



Cadernos de Teatro

157

Cadernos de teatro é uma edição do teatro tablado

A natureza do drama: Martin Esslin
Verborragia e reflexos: Lionel Fischer
Criatividade e lembretes: Viola Spolin
Tchecov despojado: Isaac Bernat
Um papel trágico: Anton Tchecov

Cadernos de Teatro nº 157

abril, maio e junho de 1999

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, Lionel Fischer

Projeto Gráfico

eg.design/Evelyn Grumach e Ricardo Hippert

Editoração

eg.design/Marcela Perroni

Revisor

Mônica Magnani Monte

Secretárias

Silvia Fucs e Vania V. Borgtes

Redação

O TABLADO

Av Lineu de Paula Machado, 795
Rio de Janeiro – 22470-040 – 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*



Cardápio Variado

Uma das mais importantes professoras de teatro dos Estados Unidos, Viola Spolin escreveu um livro fundamental, *Improvisação para o Teatro* - já publicado no Brasil -, verdadeira bússula tanto para professores como para alunos. Dele extraímos a conceituação da autora sobre a experiência criativa e também 40 sugestões - de um total de 96! - para o bom andamento de oficinas dedicadas à iniciação e desenvolvimento de atores, assim como àquelas que se propõem a empreender experiências.

E já que tocamos em experiência, vale a pena ler com toda a atenção a realizada pelo excelente ator Isaac Bernat, em parceria com o diretor Claudio Torres Gonzaga: a conversão em monólogo de *Um Papel Trágico*, de Tchecov, comédia escrita originalmente para dois atores que publicamos nesta edição.

Crítico renomado, encenador, professor e autor de numerosos livros mundialmente aplaudidos sobre dramaturgia - dentre eles *O Teatro do Absurdo* -, Martin Esslin está conosco neste nº 157 com uma pertinente análise sobre a natureza do drama - 2º capítulo do volume *Uma Anatomia do Drama*, escrito em 1976 e lançado no Brasil dois anos depois.

Verborragia, Reflexos e Passado é um artigo de minha autoria em que proponho alternativas para o excesso de palavras nas improvisações, a necessidade de muitas vezes se agir “sem pensar” e, inversamente, a de se pensar bastante em circunstâncias especiais - todas as propostas vêm acompanhadas de exercícios.

Deste exemplar dos CADERNOS DE TEATRO constam ainda histórias engraçadas envolvendo espetáculos (*Não Acredito...*), uma ótima peça curta de Caio Fernando Abreu (*Pela Passagem de Uma Grande Dor*), um Texto para Estudo do Veríssimo (*Cartões Sem Resposta*), uma surpreendente dica para inundar um palco *sem molhá-lo!* (Galharufa) e mais: um artigo contendo variadas e curiosas reflexões do cineasta Federico Fellini e a estréia da coluna *Personalidades*.

Enfim, um cardápio bem variado, que esperamos que seja do agrado de todos vocês.

Tenham todos um maravilhoso nº 157!

Lionel Fischer

EDITORIAL

A natureza do drama 3

Verborragia, Reflexos e Passado 9

Não acredito... 13

Texto para estudo 14

A experiência criativa 15

Pela passagem de uma grande dor 19

Fellini 21

O 'efeito Cousteau' 26

Personalidades 28

Tchecov: despojamento e invenção 32

Um papel trágico 38

Textos à Disposição 42

ÍNDICE

A natureza do drama

Martin Esslin

Em grego, a palavra *drama* significa apenas *ação*. Drama é ação mimética, ação que imita ou representa comportamentos humanos (à exceção dos poucos casos extremos de ação abstrata). O que é crucial é a ênfase sobre a ação. De modo que o drama não é simplesmente uma forma de literatura (muito embora as palavras usadas em uma peça, ao serem escritas, possam ser tratadas como literatura). O que faz com que o drama seja drama é precisamente o elemento que reside fora e além das palavras, e que tem que ser visto como ação - ou representação - para que os conceitos do autor alcancem sua plenitude.

Ao falarmos a respeito de uma forma de arte - e ao tentarmos usufruir dela o máximo de prazer e enriquecimento - é de importância fundamental compreender em que essa forma de arte específica poderá contribuir para a soma total do instrumental de expressão do homem, bem como, na verdade, para sua capacidade de conceituação e pensamento. Se em música lidamos com a capacidade do som em fazer-nos recriar o fluxo e o refluxo da emoção humana; se na arquitetura e na escultura somos capazes de explorar as potencialidades expressivas da organização dos materiais e das massas no espaço; se a literatura preocupa-se com os modos pelos quais somos capazes de manipular - e reagir a - linguagem e conceitos; se a pintura, em última análise, concerne aos relacionamentos e ao impacto de cores, formas e texturas sobre uma superfície plana, qual será, então, a província específica do drama? Por que, por exemplo, haveríamos de representar um incidente, em vez de apenas contar uma história a respeito?

Roteiros

Permitam-me começar com um depoimento absolutamente pessoal. Nas décadas de 40 e 50, eu trabalhei como autor de roteiros para a BBC. Os programas que se esperava que escrevêssemos tinham como objetivo dar a um grande número de ouvintes que não falavam inglês uma idéia do que fosse a vida na Inglaterra. Esperava-se que fossem programas *documentários*, o mais próximo possível da realidade. Contudo, se quiséssemos, por exemplo, descrever como funcionava uma agência de

empregos, em razão da barreira da língua não nos era possível simplesmente sair de gravador em punho e produzir uma gravação das inúmeras coisas que aconteciam ali. Lembro-me de me terem mandado fazer um programa exatamente assim. Visitei uma agência de empregos e fiquei impressionado com a mescla de formalidade burocrática, cortesia e bondade genuína por parte dos funcionários públicos que lá trabalhavam. Como poderia transmitir da melhor maneira possível minhas impressões? Poderia ter escrito uma descrição puramente literária, discursiva, mais ou menos assim:

“O funcionário pede ao candidato ao emprego que lhe dê informações relevantes. Não deixa de ser amigável, embora mantenha certa reserva e distância; ao mesmo tempo, porém, torna-se perfeitamente aparente, pelo tom de voz que usa, que ele está realmente interessado em auxiliar a pessoa que está à sua frente...” - e assim por diante. Tal descrição jamais seria muito convincente, porque sempre soaria como uma interpretação com intenções puramente propagandísticas. E seria, também, extremamente prolixa - uma interminável análise psicológica. Em vez disso, resolvi dramatizar a cena:

Funcionário - Sente-se, por favor.

Candidato - Obrigado.

Funcionário - Vamos ver. Seu nome é...?

Candidato - John Smith.

Funcionário - E seu último emprego foi de...

Candidato - Torneiro mecânico.

Funcionário - Compreendo. (...e assim por diante)

Relacionamento

Quando esse pequeno diálogo é representado no espírito adequado, o tom de voz - a representação, a ação - transmite incomparavelmente mais do que as palavras que efetivamente são ditas. Na realidade, as palavras (o componente literário do fragmento dramático) são secundárias. A informação real transmitida pela pequena cena quando representada reside no *relacionamento*, na *interação* dos dois personagens, pelo modo como reagem um ao outro. Mesmo no rádio *isso* era comunicado apenas por meio do tom de voz. No palco, o modo de os olhares se encontrarem ou não, o modo pelo qual o funcionário pode indicar uma cadeira ao convidar o candidato a sentar-se, seriam igualmente significativos e importantes.

Nas páginas do roteiro, esse pequeno diálogo transmite apenas uma pequena fração do que a cena representada expressará. Isso ilustra a importância dos atores e diretores na arte do drama. E indica também o fato de que um dramaturgo realmente bom precisa de uma enorme habilidade para transmitir o clima dos gestos, do tom de voz que deseja de seus atores através dos diálogos que escreve. Tais considerações conduzem-nos, porém, a áreas muito mais técnicas e complexas. De momento, permaneçamos com os conceitos básicos.

Navalha

Nas artes, como na filosofia, o princípio da navalha de Occam continua a ter validade permanente - a expressão de pensamento mais econômica, a que

consumir menos tempo, a mais elegante, será a mais próxima da verdade. Para expressar climas imponderáveis, tensões e simpatias ocultas, as sutilezas dos relacionamentos e da interação humanos, o drama é incomparavelmente o meio de expressão mais econômico.

Raciocinemos nos seguintes termos: um romancista tem de descrever o aspecto de seu personagem. Numa peça, a aparência e o aspecto do personagem são imediatamente transmitidos pelo corpo do ator, suas roupas e sua maquiagem. Os outros elementos visuais do drama, o quadro da ação, o ambiente no qual ela se desenrola, podem igualmente ser instantaneamente comunicados pelos cenários, iluminação, marcações dos atores no palco - o mesmo se aplica ao cinema e ao teleteatro.

