nunca sobra tempo pra mim.

POMPEU – A gente conversa 24 horas por dia, tem que ficar conversando aqui também?

ALMA – 24 horas por dia? Eu nem me lembro mais a última vez que a gente conversou...

POMPEU – Tá. Então eu sou uma besta, um ignorante, nunca ninguém fala nada... Dois mudos ... né?

ALMA – Eu tô falando que você é uma besta? Tô falando que a gente nun-

ca conversa. Num tô a fim de ficar discutindo aqui na porta. Vamos entrar?

POMPEU – Não, agora eu tô querendo conversar. Vamos sentar aqui na porta e vamos conversar. É um saco isso. Toda vez tem que ser o último a chegar. E já entra num clima, que aí é melhor nem ir...

ALMA – Quem tá fazendo clima? Eu? Você é quem tá fazendo o maior clima.

POMPEU – Ah! agora sou eu quem tá fazendo clima? Tá legal. Eu quem faço os climas. Então eu não abro mais a boca pra falar nada, tá legal? Vou entrar e ficar mudo feito uma pedra.

ALMA – Não, quem não tá a fim de falar sou eu. Nunca mais abro minha boca pra tocar nesse assunto. Me enche o saco essa posição de cobrança. É a última vez. Conheço de cor esse sistema pra se fazer de vítima.

POMPEU – Vítima? Ah, eu tô me fazendo de vítima? Você é que tá se fazendo de vítima o tempo todo. Não inverte o jogo não... Péra lá ...

ALMA – Tá, então sou eu... Tem um cigarro? Eu fico assustada com a capacidade que você tem pra desvirtuar as situações.

POMPEU – Você não compra cigarro nunca, é?

ALMA – Prometo que é a última vez que eu te peço.

POMPEU – Não tô falando pra você não pedir, tô só perguntando. Toma.

ALMA – (*Acendendo o cigarro*)
Você vive falando de diálogo, diálogo,
é a última pessoa a querer conversar
sobre qualquer coisa.

POMPEU – Eu me recuso a ser essa
imagem que você quer me colocar, tá?
Tô de saco cheio desse personagem.
Sou sempre eu o culpado. Se você não
gosta de mim é só dizer.

ALMA – Alguém tá falando que eu
não gosto? Não reduz as coisas, cara...

POMPEU – Vamos entrar?

ALMA – Vamos ... Entra aí.

POMPEU – Com essa cara?

ALMA – Que cara? Num tô com
cara nenhuma. Não tô a fim de ficar
fingindo que tá tudo bem como você faz.

POMPEU – Ah, agora eu finjo que
tá tudo bem. Só que eu acho que os
outros não tem nada a ver com nosso
mau-humor. Acho melhor não entrar.
Perdi a fome.

ALMA – Não, vamos entrar... se
você não tá com fome... eu tô.

POMPEU – Numa boa?

ALMA – Numa boa...

(*mudança de cena e tempo*)

CENA 13

FAMÍLIA

“POLEIRO DOS ANJOS”
3 DIAS ANTES

SULA – (*Abrindo a porta*) É você
minha filha? Você demorou, seu pai já
estava ficando preocupado.

ALMA – O cinema acabou tarde, a
gente veio à pé conversando.

MÃE – (*Para Pompeu*) Você tá
bom?

POMPEU – Bem, e senhora? Des-
culpe por causa da hora.

MÃE – Não, sabe o que é? É que o
pai dela fica todo preocupado. Por mim,
não tem problema, eu sei que não tem
nada demais. Mas, ele não gosta... Para
ela, ele não fala, mas pra mim, sabe.
Afinal, ela só tem quinze anos.

PAI – (*Vindo de dentro*) Já chega-
ram? Como é que foi o cinema?

ALMA – Foi legal...

POMPEU – Era uma reprise.

PAI – (*Sem prestar muita atenção*)
Reprise, é...?

Tem um filme bom passando é
no... Como é o nome, mãezinha?

MÃE – Acho que não tá nem mais
passando esse filme. (*Baixo pros dois*)
Ele não gosta de ir ao cinema.

PAI – Quem que não gosta de ir ao
cinema? Eu que falei desse filme.

MÃE – Falou mas não fomos. Você
adora ficar em casa, paizinho...

Vocês já comeram?

ALMA – A gente fez um lanche.

MÃE – Eu preparo uma coisa rapi-
dinha.

POMPEU – Não precisa se incomo-
dar. É sério, não tô com fome, não.

MÃE – Tá fazendo cerimônia... Não
é trabalho nenhum. Um minutinho só.

ALMA – Não precisa, mãe... Ele
não tá com fome.

MÃE – Olha, a sopa deve estar
ainda quente. Tá uma delícia. Você gos-
ta de sopa? Essa você vai adorar. Senta
um pouquinho (sai)

PAI – Senta. Senta aí. Sua mãe vai
ficar contente. É a distração dela. Ela é
que adora ficar em casa. Tô falando
desse filme há um tempão. Mas, sua
mãe não gosta de cinema.

MÃE – (*Voltando*) Pronto, Já botei
pra esquentar. Vocês querem tomar al-
guma coisa? (*Reparando o cigarro de
Alma*) Você tá fumando agora? Não
fuma... Se você soubesse o mal que faz.

ALMA – Já ia apagar.

MÃE – Promete que não fuma,
hein? Depois seu pai não acha bom que
você fique fumando.

PAI – Eu não falei, nada, mãezi-
nha....

MÃE – Mas a gente sabe que você
não gosta. Você não fala na frente dela,
mas fala. Outro dia mesmo...

PAI – Tava falando que eu não
podia fumar mais. Não falei nada.

MÃE – Faz isso pelo seu pai, minha
filha. Promete?

ALMA – Tá. Tô apagando.

MÃE – Faz isso. (*Para Pompeu*)
Você fuma?

POMPEU – Não...

MÃE – Tá vendo, ele não fuma.
Apaga isso...

ALMA – Que que tem pra beber?

MÃE – Oferece pra eles, paizinho.