Estas são as considerações mais primárias. Muito mais profundo e sutil é o modo pelo qual o drama é capaz de operar simultaneamente em vários níveis. A literatura, o romance, o conto, o poema épico, operam, a cada momento, apenas segundo uma única dimensão. Sua narrativa é linear. Complexidades tais como a ironia e o *double-take** estão naturalmente ao alcance dos escritos discursivos, mas têm que ser construídos mediante o acúmulo do panorama global pela adição sucessiva de elementos. E há um alto grau de abstração em qualquer história narrada de tal modo: o autor pode ser visto constantemente a trabalhar na seleção de seu material, a decidir-se a

* Não há expressão em português para esse recurso cênico em que A vê B, passa adiante o olhar e só então percebe quem é, voltando-se rápido; o mesmo recurso pode ser usado em relação a uma fala, só compreendida na "segunda tomada". (N. da T.)

respeito do elemento a ser introduzido a cada etapa. O drama, por ser uma representação concreta de uma ação à medida que ela efetivamente se desenrola, é capaz de mostrar-nos vários aspectos simultâneos da mesma e também de transmitir, a um só tempo, vários níveis de ação e emoção.

Por exemplo: uma linha de diálogo como "Bom dia, meu querido amigo!" pode ser dita em grande variedade de tons de voz e expressões. Segundo esses tons, a platéia pode perguntar-se se a pessoa que disse tais palavras foi sincera, se usou-as com sarcasmo ou se não haveria nelas uma nota de hostilidade oculta. Num romance, o autor teria de dizer algo assim:

"Bom dia, meu querido amigo"- disse ele. Mas Jack teve a impressão de que ele não queria dizer exatamente aquilo. Estaria ele sendo sarcástico, perguntou-se, ou estaria reprimindo alguma hostilidade profundamente sentida..."

Subtexto

A forma dramática de expressão deixa o espectador livre para decidir por si mesmo a respeito do subtexto escondido por trás do texto ostensivo - em outras palavras, ele o coloca na mesma situação em que se encontra o personagem a quem são dirigidas aquelas palavras. E por isso mesmo permite que o espectador experimente diretamente a emoção do personagem, em vez de ter que aceitar uma simples descrição dele. Além do mais, essa necessidade de os espectadores decidirem por si mesmos como interpretar a ação acresce ao suspense com que a platéia acompanhará a história. Ao invés de serem informados a respeito de uma situação,

como inevitavelmente acontece ao leitor de um romance ou conto, os espectadores do drama são efetivamente colocados dentro da situação em questão, sendo diretamente confrontados com ela.

De modo que podemos dizer que o drama é a forma mais concreta na qual a arte pode recriar situações e relacionamentos humanos. E essa sua natureza concreta deriva do fato de que, enquanto que qualquer outra narrativa de comunicação tende a relatar acontecimentos que se deram no passado e já estão agora terminados, a concretividade do drama acontece em um terreno presente: não então e lá, mas agora e aqui.

Exceção

Há uma aparente exceção a essa idéia: a técnica moderna do monólogo interior, no qual o romancista nos coloca dentro da mente de seu personagem e segue seus pensamentos à medida que ocorrem. Porém o próprio termo monólogo, que vem do drama, revela que o monólogo interior é, de fato, uma forma tão dramática quanto narrativa. Monólogos interiores são, essencialmente, drama; e portanto podem ser representados - como freqüentemente o são, particularmente no rádio. Um escritor como Beckett, cujas narrativas são, em sua maior parte, monólogos interiores, deve ser considerado, acima de tudo, como um notável escritor dramático, fato esse comprovado por seu imenso sucesso como escritor tanto para o palco como para o rádio.

Além de forçar o espectador a interpretar o que está acontecendo à sua frente em uma multiplicidade de níveis, fazendo com que *ele* seja obrigado a decidir se o

tom de voz do personagem era amigável, ameaçador ou sarcástico, o drama tem todas as qualidades do mundo real, das situações reais que encontramos na vida - porém com uma diferença fundamental: na vida as situações são reais; no teatro - ou nas outras formas de drama (rádio, cinema, TV) - são apenas representação, faz-de-conta, jogo.

Ora, a diferença entre a realidade e o jogo dramático é que o que acontece na realidade é irreversível, enquanto que em uma peça, que é um jogo, é possível começar-se tudo de novo, da estaca zero. Uma peça é um simulacro da realidade. Isto, longe de fazer de uma peça um passatempo frívolo, na realidade sublinha a imensa importância de toda atividade lúdica para o bem-estar e desenvolvimento do homem.

Instinto

As crianças brincam para familiarizar-se com os esquemas de comportamento que terão de usar e vivenciar na vida, na realidade. Os filhotes de animais brincam para aprender a caçar, a fugir, a orientar-se. Toda atividade lúdica desse tipo é essencialmente dramática, porque consiste em mimese, em imitação de situações da vida real e de esquemas de comportamento. O instinto lúdico é uma das forças básicas da vida, essencial à sobrevivência do indivíduo tanto quando da espécie. De modo que o drama pode ser considerado como mais do que mero passatempo. Ele é profundamente ligado aos comportamentos básicos de nossa espécie.

É possível objetar que isso é verdade quando se fala do jogo das crianças e dos animais; mas pode-se dizer o mesmo a respeito de uma comédia de Noel Coward ou

uma farsa da Broadway? Eu argumentaria que, por estranho que pareça, o caso é exatamente o mesmo, por mais indiretamente que seja, ou por mais que seja o número de diferenciações necessárias.

Encaremos o problema do seguinte modo: em seu jogo, as crianças experimentam e aprendem os papéis (notem a terminologia, que vem do teatro) que desempenharão na vida adulta. Boa parte dos debates atuais a respeito da igualdade para as mulheres, por exemplo, está ligada à demonstração de que as meninas recebem uma espécie de lavagem cerebral, que as reduz a uma posição de inferioridade ao aprenderem um determinado tipo de comportamento feminino na infância, em grande parte por serem levadas a jogar (brincar) de modo diferente dos meninos. Se esse é o caso, é igualmente evidente que a sociedade continua a instruir (ou, se preferem, a aplicar lavagens cerebrais) seus membros nos diferentes papéis sociais que terão de desempenhar através de suas vidas. O drama é um dos mais poderosos instrumentos desse processo de instrução ou lavagem cerebral - os sociólogos chamam a isso o processo por meio do qual internalizam seus papéis sociais.

Códigos

As formas dramáticas de apresentação - e em nossa sociedade todo e qualquer indivíduo é submetido a elas diariamente por intermédio de veículos de comunicação de massa - são um dos principais instrumentos por meio dos quais a sociedade comunica a seus membros seus códigos de comportamento. Tal comunicação funciona tanto

pelo estímulo à imitação quanto pela apresentação de exemplos de comportamento que devem ser evitados ou repudiados. Mas às vezes ocorrem casos graves de linhas cruzadas: o filme sobre *gangsters*, que foi concebido para demonstrar que o crime não compensa, pode, na verdade, demonstrar a um *gangster* em potencial como deve proceder na prática. Mas seja por estímulo ou repúdio, é pela atividade vicária do jogo (que é o que o drama representa, para o adulto) que muitos desses esquemas de comportamento são transmitidos, de forma positiva ou negativa.

A comédia de ambiente requintado à Noel Coward também transmite claramente esquemas de comportamento sob a forma de costumes, normas sociais e códigos sexuais exibidos; e mesmo a farsa de adultério, ao fazer com que se ria dos chocantes maus passos de cléricos encontrados em bordéis, também reforça códigos de comportamento. O riso é uma forma de liberação de ansiedades subconscientes. E a farsa trata das ansiedades nutridas por muita gente em torno de possíveis deslises de comportamento, aos quais as pessoas podem ficar expostas por intermédio de vários tipos de tentação.

Mas além de tudo isso, o drama pode ser mais do que um instrumento por meio do qual a sociedade transmite a seus membros normas de comportamento. Ele pode também ser instrumento de reflexão, um processo cognitivo. Pois o drama não é apenas a mais concreta - isto é, a menos abstrata - imitação artística do comportamento humano real, mas também a forma mais concreta na qual podemos pensar a respeito de situações humanas. Quanto mais alto o nível de abstração, mais remoto da realidade

humana se torna o pensamento. Uma coisa é argumentar que, por exemplo, a pena de morte possa ser eficaz ou não, e outra bem diversa traduzir esse conceito abstrato, que pode ser corroborado por estatísticas, em termos de realidade humana. Isto só poderemos fazer imaginando o caso de um ser humano que esteja envolvido com a pena de morte - e o melhor caminho para fazê-lo será escrever uma peça a respeito e representá-la.

Epidemias

Não é apenas por coincidência que as cúpulas pensantes que tentam elaborar planos de ação para as mais variadas contingências futuras, tais como epidemias ou guerras nucleares, o façam em termos de elaboração de cenários (roteiros cinematográficos) para a possível seqüência dos acontecimentos. Em outras palavras, eles traduzem suas estatísticas, seus dados de computador, para a forma dramática, para situações concretas que precisam ser representadas com a inclusão de todos os imponderáveis, tais como as reações psicológicas dos indivíduos que participam do processo decisório.

A maior parte do drama sério, desde as tragédias gregas até Samuel Beckett, compartilha dessa natureza. Trata-se de uma forma de filosofar, em termos não abstratos mas concretos; no jargão contemporâneo da filosofia, diríamos em termos existenciais. É significativo que um filósofo existencialista da importância de Jean-Paul Sartre se tenha sentido compelido a escrever peças, bem como romances. A forma dramática era o único método pelo qual ele poderia dar forma a algumas

das implicações concretas de seu pensamento filosófico abstrato.

Bertolt Brecht, um marxista, também encarava o drama como um método científico, o teatro como um laboratório experimental concebido para se testar comportamentos humanos em certas circunstâncias dadas. "O que aconteceria se...?" é a premissa da maioria das peças dessa natureza. A maior parte dos problemas sociais dos últimos cem anos foram não só divulgados como também efetivamente investigados nas peças de escritores como Ibsen, Bernard Shaw ou Brecht; muitos problemas filosóficos profundos tiveram tratamento semelhante nas obras de Strindberg, Pirandello, Camus, Sartre e Beckett.

Porém - será possível objetar - em uma peça tais problemas são solucionados arbitrariamente, segundo os caprichos de um dramaturgo, enquanto que em um laboratório eles são testados objetivamente. Entretanto, estou convencido de que tal possibilidade existe igualmente no teatro; pois, também no teatro, há maneiras objetivas de se testar experiências de comportamento humano.

*A natureza do drama é o segundo capítulo do livro *Uma anatomia do drama*, de Martin Esslin (Editora Zahar, 1978, tradução de Barbara Heliodora)*

Verborragia, Reflexos e Passado



por Lionel Fischer

Em seus quase 50 anos de magistério, Maria Clara Machado sempre fez questão de alertar seus alunos para o perigo da “verborragia”. O que vem a ser isto? Trata-se, simplesmente, de um mecanismo inconsciente de defesa: ao invés de tentar *sentir* as emoções de cada situação proposta, o aluno pouco experiente busca camuflar seu embaraço e compreensível timidez despejando sobre a cena uma torrente de palavras. Tal artifício, ao menos na fase inicial de aprendizado, chega a ser quase inevitável. Mas converte-se em problema quando o aluno, já tendo adquirido alguma prática, ainda insiste no mesmo mecanismo. Aí algumas providências precisam ser tomadas. Por quê?

Por uma razão muito simples: as palavras (sobretudo em excesso) nem sempre podem revelar todas as emoções em causa. Elas são *um* dos recursos do ator, mas não o *único* - há que se levar em conta o potencial expressivo do corpo, do gestual, de uma pausa que pode eventualmente *dizer* muito mais do que uma infinidade de palavras etc. Portanto, todo aluno de teatro - de qualquer nível - deve prestar muita atenção ao que diz em cena durante uma improvisação. Deve procurar lançar mão somente das palavras indispensáveis, sem jamais descuidar-se dos demais recursos que têm à disposição. Mas como descobrir as tais “palavras indispensáveis”?

É óbvio que seria impossível fazer aqui uma lista prévia, pois tudo depende do contexto em que se dá a ação. Mas talvez possamos prestar algum tipo de auxílio neste sentido através de um exercício que, aparentemente inviável, produz resultados surpreendentes, desde que realizado com adequado grau de concentração.

LIMITE DE PALAVRAS (Exercício)

Vamos imaginar a seguinte situação: um casal se separando. A decisão já foi tomada, a mulher está na sala e vê o marido recolher seus últimos pertences, que vai colocando numa mala. Ambos poderiam permanecer em silêncio, mas aí eclodem inesperadamente mágoas, queixas, mútuas acusações, enfim, coisas típicas de uma ruptura amorosa. Pois bem: a proposta consiste na obrigatoriedade de cada um dos atores só utilizar *no máximo* quatro palavras por frase. Em seguida, uma outra dupla faz a mesma cena com um limite de três palavras. E assim até chegarmos a uma única palavra de cada vez.

Parece impossível, mas esse esforço em busca das palavras essenciais - capazes de traduzir de forma visceral as emoções do momento - acabará se revelando um excelente antídoto contra a verbosidade - na dúvida, imagine esta cena sendo feita de forma *convencional* por alunos pouco experientes: não é verdade que o mais provável é que tudo acabasse num falatório insuportável?

REAÇÃO INSTANTÂNEA

Outro aspecto que nos parece fundamental no processo de aprendizado teatral diz respeito à capacidade de reagir rapidamente tanto a estímulos como a eventuais imprevistos, como *um branco* em cena, uma *deixa* que não é dada ou vem no tempo errado, a constatação de que um objeto importante não está no lugar combinado etc. Mas veja bem: essa capacidade de reação imediata não significa que o ator deve se condicionar a agir sem pensar, automaticamente, como se fosse um robô. Em absoluto: quer dizer apenas que, em dadas circunstâncias, torna-se indispensável uma resposta instantânea, física e/ou vocal, capaz de dar um novo rumo a uma improvisação, salvar uma cena apresentada para uma platéia ou até mesmo uma vida em perigo! - como no exemplo que damos a seguir para ilustrar com clareza nossos objetivos.

Imagine que você vem andando por uma viela escura e de repente salta um sujeito à sua frente com uma faca, com intenções obviamente sinistras. Pois bem: você *pensa e corre*, ou você *corre e depois pensa*? Se você optar pela primeira alternativa, o mais provável é que seu pensamento seja mais lento do que a facada

iminente - e aí você morre, antes de ter tido tempo de correr. Já no segundo caso, ao reagir instintivamente, *por reflexo*, sua chance de escapar aumenta muito, pois o fascínora certamente não poderia esperar uma reação tão rápida e surpreendente, já que sua expectativa era de que você ficasse *paralisado* de medo.



E agora, supondo que você já esteja razoavelmente convencido da necessidade de apurar seus reflexos, vamos esquecer becos, facas e fascínoras e trabalhar o seguinte exercício:

BOMBARDEIO CIRCULAR (Exercício)

Um grupo de uns 10 ou 12 alunos faz um círculo em torno de alguém. A pessoa que fica no centro deve reagir *imediatamente* e com uma frase curta às ofensas que lhe são dirigidas, sucessivamente e o mais rápido possível, pelos integrantes da roda - essas ofensas devem se limitar a uma única palavra, como *idiota*, *ladrão*, *cínico* etc. A cada ofensa, portanto, corresponde uma resposta.

Quando chegar a vez do primeiro que ofendeu, este agora parte para o elogio - *inteligente*, *sensível*, *gostosa* etc., obedecendo-se ao mesmo mecanismo. Finalmente, e sem interrupção, o primeiro que ofendeu - e mais adiante deu início aos elogios - diz uma palavra numa língua incompreensível, com os demais agindo da mesma forma.

Neste caso, o aluno do centro reagirá (sempre com uma fala curta, em português) em função da entonação utilizada pelos integrantes do grupo, como se tivesse entendido perfeitamente o que lhe é dito - esta última

variante costuma produzir resultados muito engraçados, pois nem sempre a resposta corresponde à intenção daquele que falou numa língua estranha.

O QUE ACONTECEU ANTES?

Toda peça que obedece a uma estrutura narrativa convencional (com os fatos se sucedendo em ordem cronológica) exibe a grosso modo o seguinte esquema: apresentação dos personagens, definição do contexto em que atuam, exposição dos principais conflitos, exacerbamento dos mesmos, clímax e desfecho - este último pressupõe a resolução dos temas conflitantes. Mas quando se trabalha uma cena isolada - e sobretudo quando desconhecemos a totalidade da narrativa -, é muito importante imaginar as circunstâncias que levaram os personagens àquele lugar específico e a estabelecer determinadas relações. Ou seja: o que aconteceu antes - *fora de cena!* - não deve ser desprezado, ao contrário, deve ser *imaginado* pelos atores, que assim atuarão a partir de uma base mais sólida.