PAI – Eu não sei o que eles querem.
O que que vocês querem?

MÃE – Oferece aquele vinho do
porto, paizinho. O rapaz vai gostar de
experimentar. (*Para Pompeu*) É muito
fraquinho...

Pega lá na cristaleira.

PAI – Mas eu não sei se eles que-
rem.

MÃE – Claro que querem. Não fica
perguntando. Não tá vendo que o rapaz
tá fazendo cerimônia?

(*Quando o pai sai*) Ele tem um
amor por esse vinho, que ninguém pode
nem encostar.

POMPEU – Mas não precisa se in-
comodar, dona...

MÃE – Não, não... Não é incômodo
nenhum. Ele é que fica numa paixão
com essa garrafa...

PAI – (*Voltando*) Não achei o vi-
nho.

MÃE – Ô, meu Deus. Eu botei no
fundo do meu armário, escondido como
você pediu.

PAI – Eu não pedi nada... (*Sai de
novo*)

MÃE – Quando vem visita de fim-
de-semana, ele pede pra esconder a gar-
rafa. Tem razão. O vinho é um
verdadeiro licor.

Dá até pena de gastar assim.

POMPEU – Se a senhora quiser eu
não faço nem questão de tomar.

MÃE – Não... Não é você não. Ima-
gine! É quando vem os amigos dele. Ih,
você vai adorar. Eu que não gosto de
bebida alcoólica acho uma delícia...

PAI – Experimenta só... (*serve
Pompeu*) Você quer, mãezinha?

MÃE – Só um pouquinho.

PAI – Quer, minha filha?

ALMA – Pode ser...

PAI – (*Acaba de servir e se serve*)
Vamos fazer um brinde.

MÃE – Que brinde? Mania de gen-
te velha ficar fazendo brinde. Deixa os
meninos em paz, paizinho.

PAI – Então não faz brinde... (*Sem
graça*) Vamos tomar.

MÃE – Você não deve ficar beben-
do isso, paizinho. Não te faz bem. Olha
a vesícula...

PAI – Que que tem minha vesícu-
la? Não tô sentindo nada.

MÃE – Depois fica se queixando
das dores. Eu é que sei... Isso fermenta
que é uma beleza...

PAI – Eu não estou me queixando
de coisa alguma, estou?

MÃE – Seu pai tem dias que na
hora de dormir é um verdadeiro infer-

no!!! Depois não consegue dormir mais.
Claro. Levanta pra urinar de cinco em
cinco minutos...

Já falei até com Dr. Paiva sobre
isso. Agora, não quer escutar, eu trato
como criança. Vou botar uma comadre
na sua cabeceira.

PAI – Um dia só que foi isso,
mãezinha... Deve ter sido tempero da
comida.

MÃE – Aqui em casa quase não se
usa tempero. Deve ser essas bobajadas
que você come por aí no escritório (*Pros
dois*) Isso aí é uma verdadeira tourada.
Nem te conto. Eu é que sei. E ronca que
parece um porco. Num sofrimento...
Mas é teimoso, né paizinho?

PAI – Pode me dizer qual é o mal
que faz tomar um cálice de vinho do
porto?

MÃE – Faz mal pra você que tem
vesícula supurada. Pra outro não faz. Eu
não fico me queixando de dor, pedindo
saco de água quente... Quer fazer besteira,
faz. Mas depois não fica reclamando.
Não quero é ficar de enfermeira por
causa de caduquice.

PAI – Eu não tô me queixando de
nada, tô? Depois eu não fico pedindo
nada dessas coisas. Sua mãe adora ficar
fazendo chazinho, remedinho...

MÃE – Ah, é mal-agradecido?
Agora quando fizer porcaria no chão do
banheiro e sujar as calças do pijama
vamos ver quem vai limpar. A empre-
gada é que não vai ser...

POMPEU – Acho que tá na minha hora...

MÃE – Não, a sopa sai já-já... Vê só se tem cabimento o que eu vou te contar, quer ver?

PAI – Ela é que passa metade do dia reclamando dessas dores nas pernas... Não... Agora vou contar... Sabe o que ela faz?

POMPEU – (*Sem graça*) Não...

MÃE – Que é isso, paizinho? Eu é que fico me queixando de frieira e fico tendo de passar talquinho antes de dormir?

PAI – Enrola um negócio de elástico no meio da canela...

MÃE – Que negócio de elástico, paizinho. É meia elástica. Coisa mais comum.

PAI – Comum pra quem tem varizes...

MÃE – Varizes? Quem que tem varizes? Queria muita mulher na minha idade ter as pernas que eu tenho. Não tenho nenhuma varize. Tenho problema é de circulação. Vê só (*Para Pompeu*) Vê se você vê varize.

POMPEU – É... puxa.

MÃE – Nenhuminha... tá... Qualquer mulher na minha idade tá aí com perna toda encaroçada. Ah, meu filho, pra cima de mim não. Péra lá... Fica tomando essas porcarias antes de dormir e quero ver quem vai ficar te escutando reclamar.

ALMA – (*Já se enchendo*) Mãe, ele tem mesmo de ir embora.

POMPEU – É, é verdade. Fica a sopa pruma outra vez.

MÃE – Ah, que pena. Nem uma provinha? Você não sabe o que vai perder.

ALMA – Sabe sim, mãe. Tchau.

(*Quando Pompeu sai*) Vocês me matam de vergonha.

MÃE – Que...!? Você entende essa menina, paizinho? Eu não tratei bem seu amigo? (*O pai sai chateado*) Tá vendo? Seu pai ficou triste com você. Ele faz todas suas vontades, recebe o rapaz e olha que seu pai não é de muito assunto... E você faz uma cena dessas? Pede desculpas pra ele, minha filha... Não seja assim... Parece até que a gente não te deu educação.

ALMA – Vou escovar os dentes. (*Entra no banheiro*)

MÃE – (*Para o pai*) Paizinho, não esqueça de apagar o fogo que você acendeu. A sopa vai queimar.