Vamos supor a seguinte situação: um texto curto - ou uma improvisação - que tenha como ambiente um restaurante e por objetivo exibir os conflitos de um jovem casal de namorados, digamos, Paula e Roberto. Eles combinaram se encontrar porque sabem que precisam aparar algumas arestas que estariam pondo em risco o prosseguimento do namoro. É claro que o diálogo vai nos mostrar as razões do mútuo descontentamento, mas certamente não nos dirá como estariam Paula e Roberto nos momentos que antecedem à cena, o estado de espírito de cada um, o grau de insegurança, a ansiedade ante a perspectiva de um rompimento etc. Assim, diante

de um texto ou improvisação dessa natureza, um exercício de *aquecimento* (de preferência sem palavras) pode ajudar os dois intérpretes a iniciar a cena:

AQUECENDO O ENCONTRO (Exercício)

Isolados em cada uma das extremidades do palco, *Paula e Roberto* estão acabando de se vestir para o encontro - ajeitando o cabelo, colocando ou não perfume, retocando a maquiagem, olhando-se no espelho com atenção ou indiferença etc. Ou seja: a *forma* como ultimam os preparativos deve revelar o grau de interesse e expectativa de cada um - se Paula, por exemplo, acredita que seu poder de sedução pode ser fundamental, ela certamente tentará sair de casa o mais linda possível; se, ao contrário, já não alimenta maiores esperanças de prosseguir namorando Paulo, dará pouca importância à sua aparência, o mesmo mecanismo - com infinitas variantes - podendo ocorrer com ele. Ou seja: o sucesso de uma cena isolada ou de uma improvisação não depende exclusivamente do que é dito e feito na hora, mas também da compreensão de tudo que veio antes - é claro que nem sempre as circunstâncias permitem esse tipo de aquecimento, mas sempre que possível é recomendável fazê-lo.

VOLTANDO A FITA (Exercício)

No exercício anterior, sugerimos uma possibilidade de aquecimento para uma cena a ser feita em seguida. Agora, partimos de um fato consumado e vamos tentar justificá-lo, criando uma espécie de enredo de trás para a frente.

O trabalho envolve seis alunos. Dois deles - sem o conhecimento dos demais - fazem uma cena de no máximo 30 segundos, centrada na resolução de um conflito. Por exemplo: Bernardo hospeda em sua casa um amigo de infância, Antonio, que passa por um momento difícil e não tem onde ficar. Mas embora goste do amigo, Bernardo já a algum tempo vem se sentindo incomodado por algumas atitudes de Antonio - como, por exemplo, usar suas roupas, mesmo que proibido de fazê-lo. Uma noite, ao chegar em casa inesperadamente - só deveria voltar no dia seguinte -, Bernardo surpreende Antonio no seu quarto, diante do espelho, vestindo um terno novo que ele ainda nem usara. Bernardo perde de vez a paciência, não aceita as justificativas do amigo e o expulsa de casa, ameaçando mesmo agredí-lo fisicamente. No segundo anterior à agressão, a cena congela.

Em seguida, dois outros atores ilustram a passagem em que Bernardo mostra ao amigo a necessidade de se manter uma convivência respeitosa, o que inclui não se apropriar de coisas que pertençam ao outro, entre outros possíveis fatos a serem mencionados - essa passagem já indica que algo não vai bem entre ambos e pode durar em torno de dois minutos. A cena congela no ponto em que a conversa ameaça descambar para um conflito mais sério.

Finalmente, a terceira dupla faz o momento em que Bernardo acolhe o amigo em sua casa, dá atenção aos seus problemas e se dispõe a ajudá-lo, tudo levando a crer que a convivência entre ambos não terá maiores problemas - essa passagem pode durar uns três minutos e serve sobretudo para que a platéia conheça o drama do que pede, a

generosidade do que acolhe e o grau de amizade entre os dois personagens. A cena também termina com os atores *congelando*.

A finalidade deste exercício é estimular as duplas que sucedem à primeira a construir situações - *sem nenhum tempo de preparação!* - que justifiquem o que já foi visto, ou seja, as conseqüências geradas têm que ser fruto de causas verossímeis. No fundo, é como se fosse a investigação de um crime, em que se parte de um fato consumado e se tenta descobrir aquilo que lhe deu origem. É também interessante experimentar a seqüência em sua cronologia natural, uma vez concluído o exercício proposto, que pode ser feita pelos seis atores ou por apenas uma dupla.



Não acredito....

O espelho

O falecido e ótimo ator Jaime Barcellos fazia Creonte numa montagem de *Antígona*, na Sala Cecília Meirelles, com direção de José Renato. Lá pelas tantas, um maquinista acionava um sistema que fazia descer sobre o intérprete um gigantesco espelho - lentamente e até uma determinada altura, é óbvio. Mas eis que uma noite, por distração ou por confundir-se com o emaranhado de cordas e roldanas que lhe cabia manusear, o pobre operador foi além do ponto combinado, só interrompendo a fatídica descida quando finalmente alertado - sem abandonar o texto, Barcellos o proferia aos urros, o que o ingênuo maquinista interpretou como imprevista e convincente ênfase...

A gorda

Exibida no Teatro Senac com direção de Sérgio Britto, *Os Filhos de Kennedy* tinha como cenário um bar, no qual havia uma poltrona reservada ao elenco. Mas o sucesso do espetáculo era tamanho que alguns retardatários às vezes insistiam em se aboletar ali, só saindo após serem convencidos da destinação do móvel. Até que numa noite, uma volumosa senhora recusou-se a corrigir seu engano geográfico. E por isso pagou um mico colossal... Como se nada de anormal estivesse acontecendo, José Wilker (extraordinário na pele de um gay) cumpriu sua marca, ou seja, sentou-se em cima da obesa e dali só partiu quando julgou conveniente. É claro que o teatro veio abaixo de tanto rir e a gordona fez o que pôde para

fingir que também estava achando tudo en-gra-ça-dí-si-mo! Mas passou o resto do espetáculo exibindo uma coloração um tanto ou quanto violácea...

Rasgado!?

Essa foi no interior de Minas, em cidade cujo nome nos escapa - aliás, todos os nomes dessa história nos escapam, mas ela é absolutamente verdadeira. A peça era um dramalhão de época e num dado momento, percebendo a chegada do marido, a mocinha atirava na lareira a carta do amante, o que levava o corno a dizer "Sinto cheiro de papel queimado". Numa noite, porém, o contra-regra esqueceu-se de ligar a tal lareira, mas a atriz teve a presença de espírito de rasgar a carta. Muito bem: o que fez o soberbo canastrão que com ela contracenava? Disse apenas o seguinte: "Sinto cheiro de papel *rasgado*...".

Dormia...

Numa apresentação de *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, no Teatro Jovem, o autor Plínio Marcos fazia um dos papéis quando notou que uma música não entrara. Aguçando a vista, vislumbrou o sonoplasta adormecido. Sem hesitar, interrompeu o espetáculo, caminhou até a cabine e acordou o dorminhoco. Ao voltar para o palco, porém, não teve tempo de reiniciar a montagem: um senhor de certa idade exigia satisfações sobre a "falha imperdoável". Gentilmente, Plínio Marcos tentou minimizar o incidente, até mesmo oferecendo-se para devolver o preço do ingresso ao histérico e a quem se sentisse prejudicado. A platéia, é claro, apoiou o autor, e diante do tumulto que se iniciava, o apoplético deixou a sala bradando: "Sou militar e na caserna isto jamais aconteceria!". Ganhou uma vaia...

Cartões sem Resposta

de Luis Fernando Veríssimo



Essas datas inaugurais - do nascimento de Cristo, do nascimento do ano, do seu nascimento - são para isto mesmo, para você ficar solene e sentimental e parar para pensar na vida. Pensa-se pouco na vida quando se está ocupado vivendo-a, é bom ter esses dias certos para reflexão e recapitulação, planificação e um pouco de pieguice também. Com o tempo a gente vai readquirindo alguns sentimentos perdidos e eu pretendo terminar meus dias acreditando de novo na regeneração humana, na irmandade entre os povos e no Papai Noel. Vão ter que me convencer do coelhinho da Páscoa mas eu já não acho a idéia tão absurda quanto há alguns anos. E tenho certeza que chegarei ao meu fim acreditando que a gente não morre, a cegonha vem nos pegar e leva de volta.

Deve-se aproveitar esses dias de introspecção e bons impulsos para fazer um levantamento de dívidas afetivas e tentar saldá-las, ainda mais com os juros do jeito que estão. Como se sabe, o pior amigo é o que manda cartão. Ele nunca recebe um cartão de volta, pelo menos não de mim, e no entanto todos os anos manda seu cartão, nos desejando felicidade e nos arrasando de remorso.

A todos os amigos, portanto, mas principalmente aos insensíveis que mandam cartão sabendo que só vão aumentar nossa culpa por não retribuir, aqui vai meu desejo que o ano 2000 não seja nada do que andam dizendo. E juro que entre as coisas que farei em 2000, além de ler os suplementos literários acumulados há dezessete anos e os duzentos livros empilhados na minha cabeceira, está responder aos cartões de fim de ano de vocês. Vou começar agora e se você não receber seu cartão de feliz 2000 até o próximo dezembro é porque o caráter foi mais forte do que a resolução - ou a cegonha veio mais cedo. Em todo caso, obrigado.

Este texto do Veríssimo não exigirá do aluno maiores dificuldades: é leve, bem-humorado, contendo doses equivalentes de cinismo, ternura e ironia. Se for dito para uma platéia, o ideal é estabelecer com ela uma atmosfera de cumplicidade, como se todos partilhassem de opiniões parecidas. E a forma de contar esta pequena história deve ser a mais natural possível, dispensando-se maiores ênfases, que só contribuiriam para comprometer o indispensável tom coloquial.

[Sugestão para estudo]

A Experiência Criativa

por Viola Spolin

Este artigo foi extraído do livro *Improvisação para o Teatro (Coleção Estudos, Editora Perspectiva, São Paulo, 1979, tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos)* e nele a autora norte-americana expõe os principais fundamentos de seu método. Em seguida, apresentamos um resumo de suas sugestões (originalmente 96!?) para a correta avaliação dos exercícios propostos.

Todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar. As pessoas que desejarem são capazes de jogar e aprender a ter valor no palco. Aprendemos através da experiência e ninguém ensina nada a ninguém. Isto é válido tanto para a criança que se movimenta inicialmente chutando o ar, engatinhando e depois andando, como para o cientista com suas equações. Se o ambiente permitir, pode-se aprender qualquer coisa, e se o indivíduo

permitir, o ambiente lhe ensinará tudo o que ele tem para ensinar. "Talento" ou "falta de talento" tem muito pouco a ver com isso.

Devemos reconsiderar o que significa "talento". É muito possível que o que é chamado comportamento talentoso seja simplesmente uma maior capacidade individual para experienciar. Deste ponto de vista, é no aumento da capacidade individual para experienciar que a infinita potencialidade de uma personalidade pode ser evocada.

Experienciar é penetrar no ambiente, envolver-se total e organicamente com ele. Isto significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo. Dos três, o intuitivo, que é o mais vital para a aprendizagem, é negligenciado. A intuição é sempre tida como sendo uma dotação ou uma força mística possuída pelos privilegiados somente.

No entanto, todos nós tivemos momentos em que a resposta certa "simplesmente surgiu do nada" ou "fizemos a coisa certa sem pensar". Às vezes em momentos como este, precipitados por uma crise, perigo ou choque, a pessoa "normal" transcende os limites daquilo que é familiar, corajosamente entra na área do desconhecido e libera por alguns minutos o gênio que tem dentro de si. Quando a resposta a uma experiência se realiza no nível do intuitivo, quando a pessoa trabalha além de um plano intelectual constricto, ela está realmente aberta para aprender.

O intuitivo só pode responder no imediato - no aqui e agora. Ele gera suas dádivas no momento de espontaneidade, quando estamos livres para atuar e inter-relacionar, envolvendo-nos com o mundo à nossa volta que está em constante transformação. A espontaneidade cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referência



estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e informações, de teorias não digeridas e técnicas que são na realidade descobertas de outros. A espontaneidade é um momento de liberdade pessoal quando estamos frente à frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela.

Nessa realidade, as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É o momento de descoberta, de experiência, de expressão criativa.

Tanto a “pessoa média” quanto a “talentosa” podem ser ensinadas a atuar no palco quando o processo de ensino é orientado no sentido de tornar as técnicas teatrais tão intuitivas que sejam apropriadas pelo aluno. É necessário um caminho para adquirir o conhecimento intuitivo. Ele requer um ambiente no qual a experiência se realize, uma pessoa livre para experienciar e uma atividade que faça a espontaneidade acontecer.

Sugestões e Lembretes

(Para Professores e Alunos)

- 1) Não apresse os alunos-atores. Dê as instruções calmamente.
- 2) A interpretação e a suposição impedem o aluno de manter uma comunicação direta. Esta é a razão pela qual dizemos *Mostre*, não *Conte*. Contar é verbal e uma forma indireta de indicar o que está sendo feito. Mostrar significa contato e comunicação direta.
- 3) É fundamental o processo de fazer. Durante a solução

de um problema de atuação, o aluno se conscientiza de que ele atua e estão atuando sobre ele.

4) Sem exceção, todos os exercícios estão terminados no momento em que o problema está solucionado. Isto pode acontecer em um minuto ou em vinte. A solução do problema é a força vital da cena. Continuar uma cena depois que o problema tenha sido solucionado torna-se *estória* ao invés de *processo*.

5) É a energia liberada na solução do problema que forma a cena.

6) Uma preleção nunca realizará o que uma experiência faz pelos alunos-atores.

7) Enquanto um grupo estiver trabalhando no palco, o professor-diretor deve também observar a reação da platéia. Se esta apresentar sinais de inquietude ou desinteresse, é que algo não está caminhando bem no palco.

8) A essência da improvisação é transformação.

9) Evite dar exemplos. Se, por um lado, eles são algumas vezes úteis, o contrário é mais freqüentemente verdadeiro, pois o aluno está inclinado a devolver como resposta o que já foi experienciado.

10) Nenhum artifício exterior deve ser utilizado durante uma improvisação. Toda a ação do palco deve vir do que está realmente acontecendo no palco.

11) Como nos jogos, os alunos só podem atuar se derem atenção completa ao ambiente.

12) A disciplina imposta de fora e não desenvolvida a partir do envolvimento com o problema, produz ação inibida ou rebelde. Por outro lado, a disciplina escolhida livremente graças à atividade, torna-se ação responsável e criativa. Quando as dinâmicas são incorporadas e não impostas, as regras são respeitadas e é mais divertido.

13) Invenção não é o mesmo que espontaneidade. Uma pessoa pode ser muito inventiva sem, contudo, ser espontânea. A explosão não acontece quando a invenção é meramente cerebral e, portanto, abarca somente uma parte do nosso ser total.

14) Só use exercícios avançados quando perceber que os alunos estão preparados para recebê-los.

15) Não seja impaciente. Nunca force uma qualidade nascente para chegar a uma falsa maturidade, por meio de imitação ou intelectualização. Cada passo é essencial para o crescimento.

16) Quanto mais bloqueado e obstinado o aluno, mais longo o processo. O mesmo se aplica ao professor.

17) Não se preocupe se um aluno aparenta estar fugindo da idéia que o professor tem sobre o que deveria estar acontecendo com ele. Quando ele confiar no esquema e tiver prazer no que faz, ele abandonará os laços que o impedem de se libertar e de ter uma resposta completa.

18) Todo indivíduo que se envolve e responde com seu todo orgânico a uma forma artística, geralmente devolve

o que é comumente chamado de comportamento criativo e talentoso. Quando o aluno-ator responder com alegria e vitalidade, o professor-diretor saberá então que o teatro está em sua pele.

19) A improvisação inconseqüente e a verbalização em demasia, durante a solução de um problema, constituem um afastamento do problema, do ambiente e do companheiro.

20) Treine os atores a manipular a realidade teatral, não a ilusão.

21) Não ensine. *Exponha* os alunos ao ambiente teatral e eles encontrarão seu próprio caminho.

22) Nada está separado. O crescimento e o conhecimento residem na unidade das coisas. Os aspectos técnicos do teatro estão à disposição de todos em muitos livros. Nós procuramos muito mais do que informação acerca do teatro.

23) Criatividade não é rearranjo, é transformação.

24) A imaginação pertence ao intelecto. Quando pedimos a alguém que imagine alguma coisa, estamos lhe pedindo que penetre em seu próprio quadro de referência, que pode ser limitado. Quando pedimos que *veja*, estamos colocando-o em uma situação objetiva, onde pode ocorrer a penetração no ambiente e na qual a consciência maior é possível.

25) Ninguém pode participar de uma improvisação se não estiver firmemente concentrado tanto no objeto como no seu companheiro.

26) Um momento de grandiosidade chega para todos quando atuam a partir de sua essência sem a necessidade de aceitação, exibicionismo ou aplauso. Uma platéia sabe disso e reage de acordo.

27) Uma platéia não se sente nem relaxada nem entretida quando não incluída como parte do jogo.

28) A resposta mecânica ao que está acontecendo é uma coisa cansativa e monótona.

29) Atuar é fazer.

30) Nenhum aluno pode decidir sozinho que uma cena está terminada, mesmo se seu sentido teatral estiver correto. Se, por qualquer razão, desejar sair de cena, ele poderá fazê-lo incitando uma ação dentro do grupo que termine a cena pela solução do problema, ou encontrando uma razão para sair dentro da estrutura da cena.

31) É necessário coragem para penetrar no novo, no desconhecido.

32) Quando os alunos estão sempre alerta e desejosos de auxiliar o outro, um sentido de segurança é dado a cada elemento do grupo.

33) Qualquer ator que "rouba" uma cena é um ladrão.

34) Improvisação não é troca de informação entre atores, é comunhão.

35) Qualquer aluno que se sente pressionado acerca do jogo e participa sozinho, não confia em seus companheiros.

36) Muitos só querem reafirmar seu próprio quadro de referência e resistirão a novas experiências.