(*Luz vai apagando*) (*Alma entrou no banheiro*)

CENA 15

RENÚNCIA

3 DIAS ANTES (*POLEIRO DOS ANJOS*)

(*O rádio começa à tocar alto. Locutor dá a escalação das equipes. Flu-*

minense X Botafogo, decisão de 1960) (?)

(*A locução pode ser feita por um dos meninos imitando um locutor*)

POLECA – Cê viu na televisão?

POMPEU – Não. Escutei pelo rádio.

POLECA – Vão dispensar a gente das aulas.

TOTA – (Que escutava tudo da antiga porta do banheiro) Falcão Negro.

POMPEU – Pára, ô, que saco.

TOTA – Ninguém tá a fim de ir ao cinema?

POLECA – É o mesmo filme da semana passada.

TOTA – Nada. Hoje é quarta. Vai entrar “Os 7 Cavaleiros do Apocalipse”.

POMPEU – É filme proibido.

TOTA – Meu padrinho é amigo do juiz de menores. A gente fala com ele.

POLECA – Cê soube da última?

POMPEU – Vão dispensar a gente das aulas.

TOTA – Falaram lá em casa.

POLECA – O Jânio renunciou.

POMPEU – É. Tá a maior confusão.

TOTA – Não querem deixar o Jango assumir.

POLECA – Ele vai entrar pelo sul, cara.

TOTA – As fronteiras tão todas fechadas. Meu pai falou.

POLECA – Meu pai falou que ele entra assim mesmo.

POMPEU – Que que seu padrinho sabe? Deu no rádio. Lá em casa todo mundo fala: O Aldo de Moura Andrade é o novo presidente.

TOTA – O Jango não volta.

POLECA – Volta pelo sul, eu tô dizendo. Tem a fazenda dele em São Borja. Meu padrinho falou que ele pode pousar lá de avião, vindo pelo Uruguai. O Brizola espera ele com o Exército e eles vão subindo, todo mundo de avião até Brasília.

TOTA – Não diz bobagem, cara. Como é que pode caber todo mundo num avião. Além do mais, o Exército não ia nunca viajar no avião com ele, porque é comunista.

POLECA – O Brizola tem força. E é cunhado dele. Cê acha que ele não vai defender o próprio cunhado?

TOTA – O Mazzili vai assumir.

POMPEU – Também por que o Jânio tinha de renunciar?

POLECA – Ele é maluco, cara.

TOTA – Saiu um doido varrido, entrou um doido varrendo. Minha vó sempre dizia.

POLECA – Mas, por que que ele saiu?

(Pausa)

TOTA – (Tétrico) Foram as forças ocultas.

(Suspense no ar. Ninguém sabe o que ê)

POLECA – Tá a fim de jogar bola ou búrlica?

TOTA – Marraio ferido sou rei.

POMPEU – Segundo.

(Começam o gude)

TOTA – Já pensou se o Jango for mesmo presidente?

POLECA – Que que tem?

POMPEU – Vira a maior bagunça. Até guerra civil.

TOTA – Quem tinha que assumir era o Lacerda.

POMPEU – Meu pai falou que com eleições o Juscelino ganha fácil.

TOTA – Lacerda...

POMPEU – Bom, mas tem que ter gabarito, né? Não pode ser qualquer um.

TOTA – Imaginou a vergonha, se vem estrangeiro visitar, e o presidente for um cara que não sabe língua nenhuma.

Nem inglês. Tem que ter educação.

POMPEU – Educação vem de berço. O Brasil tem que ter um presidente à altura de presidente estrangeiro. Um cara assim feito o Kennedy, o De Gaulle...

POLECA – No papo lá em casa, falaram que tinha que respeitar as eleições.

TOTA – Não diz bobagem. O Jango não entra.

POMPEU – Claro que não. É um cara todo complicado.

POLECA – Complicado como?

POMPEU – Cê tá a fim de ver o Brasil na mão dos russos? Hein?

É isso que ele e o Brizola tão querendo. Sabe que que o Jango foi fazer lá fora? Vender o Brasil pros russos.

TOTA – Já imaginou fazerem um muro separando o Brasil? Teus amigos, tua família, de um lado, e você, sozinho do outro? Sem poder nem telefonar; só dar adeus escondido com um lençinho?

POMPEU – Teu pai não vai mais poder ter carro pra te buscar na escola.

TOTA – Não se preocupa, não, viu? O Jango eles não deixam.

POLECA – Olha... tô falando...

TOTA – Além do mais, se o Jango for presidente, sabe quem vai ser a Primeira Dama, sabe? (T) O Joãzinho Dalgoméia. Minha mãe falou. Já imaginou? Não sabem nem se é pai-de-santo ou travesti de teatro de revista. Vê se tem cabimento? A Primeira Dama do país. Presidente da Legião Brasileira de Assistência. É isso que você quer, hein? É isso que você quer?

CENA 17

ENSAIO GERAL VÉSPERA

(O tango se desmancha. Pompeu pega Alma no colo e os dois se sentam como Ventriloquo e Boneco)

POMPEU – Buenos dias, Manuelito.

(*Silêncio do boneco, que finge dormir*)

Buenos noches. No daras buenos dias ao distinto público, Manuelito? Manuelito?

ALMA – Buenos.

POMPEU – Mui bien, mui bien... Manuelito es mucho educado, Manuelito.

ALMA – Mucho... (*Desmaia*)

POMPEU – No quieres dicer alguna cosita especial a platea?

ALMA – (*Silêncio*)

POMPEU – (*Chamando*) Manuelito!?

ALMA – Especial...

POMPEU – Que cosa?

ALMA – Lo digas.

ALMA – Buenas noches...

POMPEU – Ja lo dissestes, Manuelito. Otra cosa. Adelante...

ALMA – Que cosa especial?

POMPEU – Um número...

ALMA – Dos...

POMPEU – Musical, Manuelito. No te gustas una musiquita buena?

Una cancion?

ALMA – Adoro música...

POMPEU – No te gustas cantar?

ALMA – Adoro cantar... La-la-la...