37) No palco, o ato de *tomar* por parte de um, é o ato de *dar* por parte do outro.

38) Ninguém conhece o resultado de um jogo até que se jogue.

39) Sem outro jogador não há jogo. Não poderemos brincar de pegador se não houver ninguém para pegar.

40) A improvisação de cena nunca crescerá a partir da separação artificial de atores pelo sistema de "estrelas". Atores com habilidades incomuns serão reconhecidos e aplaudidos sem serem separados de seus companheiros. A harmonia grupal agrada a platéia e traz uma nova dimensão para o teatro.



Pela Passagem de uma Grande Dor

Caio Fernando Abreu
ADAPTAÇÃO André De La Crus

Ela - Lui? Alô? É você, Lui?

Lui - Eu

Ela - O que é que você está fazendo? Alô? Você está me ouvindo?

Lui - Oi.

Ela - Perguntei o que é que você estava fazendo.

Lui - Fazendo? Nada. Por aí, ouvindo música, vendo tevê. Agora ia fazer um café. E dormir.

Ela - Hein? Fala mais alto.

Lui - Mas não sei se tem pó.

Ela - O quê?

Lui - Nada, bobagem. E você? Que que houve?

Ela - Escuta, você não quer dar uma saída?

Lui - Estou cansado. Não tenho cabeça. E amanhã preciso acordar muito cedo.

Ela - Mas eu passo aí com o carro. Depois deixo você de novo. A gente não demora nada. Podia ir a um bar, a um cinema, a um.

Lui - Sabe o que é...

Ela - Lui? Alô, Lui? Você está aí?

Lui - Eu já estava quase dormindo.

Ela - Que música é essa aí no fundo?

Lui - Chama-se "Por um desespero agradável". Você gosta?

Ela - Não sei. Acho que dá um pouco de sono. Quem é?

Lui - Um cara aí. Um doido.

Ela - Como ele se chama?

Lui - Erik Satie.

Ela - Lui?

Lui - Digue.

Ela - Estou te enchendo o saco?

Lui - Não.

Ela - Estou te enchendo? Fala. Eu sei que estou.

Lui - Tudo bem, eu não estava mesmo fazendo nada.

Ela - Não consigo dormir.

Lui - Você está deitada?

Ela - Estou, lendo. Aí me deu vontade de falar com você.

Lui - O que é que você estava lendo?

Ela - Nada, não. Uma matéria aí numa revista. Um negócio sobre monoculturas e sprays. Umas coisas assim, ecologias, sabe? Diz que se você só planta uma espécie de coisa na terra por muitos anos ela acaba morrendo. A terra, não a coisa plantada, entende? Soja, por exemplo. Diz que acaba a camada de húmus. Parece que eucalipto também. Depois aos poucos vira deserto. Vão ficando uns pontos assim. Vazio, entende? Desérticos. Espalhados por toda a terra. Os desertos não param nunca de crescer, sabia?

Lui - Sabia.

Ela - Horrível, não?

Lui - E os sprays?

Ela - O quê?

Lui - Os sprays. O que é que tem os sprays?

Ela - Ah, pois é. Foi na mesma revista. Diz que cada apertada que você dá assim num tudo de desodorante. Não precisa ser desodorante, qualquer tubo, entende? Faz assim ah, como é que eu vou dizer? Um furo, sabe? Um rombo, um buraco na camada de como é mesmo que se diz?

Lui - Ozônio.

Ela - Pois é, ozônio. O ar que a gente respira, entende? A biosfera.

Lui - Já deve estar toda furadinha então.

Ela - O quê?

Lui - Deve estar toda furada. A camada. A biosfera. O ozônio.

Ela - Acho que fiquei meio horrorizada. E com medo. Você não tem medo, Lui?

Lui - Estou cansado.

Ela - Não estou te alugando? Você sempre diz que eu te alugo. Como se você fosse um imóvel, uma casa. Eu, se fosse uma casa, queria uma piscina nos fundos. Um jardim enorme. E ar condicionado. Que tipo de casa você queria ser, Lui?

Lui - Eu não queria ser casa.

Ela - Como?

Lui - Queria ser um apartamento.

Ela - Sei, mas que tipo?

Lui - Uma quitinete. Sem telefone.

Ela - O quê? Alô, Lui? Você não ia mesmo fazer nada?

Lui - Um chá, eu ia fazer um chá.

Ela - Não era café? Me lembro que você falou que ia fazer café.

Lui - Não tem mais pó. E acabei de me lembrar que tenho um chá incrível. Tem até uma bula louquíssima, quer ver? Guardei aqui dentro.

Ela - Chá não tem bula. Bula é de remédio.

Lui - Tem sim, esse chá tem. Quer ver só?

Ela - Lui? Você não quer mesmo vir até aqui? Lui? Encontrou o negócio do tal chá?

Lui - Encontrei.

Ela - Você está esquisito. O que é que há?

Lui - Nada. Estou cansado, só isso. Quer ver o que diz a bula? Você entende um pouco de inglês, não é? This excellent for all types of nervous disorders, paranoia, schizophrenia, drugs effects, digestive problems, hormonal diseases and other disorders...entendeu?

Ela - Entendi...é um inglês fácil, qualquer um entende. Porreta esse chá, hein? Inglês?

Lui - Chinês. Aqui embaixo diz produced in China. Drugs effects é ótimo, não é?

Ela - Maravilhoso... acho que vou ligar o rádio.

Lui - Isso, procura uma música bem sonífera. Aí você vai apagando, apagando, apagando. Então dorme. Quase sem sentir. Sem sentir.

Ela - Tá bom.

Lui - Tá bom.

Ela - Vou tirar amanhã.

Lui - Hein?

Ela - Nada. Vai fazer teu chá.

Lui - Tá bom. Aqui diz também que tem vitamina E. Não é essa que é boa para a pele?

Ela - Não sei. Vou desligar.

Lui - Você ligou o rádio?

Ela - Ainda não. Como é mesmo o nome dessa música?

Lui - "Por um desespero agradável". Não é só: "Desespero agradável".

Ela - Agradável?

Lui - Agradável. Por que não?

Ela - Engraçado. Desespero nunca é agradável.

Lui - Às vezes, sim. Cocaína, por exemplo.

Ela - Você só pensa nisso?

Lui - Não, penso em fazer um chá também.

Ela - Uma pena que você não queira mesmo sair. Estou pensando em abrir uma garrafa de vodca.

Lui - Vou fazer meu chá.

Ela - Como é mesmo que se pronuncia? Esquizôfrenia?

Lui - Não, é squizofrênia. Tem acento nesse "e" aí. E se escreve com esse, cê, agá. Depois tem também um pê e outro agá. Tem dois agás.

Ela - Tá bom.

Lui - Tá bom.

Ela - Tchau, até mais, boa-noite, um beijo.

Miscelânea III

'Não vejo uma linha divisória entre imaginação e realidade'

por Federico Fellini

Extraído do livro *Fellini por Fellini* (L&PM Editores, 1983), o presente artigo - traduzido por Zilá Bernd - oferece uma bela amostra do pensamento daquele que muitos consideram o mais ousado e criativo cineasta, cujas reflexões certamente serão muito úteis a você que estuda ou faz teatro.



Fellini durante as filmagens de *I clowns*.
Foto: Franco Pinna, Roma

Terapêutico

Não sou um autor do tipo "terapêutico"; em meus filmes não sugiro soluções, métodos, não proponho ideologias, limito-me a ser testemunha do que me acontece, a interpretar e expressar a realidade que me rodeia. Se através de meus filmes, quer dizer, reconhecendo-se neles, os espectadores alcançam uma plena consciência de si mesmos, supõe-se ter realizado esta condição de lúcida separação de si mesmo que é essencial para poder continuar fazendo escolhas, realizar modificações e transformações.

Chamas

Meus filmes não possuem o que se chama *cena final*. A história nunca chega a sua conclusão. Por quê? Creio que isto depende do que eu faço com meus personagens (é difícil explicar) - uma espécie de "fio condutor"; são como chamas que, sem mudança, exprimem do início ao fim, um único sentimento do autor. Eles não podem evoluir, e isto também por uma outra razão. Não tenho a intenção de ser moralista, mas considero que um filme é mais moralizante quando não oferece ao espectador a solução encontrada pelo personagem cuja história estamos contando.

Na realidade, o espectador que acaba de ver um personagem resolver seus problemas, ou tornar-se bom quando antes era mau, encontra-se em uma situação muito cômoda. Ele dirá tranquilamente: "Só me resta continuar a ser o crápula que eu sou, a enganar minha mulher, a trair meus amigos, pois, em um dado momento, como nos filmes, a boa solução aparecerá...".