POMPEU – Entonces... Un numero... Lo cantarias?

ALMA – Roberto Carlos...

POMPEU – Mui bien... Roberto Carlos... Adelante, Manuelito...

ALMA – (*Choro de criança*)

POMPEU – Manuelito... (*Silêncio*) Manuelito... (*Silêncio*) (*Baixo para o boneco*) Manuelito, que sucede?

ALMA – Mui triste...

POMPEU – Te gustarias cantar una otra entonces?

ALMA – Yo... mucho chica... mucho chica...

POMPEU – Mas que estoria essa de mucho chica, gente?

ALMA – Quero que tudo más vá para o inferno.

POMPEU – É una musica belissima... Adelante, Manuelito...

ALMA – (*Silêncio*)

POMPEU – Manuelito... La musica...

ALMA – La musica de Roberto...

POMPEU – Ja lo dissestes... Trata de canta-la para la platea...

(*Silêncio*) Adelante, Manuelito...

ALMA – (*Começa a cantar uma música a qual minha dignidade humana me impede de transcrevê-la na íntegra. Trata-se duma antiga música chinesa, que repetidamente tentou-se insinuar em outros espetáculos, que agora poderá ter sua grande chance. Essa cena pode ser mais longa e divertida, conforme o jogo de cintura dos atores, e é um número de platéia; ou seja, não confiado entre as quatro paredes*).

DESBUNDE

SULA – (*interrompendo*) Não sei porque se evita falar. Continuar a ensaiar nesse suspense. Alguém pode me dizer?

POLECA – Eu acho que não é hora de se perguntar essas coisas. A gente tem mais é que mandar ver. Amanhã é a estréia.

POMPEU – Cês deviam se preocupar mais com o espetáculo que tão fazendo do que em querer controlar tudo.

POLECA – A gente tá fazendo teatro. Se nós não metermos isso na cabeça...

SULA – (*Pra Pompeu*) Ó, cara, o que eu quero falar é que a gente tem que botar pra fora o que tá sentindo aqui dentro.

Eu estou sentido isso.

POMPEU – E a gente tá falando da formação de uma geração.

SULA – Então, acho que tá tudo errado.

POMPEU – Quem acha que tá errado, devia ter saltado antes. Não um dia antes.

SULA – Falou a *prima donna*.

POMPEU – Falar dessa geração como ela é agora, não tem o menor sentido, comadre. É realismo babaca. É só o que as pessoas sabem falar.

XANDA – Vamos passar a última cena, gente? De noite é o ensaio geral.

SULA – Essa bobagem que você falou aí, Pompeu, não tem nada a ver, tá

sabendo. Sabe que que eu acho? Que você não quer ir no fundo de coisa nenhuma.

POMPEU – E você é quem? Hein? Marinheirinha de primeira viagem. Fácil, né? A posição de você sempre foi essa. Criticar, criticar. Tá tudo errado, pra você, né? Tá tudo errado no mundo pra você.

SULA – Olha só um representante típico dessa geração. Cê parece sabe quem? Um amigo, um ex-colega do Tota que apareceu outro dia num restaurante. Aliás, se tivesse essa cena na peça, cê devia fazer...

POMPEU – Eu pelo menos faço. Vou à luta.

SULA – *(Teatral)* Ah-Ah.

POLECA – Quero saber se vocês tão a fim de ir até o fim?

SULA – Eu quero saber é se ninguém vai abrir o jogo. Todo mundo tá sabendo, ou não? Acredito. Acredito no trabalho, sim. Talvez seja uma das que mais acreditem. Por isso quero saber quem vai falar.

(Tota chega)

XANDA – Vamos lá?

TOTA – *(Reticente)* Hum-hum...

XANDA – Cê acabou de perder uma disputa sobre geração.

TOTA – Sobre geração?

SULA – E aí a gente tava a fim de propor um jogo. Né, gente?

POMPEU – Jogo? Minha filha, isso não é mais hora de jogo, não.

Jogo foi há muito tempo atrás. Tô a fim de passar a última cena.

TOTA – Que jogo é esse?

SULA – Jogo da verdade.

(Silêncio)

Ué? Ninguém topa?

XANDA – Quem pergunta?

ALMA – Quem tá na berlinda?

POLECA – O último à chegar...

(Todos olham pra Tota. Tota saca)

SULA – O espetáculo estréia amanhã?

TOTA – *(Olha pra todos antes de responder)* Se vocês tavam falando de geração, eu proponho um outro jogo.

ALMA – Que jogo?

POMPEU – É ... Que jogo?

TOTA – O jogo da geração... *(Reação de surpresa geral)* Ué... a última cena da peça...

(A dúvida que pairava é parcialmente desmentida)

Todos começam a botar adereços da cena. O jogo é uma representação da família-pai, mãe e filhos – vista pela ótica dos filhos. São eles que fazem os papéis dos pais. Cada casal se reveza. Outros são filhos. Tiram-se uns aos outros do exercício, achando que o outro não está representando bem a sua família. Corrige. O último casal é Alma e Pompeu que faz. Se despedem dos fi-

lhos para dormir. Nessa hora Tota interrompe)

TOTA – Eu quero dizer uma coisa... O espetáculo não vai estreiar amanhã.

POLECA – Como não vai estreiar amanhã?

TOTA – É isso... Não tá pronto... Tá longe de ser o ideal...

SULA – O ideal tá só na sua cabeça, cara... A gente tá aqui...

TOTA – Cê tem razão... Se o ideal tá só na minha cabeça, é por isso que eu quero parar.

POLECA – Parar? Parar, como? Amanhã é a estréia.

TOTA – Parar? Não falei parar. Falei adiar... Adiar. Adiar é uma coisa normal... quando as coisas não tão prontas.

O exibicionismo e a vaidade são os únicos objetivos de vocês.

POLECA – Você tá é com medo.

XANDA – Meu Deus... Não tô entendendo mais nada. Querer estreiar um trabalho, mostrar, parir, é ser exibicionista?

SULA – A gente tava te esperando pra dar força...