Meus filmes, ao contrário, dão aos espectadores uma responsabilidade muito específica. Eles terão, por exemplo, que decidir qual será o fim de Cabiria. A sorte de Cabiria está nas mãos de cada um de nós. Se o filme nos emocionou, nos perturbou, devemos imediatamente, desde o primeiro encontro com nossos amigos, ou com nossa mulher (porque qualquer um pode ser Cabiria, isto é, uma vítima), devemos começar a manter relações novas com nosso próximo. Se filmes como *I Vitelloni*, *La Strada*, *Il Bidone*, deixam no espectador esta emoção misturada com um leve mal-estar, penso que atingiram seu objetivo.

Sinto e posso mesmo afirmar hoje, sem hesitação, que todas as histórias que imagino são para representar uma inquietação, um desconforto, um estado de fricção nas relações que deveriam ser normais entre as pessoas. Definitivamente, não quero dizer, com meus filmes, nada a não ser que, com maior ou menor obstinação, deve haver uma maneira de melhorar as relações entre os homens.

Se eu fosse político, para explicar isto, faria reuniões, ou me inscreveria em um partido: ou ainda, iria descalço, dançar nas praças públicas. Se eu tivesse encontrado uma solução e se fosse capaz de expô-la de boa fé e convincentemente, é claro, não seria contador de fábulas nem cineasta.

Feiúra

Com boas intenções, com sentimentos honestos, com uma fé apaixonada nos próprios ideais, sem dúvida pode fazer-se uma bela política, ou uma fecunda obra social - coisas talvez mais úteis do que o cinema - mas não necessariamente bons filmes. E, no fundo, não há nada mais feio, e penoso,

principalmente por ser inútil e ineficaz, do que um filme político de má qualidade.

Aversão

O engajamento, na minha opinião, impede o desenvolvimento do indivíduo. Meu "antifascismo" é de ordem biológica. Jamais poderia esquecer o isolamento no qual a Itália fechou-se durante vinte anos. Hoje sinto uma profunda aversão - sobre este ponto sou muito vulnerável - por todas as idéias que podem traduzir-se em fórmulas. Engajei-me ão desengajamento. Adoro engajar-me nas coisas frívolas. De fato, engajo-me a fundo em tudo o que faço.

Infantil

Sou contra as pessoas e as coisas que tendem a definir-se de modo muito preciso. A palavra "engajado" me irrita. Então, reajo de modo infantil e exagerado insurgindo-me contra os que fazem profissão de engajamento. Vocês sabem, os que têm mais de 45 anos hoje, foram educados à sombra do fascismo e da Igreja. Durante toda a minha infância ouvi falar em termos de dever. De engajamento idealizado. Então, quando ouço os jovens de hoje propor e desenvolver o mesmo gênero de bobagens que Mussolini e os bispos, fico realmente louco de raiva. Vejo nisto uma ameaça à liberdade real. Isto é, ao crescimento individual autêntico.

O cinema engajado, em que se engaja? Este tipo de terminologia marxista ou chinesa deixa-me desconfiado. Não em relação ao que seria uma anarquia individual, mas ao que é realmente uma experiência pessoal. O fascismo era propriamente a

ignorância e a estupidez em sua onipotência. Não posso dizer que militei nas colunas do antifascismo, não seria exato, nunca fiz política.

Palavrão

Realismo é um palavrão. Num certo sentido tudo é realista. Não vejo uma linha divisória entre imaginação e realidade. Acho que há muito de realidade na imaginação. Não acredito que seja minha obrigação dispor tudo claramente em um único nível universalmente válido. Possuo uma infinita capacidade de assombro e não vejo porque tenha que levantar um escudo pseudo-racional para proteger-me do realismo. O realismo não é nem um recinto nem um panorama de uma única superfície.

Uma paisagem, por exemplo, tem muitas dimensões, e a mais profunda, aquela que somente uma linguagem poética pode revelar, não é a menos real. O que eu quero mostrar atrás da epiderme das coisas e das pessoas, dizem-me que é irreal. Chama-se isto, gosto do mistério. Aceitaria de bom grado este termo se pudesse grafá-lo com um M maiúsculo.

Para mim, os mistérios são os do homem, as grandes linhas irracionais de sua vida espiritual, o amor, a salvação...No centro das diversas dimensões da realidade está, para mim, Deus, a chave dos mistérios. O homem não é somente um ser social, ele é divino.

Espelho

Não tenho ainda a suficiente humildade para abstrair-me em meus filmes. Procuo esclarecer-me a respeito do que em mim mesmo não compreendo, mas, como sou

um homem, outros homens, sem dúvida, podem descobrir-se a si mesmos neste espelho.

O que é autobiográfico, é a história de uma espécie de apelo que chega até mim quando minha alma está entorpecida e que me desperta. Gostaria muito de ficar neste estado, nestes momentos em que sinto este apelo. Então tenho a impressão de ouvir bater à porta e eu não vou abrir. Naturalmente, um dia ou outro, será preciso decidir abri-la. No fundo, devo ser um *vitellone* espiritual.

Humor

Creio que não existem temas humorísticos e temas não-humorísticos. O Humor, como o dramático, o trágico e o imaginário, é a colocação da realidade em um clima determinado. O humor é um tipo de ponto de vista, de comunicação, de percepção das coisas e, sobretudo, é uma característica pessoal que se tem ou não se tem.

Nesta medida, falar em utilizar o humor para equilibrar certas atmosferas ou situações, sugere, ainda que de modo vago, uma idéia de premeditação, de dose calculada, que é totalmente alheia ao fenômeno do humor. Na verdade, sua própria negação.

Cancerígeno

Acho que o cinema atual encontra-se na mesma situação que o restante das experiências artísticas. O diagnóstico global desta situação, esquecendo o prodigioso número, a prodigiosa reprodução a um nível cancerígeno das diversas motivações de ordem social, política, ética e estética que estão em sua origem, já é clássico: confusão, impotência, vazio, crise, transição,

desaparecimento de todas as regras e valores que chegaram até nós. Acho que tal diagnóstico apresenta um grave vício de conteúdo; ainda me parece ser o resultado de um juízo de valor que, com relação ao mesmo diagnóstico, deveria ter sido descartado ao mesmo tempo que os outros.

Resumidamente: aplicamos aos experimentos, às buscas, às novas expressões de qualquer forma de arte, inclusive o cinema, um critério crítico que determina a impotência, a confusão, a invalidade, que é absolutamente tradicional. Afinal de contas, diante de um quadro abstrato, de uma antinovela, da pop-art, de um filme experimental, deixamos levar por um mesmo e idêntico julgamento que formularia, a respeito, um homem há dois mil anos atrás.

Naufraágios

Na minha opinião, a decadência é a condição indispensável do renascimento. Já disse que amava os naufrágios. Sinto-me, portanto, muito feliz de viver em uma época onde tudo naufraga. É uma época maravilhosa porque é justamente o naufrágio de uma série de ideologias, de conceitos, de convenções. O homem foi à Lua, não é? Então, falar de bandeiras, de fronteiras e moedas diferentes é totalmente absurdo. É preciso modificar por completo tudo isto.

Liberdade

Acredito - vejam bem: é uma suposição - que o que mais me interessa é a liberdade do homem, a libertação de cada homem das travas, das redes, dos

convencionalismos morais e sociais em que acredita, ou melhor, em que pensa acreditar e que o angustiam, o limitam, fazem-no parecer menor, e até mais malvado.

Se quiserem colocar-me, a todo custo, uma bandeira, uma bandeira pedagógica, resumam-na neste lema: *ser o que se é*, quer dizer, descobriremos a nós mesmos para poder amar a vida. A vida para mim, com todas as suas dores e tragédias, é bela, me agrada, me diverte, me comove. Faço o possível para que também os demais possam compartilhar meu modo de sentir.

Túnel

Todo período de empedernido materialismo é sucedido por épocas de espiritualidade. Agora estamos vivendo como em um túnel escuro e angustiante, incapazes de comunicarmos entre nós mesmos, mas já tenho a impressão de ver, ao longe, um resplandecer, um sentido de uma nova liberdade: temos que nos esforçar para acreditar nesta possibilidade de salvação.

Mariposa

Se afirmo ser confiante, não quero parecer uma alegre mariposa voando de flor em flor, mas uma pessoa que se sente viva, que ainda não esgotou sua aventura humana. No fundo, tudo na vida me agrada, e às vezes sinto-me cheio de uma eletrizante curiosidade, como se ainda não tivesse nascido. Sim, ainda não perdi a confiança na viagem, embora muitas vezes esta viagem possa parecer desesperante e escura.

O importante, para o homem de hoje, é não esconder a cabeça, mas acima de tudo olhar além do túnel, criando, inclusive, um ponto de salvação, com fantasia, vontade e, principalmente, com confiança. Neste sentido, creio que a obra dos artistas de hoje em dia é indispensável.