ALMA – Eu trouxe até uma coisa...

SULA – Todo mundo sabia... e ninguém falava...

POMPEU – Mas isso é puro perfeccionismo teu...

SULA – Olha quem fala...

ALMA – A gente tem que mostrar isso. Não dá mais pra segurar aqui dentro, Tota. Isso tudo é muito importante pra nós. Pra nossa vida. E não dá pra adiar a vida quando ela tá pronta, viva, pulsando...

TOTA – Se esse é o objetivo de vocês, eu tô fora dela há muito tempo. Não dá pra segurar, mas não dá pra antecipar a vida. Podemos ser até a última geração a habitar esse planeta chamado Terra, mas ninguém me tira isso da cabeça. Pois toda utopia até hoje inventada pelo Homem não conseguiu ainda responder três perguntas fundamentais: Quem somos? Quem fomos? E para onde vamos? Adeus... ou até breve...

(Tota sai)

(O clima é tenso, triste, delirante, crucial)

(Todos se entreolham. Culpados e acusadores)

POMPEU – Tá na nossa mão, estrear com ou sem ele. O espetáculo tá pronto.

SULA – Você tava mesmo doido pra fazer os papéis dele.

ALMA – Não basta só sonhar. A gente precisa fazer as coisas.

XANDA – E se você não tivesse sido tão amadora... tão.. tão ansiosa na tua ansiedade de cobrança... quem sabe, né Sula?

POLECA – Se uma porrada de coisas não tivessem rolando por baixo, sem ninguém também falar, né Xanda?

XANDA – Se o Homem fosse a única coisa determinante, né, Poleca?

ALMA – Se a gente for mesmo, ou se a gente tem a felicidade... ou infelicidade, sei lá, de poder ser a última geração sobre o planeta, eu não gostaria de deixar passar em branco.

POMPEU – Não vamos chorar pelos mortos...

(Clima pesa. Ninguém sabe o que pode acontecer)

POLECA – *(Lendo um texto)* “Amigos, colegas e parceiros prestem atenção: O mal que um homem faz dura depois dele; mas o bem que ele fez é sepultado com seus ossos. Isso é grave falta e ele deve pagar gravemente. Ambicioso, perfeccionista, falaram e todos nós somos pessoas honradas”.

ALMA – *(Pegando o livro)* “Estou aqui para falar sobre aquilo que conheço. Todos vós já o amastes, não sem motivo. Que razão impede agora de pranteá-lo? Oh, inteligência, fugiste para os irracionais, pois os homens perderam o juízo”.

A Tragédia de Júlio César, William Shakespeare.

SULA – Será que gente de teatro só sabe falar de teatro?

POMPEU – Sem culpa, gente, pelo amor de Deus.

ALMA – *(Abraçada com Poleca)* Você acredita que exista vida depois da morte?

(Uns acordes que não definem música alguma entra baixo)

POLECA – Acho que acredito... Sei lá.

ALMA – Eu tinha trazido um negócio pra ler. Não sei se agora tem sentido.

SULA – Lê assim mesmo.

POLECA – Lê...

(Entra música devagarinho)

ALMA – Você deve escrever sobre aquilo que sabe

Desabotoar fantasmas dos alvéolos
Abrir os olhos e atirar como flechas
Em mil direções, de mil janelas
E seguir o curso que transborda a fantasia, memória e gente

Que é dele que o mundo se alimenta
E é da roupa que vestimos
Que desvendamos a nudez dos palhaços
E na casa que moramos
Botaremos uma mesa de lembranças
Onde foram construídos nossos sonhos
E nela, serviremos, um dia, o alimento dos nossos filhos...

(para todo mundo:) Boa noite, meus filhos. Vamos Dormir.

(A música se torna perceptível: For no One, de Lennon e McCartney)

Alma e Pompeu, como na cena, deitam-se como criança)

CENA 19

TRIÂNGULO

NOITE DA VÉSPERA – PRESENTE

(A cena muda, e as duas crianças se transformam em adulto. Alma e Pompeu na cena).

POMPEU – Foi bom?

ALMA – Hum-hum. Ótimo.

POMPEU – Gostoso?

ALMA – Cê não sentiu?

POMPEU – Senti.

ALMA – Foi bom pra você?

POMPEU – Uma delícia.

ALMA – Como que é?

POMPEU – Como é que o quê?

ALMA – Cê sente um lance aqui dentro quando aperta?

POMPEU – Aperta?

ALMA – Parece um anel que faz cloc. É difícil sentir isso.

POMPEU – Barato.

ALMA – Pro homem como é?

POMPEU – É gostoso.

ALMA – Eu queria saber com é ter pau. Como é?

POMPEU – (Rindo) É ter pau, ué... sei lá.

ALMA – Deve ser gozado: compridinho... pra fora..

(Alma faz carinho)

(Acende outro foco no palco. Pompeu passa de um ao outro)

XANDA – (Entrando) Que foi?

POMPEU – (Pra Xanda) Nada.

XANDA – É por causa da Alma?

POMPEU – É ... é ... acho que é por minha causa.

XANDA – Ô, bobinho (Beija Pompeu)

POMPEU – Vai ver sou eu. Me sinto péssimo com essa situação.

XANDA – Qualquer um se sentiria.

ALMA – (Pra Pompeu) Adoro quando você fica aqui à toa, depois que a gente transa.

POMPEU – Assim como?

ALMA – Assim. Sem ir embora. Sem ter nada pra fazer. À toa.

POMPEU – Eu tô à toa.

ALMA – Pois é. Eu curto esse tempo depois. Fazendo bagunça na cama.

POMPEU – (Brincando) Fazendo bagunça?

ALMA – Cê acha que isso é uma transa de mulher? Cê não curte?

POMPEU – Curto.

ALMA – Acho que a gente sente falta dessas coisas. Homem, sei lá, acho que não liga tanto.

XANDA – (Pra Pompeu) Homem pensa diferente. Se envolve menos... Sofre menos.

POMPEU – Às vezes acho que não se deve falar. Sinceramente. Pode ser caretice. Se é uma coisa sem importância, que não abala a relação. Às vezes falar é pior. Não sei, me sinto igual à qualquer casal burguês. Mentindo, escondendo.

XANDA – Você tem que resolver isso aí, nessa cabecinha. É claro que mexe. Vai sempre mexer.

POMPEU – Eu tô tentando resolver. Mas será que é falando? Briga, discussão. Baixa o astral, e aí não dá.

XANDA – Ela transa com outros caras?

POMPEU – A gente já conversou sobre isso pra caralho. Achamos que a transa tinha que abrir. Ela tem mais medo.

XANDA – Mas ela não tava a fim?

POMPEU – Às vezes acho que ela diz que transa só por orgulho ferido. Vaidade. Não sei, coisa de mulher.

XANDA – Ciúmes. Você não sente ciúmes?

ALMA – (Pra Pompeu) Você acha que eu sou ciumenta?

POMPEU – (Pra Xanda) Você acha que eu sou ciumento?

ALMA – Às vezes me passa pela cabeça: Será que a transa da gente é acomodada?

XANDA – (Pra Pompeu) Você às vezes é muito acomodado.

POMPEU – (Pra Xanda) Acomodado?

ALMA – (Pra Pompeu) É. Assim... que a gente já tem certeza de tudo. Não quer mais arriscar.

POMPEU – Eu não tenho certeza de nada. Graças à Deus.

ALMA – Não sei como explicar. Ah, esquece.

POMPEU – Não. Fala.

XANDA – *(Pra Pompeu)* A transa de vocês. Vocês que têm de resolver.

Não adianta me botar no meio.

ALMA – Às vezes acho que eu tô ficando careta.

POMPEU – *(Pra Xanda)* Você acha que você é uma desculpa?

XANDA – Às vezes acho que você tem umas coisas tão caretas...

ALMA – Quem é?

POMPEU – Quem é o quê?

ALMA – Cê tem outra pessoa?

POMPEU – Por que você tá perguntando isso?

ALMA – Não sei. Por perguntar.

POMPEU – Cê acha que eu tenho outra pessoa?

XANDA – *(Pra Pompeu)* Você tem certeza?

POMPEU – *(Pra Xanda)* Eu sinto, você não sente?

XANDA – *(Pra Pompeu)* Sentir só não adianta. Só falar, também não agüenta muito. Eu tenho certeza: eu tô a fim de você.

POMPEU – *(Pra Alma)* Eu sou. Eu ainda sou apaixonado por você.

ALMA – *(Pra Xanda)* É incrível a capacidade que você tem, Xanda, de esconder sua sensualidade.

XANDA – *(Pra Pompeu)* Você me acha bonita?

POMPEU – *(Pra Alma)* Claro que você é bonita. Só você que não se acha. Eu não acho que sou bonito.

XANDA – *(Pra Pompeu)* Você é que tem que falar. Não me usa como escudo. É mais fácil acabar uma relação assim.

POMPEU – *(Pra Alma)* Você tá dizendo que nossa relação não tem futuro? Que que você chama de futuro? Ter filhos? Montar uma casa?

XANDA – *(Pra Alma)* Nunca entendi porque vocês não tiveram filhos.

ALMA – *(Pra Xanda)* Pra gente é foda. Pra mim, então. Sobrevivência, dinheiro, profissão. Nove meses sem trabalhar, quem que agüenta?

XANDA – *(Pra Pompeu)* A vida é tua, cara. Vai à luta.

POMPEU – *(Pra Xanda)* Eu tô pedindo pra você me ajudar.

ALMA – *(Pra Pompeu)* Eu tô pedindo pra você me ajudar.

XANDA – *(Pra Pompeu)* Mas sendo com uma pessoa conhecida, é uma barra.

POMPEU – *(Pra Xanda)* E vai ser com quem? Tem que ser com uma pessoa conhecida. Tem que ser. Você conhece alguém nessa cidade que não seja conhecida?

ALMA – *(Pra Pompeu)* Você nunca fechou os olhos, depois de olhar pra

luz e via aqueles pontos vermelhos, azuis, rodopiarem do princípio ao fim da tua pálpebra, como um imenso céu?

POMPEU – *(Pra Xanda)* Você nunca fechou os olhos etc etc *(A mesma fala mais baixo, encavalada com a de Alma, mais alto, audível).*

ALMA – Quando eu era menina, tinha mania de fazer isso. Era como se tivesse um enorme parque de diversões. Só pra mim.

Dentro de um quarto escuro. Como um filme que chegasse ao fim e sempre voltava ao início.

POMPEU – Quando eu era criança, sonhar e dormir não fazia muita diferença. E quando eu acordava era como se tivesse vivido tudo aquilo. Um dia ainda vou anotar tudo. Assim que acordar. Só assim eu não me esqueço. Você nunca sonhou que começa a correr e que depois era capaz de voar? Não era nem voar alto, mas baixo, com a força que as pernas te davam. E o que te dava força é que os inimigos sempre, quase sempre, estavam prontos pra agarrar tuas pernas. E apesar de tudo, cê voava... voava.

(Alma e Xanda, no proscênio cantam:)

XANDA – Olhos são pra devorar

Janelas da mobília de brincar

ALMA – Vem fingir

Que o sonho foi dormir

XANDA – Meu fundo de quintal

Meu temporal

ALMA – Tem sombra que dá medo
XANDA – Tem livro que é segredo
AS DUAS – E eu já cansei de
olhar...

ALMA – Bocas são pra derramar
Pote melado de se lambuzar
XANDA – Vem mentir

Que o tempo foi dormir

ALMA – Palavra que eu lembrei

Mas não guardei

XANDA – Afeto em cada pelo

ALMA – Espanto, estranho espelho

AS DUAS – E eu já cansei de
olhar...

CENA 20

VÉSPERA. PRESENTE.

HOSPITAL

(Na cama, quando a luz acende, onde anteriormente estava Pompeu, agora está Tota).

TOTA – *(Acordando assustado)*
Ahn! Que horas são?

(Alguém, uma mulher mais velha, se coloca a seu lado e lhe estampa uma medalha ao peito, onde se lê a inscrição: “1º LUGAR”. Uma luz espouca como flash de máquina).

MÉDICO – *(Pegando a mão de Tota)* Abulia... ausência de vontade.

ENFERMEIRA – Pressão normal...

MÉDICO – Tubo digestivo saturado. Excesso de controle do esfíncter.

ENFERMEIRA – Pulsação... normal...

MÉDICO – Sexo parasitário... não ajustado ao controle funcional.

ENFERMEIRA – Eletro... *(suspense)*... normal...

MÉDICO – Adulto, bípede, vertebrado. Amnésia temporária ou definitiva. Ausência ou perda da memória... Fuga à realidade...

Onanismo.

TOTA – Que horas são?

MÉDICO – Oito e meia. *(Pra enfermeira)* Bisturi.

(Enfermeira passa o bisturi)

ENFERMEIRA – O Sr. acha que ele volta, doutor?

(Silêncio)

TOTA – *(Pro médico)* É grave, doutor?

MÉDICO – Sei lá... Mas tenho impressão, vendo suas peças, não sei nem se todas... mas essa última sobre o casal numa casa.

TOTA – ... Tem dois anos. O sr. viu?

MÉDICO – Pois é... Tinha um lance *(pra ela)* que eu particularmente curto muito *(pra ele)* essa tentativa de... de...

ENFERMEIRA – ... capturar uma espontaneidade popular...

TOTA – O sr. acha mesmo?

ENFERMEIRA – Acho que o perigo é cair numa coisa hermética, culturalista.

TOTA – Mas, a segunda parte...?

MÉDICO – Não digo nem enquanto proposta, mas enquanto forma mesmo. Você me entende?

TOTA – Claro, claro... mas era tudo tão claro...

ENFERMEIRA – Será que vocês de Teatro só sabem falar de Teatro?

TOTA – Um casal fica horrorizado porque no cômodo ao lado existe um cadáver; e o cadáver não pára de crescer... um conceito absurdo, esse de um cadáver que cresce sem parar, mas mesmo assim, aterrorizante. E ele cresce tanto que, um dia, um imenso pé arrebenta a porta e, à medida que continua à crescer, vai gradativamente empurrando o casal para fora da casa. (T) Seja o que for que tenha acontecido no cômodo ao lado, o fato é que o amor do casal morreu; e não há dúvida de que um amor morto não pára de crescer: ele se torna cada vez mais insuportável e termina por destruir o casamento, o afeto, as pessoas e o lar.

TELEFONE

TOTA – ... mas... *(Nota que a sala está vazia)* (T) *(Telefone toca)*

Mas, será que ninguém me trás o telefone, pô? *(Mordomo entra com o telefone)* Brigado. Alô?... Que? 246... Tota. Isso... Tota de Carvalho. 28 anos.

Solteiro. Excesso de contingente por extremo zelo familiar. Brasileiro? Brasileiro. Não... não... também não... Brasileiro. Quer que eu soletre? (T) Como?... Claro... claro... em todos os jornais da época. Comícios, passeatas, vigílias cívicas... Isso... isso... anota aí. Como? Meu nome não consta? Péra aí... Carvalho tem muitos, hein? O sr. não tá fazendo confusão? (T) Pois é, meu senhor... preso... infelizmente, não. Mas, quase, hein... (T) Não... não Domicílio conhecido. Por sinal, conhecidíssimo. Telefone também. Um saco. (T) Ah, não serve pra matéria? Sei... sei... Quem sabe... o Sr. ligando semana que vem...? (*Telefone desliga antes que Tota complete a frase*)

(*Alguém lhe tampa os olhos*).

SONHO DE SULA

TOTA – (*Curioso*) Xanda?

VOZ – (*Negando*) Hum-hum....

TOTA – (*Brincando*) Alma?

VOZ – (*Negando*) Hum-hum...

TOTA – Então... quem?

VOZ – Quem?

TOTA – Martinha? Anastácia? Minha prima do internato. Glorinha? Joana, lalinha, feia de cara, mas chupa uma vara como rainha?

(*Silêncio*)

Porra. Cabra cega, alma pelada? Dona Bira, vizinha que morreu queima-

da? Maria Pia, Maria Luzia, Maria das Dores, Maria...?

SULA – (*Tirando a mão dos olhos*) Vim te contar um sonho.

(*Tota transforma o lençol numa tenda*)

TOTA – (*Chamando*) Shhhhhiii....

(*Sula entra debaixo do lençol. Os dois se cobrem como crianças, mas são Tota e Sula*).

SULA – Eu vinha por uma estrada que dava numa avenida e depois era uma rua. No fundo da rua tinha um guarda... vários guardas... e eu sempre tive medo de guardas. E ele me parou. Eu não tava errada, e por um momento, até cheguei a pensar que tava. Então saquei que era um jogo de poder.

Do que ele achava e do que eu achava. E o que era importante era achar mais forte que ele. E o que eu tinha de mais forte era eu. O que eu era: meu trabalho, meu afeto, minha cabeça, minha vida! Aí, nem sei porque, falei que era atriz.

TOTA – E daí?

SULA – Aí, de repente, pintou uma neblina forte e as coisas se misturaram. O carro parado estava cheio de crianças. E quem dirigia o carro não era mais eu, mas meus avós. E eu era uma das crianças que dormiam no fundo da camionete. Aquele lugar ali era o “Poleiro dos Anjos”. Era louco demais aquilo. O Poleiro dos Anjos no meio daqueles guar-

das! Olhei de perto, e as crianças já éramos nós, o nosso grupo. Fazia frio e a gente tava abraçado. Bem junto, abraçado pra ficar quentinho o Poleiro. Só que havia um lugar vago, um buraco. Faltava você. E o frio passava por aquele buraco. Um frio fundo, lá no osso. E o grupo todo sentia sua falta. E... olha, Tota... era eu quem sentia mais frio.

GRAN FINALE

CENA 21

DIA DA ESTRÉIA

(*A luz muda, a música já entrou e o sapateado. Na fileira há o lugar vazio de Tota. Super sapateado. A música e a coreografia indicam vários finais. Numa delas encaixa-se Tota, sem que ninguém pare para olhar. É o final do espetáculo. Durante os últimos momentos aparecem no fundo do palco a foto de cada ator, mas os nomes não são os reais e, sim, os dos personagens dessa peça. É o fim do espetáculo de Tota. É o fim desse espetáculo*).

FIM

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

- Anouilh, J. – *O Baile dos Ladrões*, nº 134.
 Aumillier, R. – *O Tigre, o Homem e o Rato*, nº 142.
 Azevedo, A. – *Teatro a Vapor*, nº 140.
 Beckett, S. – *A catástrofe*, nº 102; *Coi-
 sas e Loisas*, nº 115; *Todos os que
 Caem*, nº 121.
 Bethencourt, João – *Planejamento Fa-
 miliar – A Solução Brasileira*, nº
 109.
 Bradford, B. – *Ensaio*, nº 126.
 Brecht, Bertolt – *A Expulsão do Demô-
 nio*, nº 109; *A Mulher Judia*, nº
 119.
 Buzzati, D. – *Sketches*, nº 122.
 Chekov, A. – *Sobre os Males do Fumo*,
 nº 128.
 Cocteau, J. – *A Voz Humana e o Menti-
 roso*, nº 126; *O Belo Indiferente*,
 nº 140.
 Collier, J. – *Poção*, nº 114.
 Coutinho, Paulo Cesar – *A Lira dos
 Vinte Anos*, nº 103; *Um Piano à
 Luz da Lua*, nº 141.
 Dostoievski – *O Grande Inquisidor*, nº 114.
 Eurípedes – *Tróia*, nº 139.
 Fonseca, R. – *H. M. S. Cormorant em
 Paranaguá*, nº 128 e *Lúcia Ma-
 Cartney*, nº 145.
 França, Jr. – *Como se fazia um Deputa-
 do*, nº 136.
 Fucs, R. – *A Dentista e seu Paciente;*
Amor, Sexo e Esclerose, nº 132.
 Gibson W. – *Dois na Gangorra*, nº 123.
 Gogol – *O Matrimônio*, nº 112; *O Ins-
 petor Geral*, nº 135.
 Guerdon, D. – *A Lavanderia*, nº
 110/111.
 Hasec, J. – *O Bravo Soldado Schweik*,
 nº 142.
 Hofstetter, R. – *Pirandello Nunca Mais*,
 nº 137.
 Homero – *A Odisséia*, nº 116.
 Inge. W. – *Tarde Chuvosa*, nº 117.
 Jablonski, B. – *A Claudinha Está Lá
 Fora*, nº 131.
 Kartun, M. – *A Casa dos Velhos*, nº 114.
 Linhares, Ricardo – *O Dia em que John
 Lennon Morreu*, nº 102.
 Lorde, A. – *O Sistema do Doutor Gou-
 dron e do Professor Plume*, nº 112.
 Machado, Maria C. – *Sketches*, nº 131.
 Maeterlinck, M. – *Interior*, nº 119.
 Marivaux – *O Jogo do Amor e do Acaso*,
 nº 127.
 Marx, Groucho – *Seleção de Sketches
 Cômicos*, nº 113; *Lição de Etique-
 ta*, nº 116.
 Molière – *Médico à Força*, nº 108.
 Musset A. de – *Fantasio*, nº 104.
 Navarro, Antonio R. – *O Ser Sepulto*, nº
 114.
 Nunes, Anamaria – *Geração Trianon*,
 nº 117.
 O' Casey, S. – *Uma Libra em Dinheiro
 Vivo*, nº 124.
 Oliveira, Domingos – *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.
 Rio, João do – *Clotilde, Encontro e Que
 Pena Ser só Ladrão*, nº 143.
 Santiago, Thiago – *O Auto do Rei*, nº
 106.
 Sayão, W. – *Uma Casa Brasileira com
 Certeza*, nº 129.
 Semprun Maura, C. – *O Homem Deita-
 do*, nº 144.
 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 Cru-
 zado*, nº 130.
 Vianna Filho, O. – *O Morto do Encantado
 Morre e Pede Passagem*, nº 138.
 Vicente, J. – *Hoje é Dia de Rock*, nº 119.
 Wagner, Felipe – *Eternamente Nunca*,
 nº 106.
 Williams, Tennessee – *Essa Proprieda-
 de Está Condenada*, nº 104.
 Wil de, Oscar – *Salomé*, nº 103.
 Wilder T. – *Infância*, nº 121.
 Wojtyla, K. – *A Loja do Ourives*, nº 125.

ATIVIDADES D'O TABLADO:

CURSOS DE IMPROVISACÃO:

andrea fernandes
aracy m. mourthé
bernardo jablonski
bia junqueira
cico caseira
dina moscovici
fernando bechy
flávio lanzarini
guida vianna
isabella secchin
joão brandão
luiz carlos tourinho
luiz octávio de Moraes
maria clara machado
maria clara mourthé
maria vorhees
ricardo kosovski
thais balloni

CURSO DE ESGRIMA:

gaspar filho

PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

assinatura (4 n^{os}) R\$ 20,00

ÍNDICE

Entrevista – <i>Amir Hadad</i>	1
Histórias de Teatro – <i>Peter Hay</i>	11
Brecht/"Brecht" – Um Simpósio – <i>E. Munk</i> <i>et al.</i>	18
Poleiro dos Anjos – <i>Buza Ferraz</i>	25

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO mediante pagamento com cheque, em nome de Eddy Rezende Nunes – O TABLADO, pagável no Rio de Janeiro. Em caso de vale postal, o mesmo deverá ser remetido à agência dos correios do Jardim Botânico-RJ, sempre em nome de Eddy Cintra de Rezende Nunes. Números atrasados podem ser adquiridos da mesma forma, pelo preço atual.

Composto e impresso pela
GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.