Monstros

Talvez a queda dos mitos não seja mais do que um carnaval, mas sente-se que a energia pura passa através. Vemos desfilar as máscaras e os monstros; há os que perdem, e os que caem; aqueles sobre os quais mais nada se sabe. Os moralistas escandalizam-se, mas ao menos adquirimos esta experiência: uma certa ordem se impôs.

Continuamos a projetar imagens idealizadas sobre todas as coisas que vemos. Os ideais escondem a realidade. Não há nada ideal: não há mulher ideal, nem casal ideal, nem lugar ideal, nem situação ideal: é preciso aprender a viver tudo com seus problemas. Continuamos a respeitar valores, princípios gerais que não nos são mais úteis. Na vida, há apenas os casos particulares aos quais precisamos tentar nos adaptar. O processo atual de decomposição da sociedade parece-me perfeitamente normal: para mim não é um sinal de morte, mas de vida.

A vida é feita de transformações. Seria mesmo necessário acelerar esta transformação. A revolta é sempre fecunda. Só a revolta traz em si a necessidade orgânica da expressão. Ao contrário, a aprovação leva à indiferença.

Adormecemos.

Bastante comuns nos filmes de cinema e em documentários de televisão, as cenas subaquáticas são raríssimas no teatro, talvez pela aparente impossibilidade de sua realização. Espaço de fantasia que é, também o palco desenvolve seus truques, como o engenho de fácil construção que garantiu aos espetáculos *Tigarigari*, *Sete quedas: a Lenda e o Sonho* e *Romeu e Isolda* o efeito de ambiente submerso.

Para a sugestão de água, nada melhor do que...água! Neste caso, colocada à frente de um refletor como "filtro" da luz. Ao passar pela água, agitada por qualquer dispositivo mecânico, o raio luminoso sofre refração, que o distribui desigualmente e em "padrões aquáticos" pela cena.

O "filtro líquido" é construído com uma travessa de Pyrex, ou produto similar, de tamanho

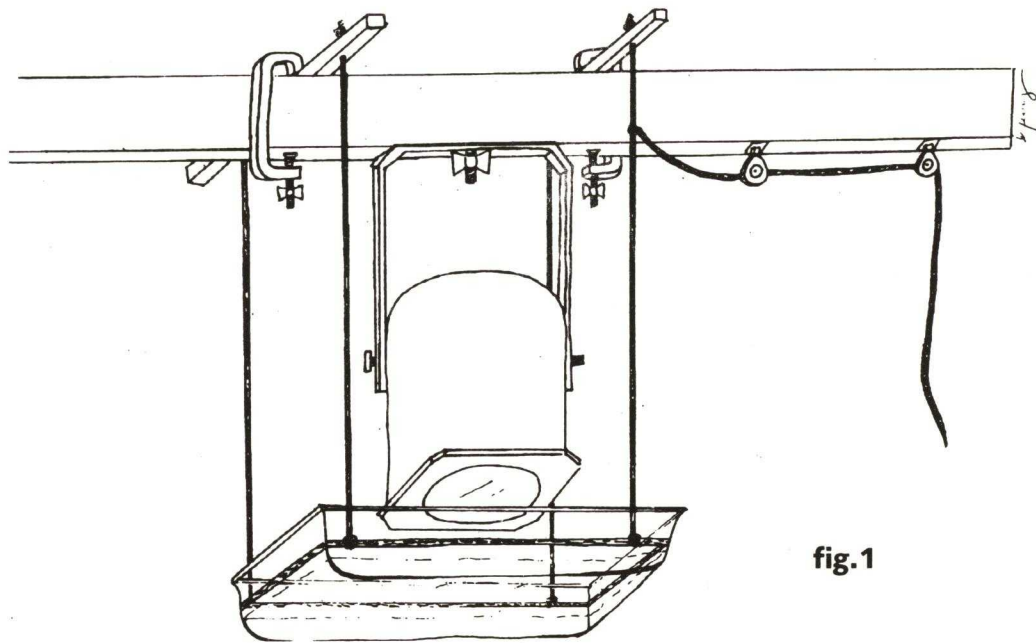


fig.1

suficiente para cobrir todo o fecho da fonte de luz utilizada. A travessa é abastecida com pouca água (1 a 2 cm de profundidade) e totalmente coberta por uma lâmina de vidro temperado (para resistir ao calor da luminária), vedando-se o conjunto com cola de silicone.

O dispositivo com a travessa será pendurado na vara de luz em um "balancinho" de tal modo que fique imediatamente abaixo do refletor destacado para o efeito, afinado "de pino" (fig.1). O "balancinho" é acionado da coxia por um sistema de cordinhas e roldanas de secador de roupas, para a agitação da água. O tamanho da área "inundada" determinará o número de dispositivos necessários, mas todos os "balancinhos" podem ser interligados e operados por apenas um contra-regra (fig.2).

O efeito só se completa com uma máquina de fumaça, que "materializa" o raio luminoso, e ainda a aplicação de gelatina à fonte de luz. A cor dependerá de gosto e adequação à obra, mas um azul "Mist Blue" (Rosco ou Lee, nº 61) funciona na maioria dos casos.

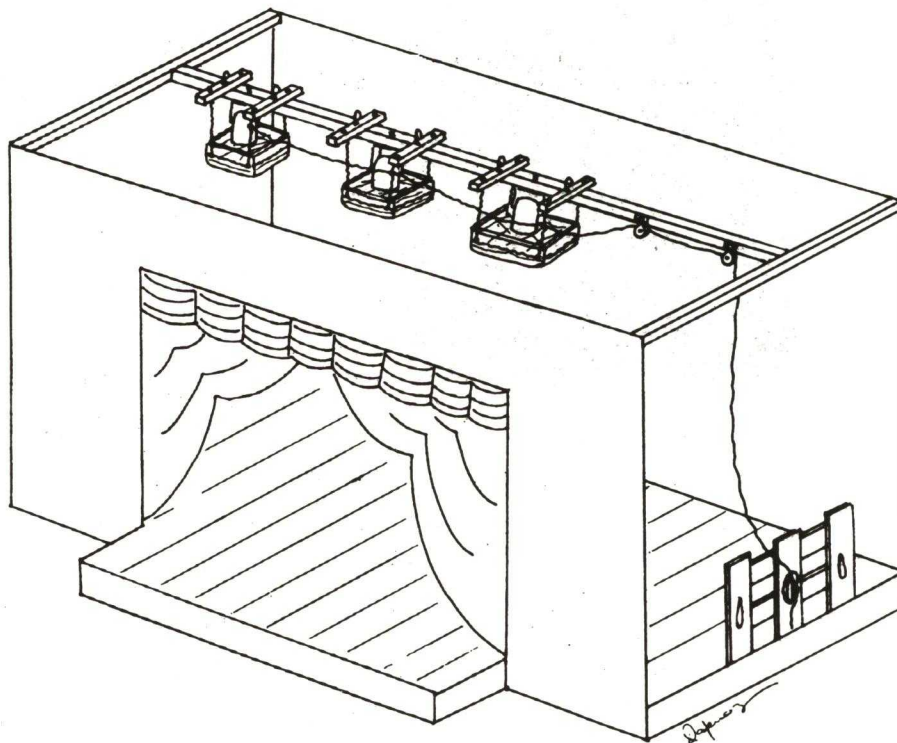


fig.2

Este artigo contou com a colaboração do iluminador Aurélio de Simoni e foi extraído do primeiro número do jornal Galharufa.

PersonalidadesPersonalidadesPersonalidadesPersonalidades

Como todos nós sabemos, o Teatro é uma manifestação artística que possui um caráter extremamente ingrato: sua efemeridade. Ao contrário da literatura, das artes plásticas, da fotografia, do cinema ou do vídeo, um espetáculo deixa de existir no momento exato em que se encerra sua temporada. Não há como revê-lo, sendo portanto inevitável um progressivo esquecimento das emoções que ele nos suscitou.



De qualquer forma, não custa nada recordar - e isso está ao nosso alcance - as principais realizações daqueles que inscreveram seus nomes na História do Teatro. Nesta edição, nos limitaremos à letra A e a cada novo nº dos Cadernos de Teatro, iremos avançando, letra a letra, até o final do alfabeto. E se por acaso omitirmos algum nome que você julga importante - sempre lembrando que, por razões óbvias, não podemos citar a todos - é só escrever para O TABLADO (onde funciona nossa redação) que no número seguinte o incluiremos.

As informações que se seguem foram basicamente extraídas do *Diccionario del Teatro*, de autoria de Genoveva Dieterich (Alianza Editorial, S.A, Madrid, 1995).

ADAMOV, Arthur **(1908-1971).**

Autor dramático francês de origem russa, viveu na Suíça, Alemanha e finalmente em Paris (1924), onde se uniu aos surrealistas. Em suas primeiras obras - *A Invasão*, *A Grande e a Pequena Manobra*, *A Paródia*, *O Professor Taranne*, *Todos Contra Todos* - aparecem os temas-chave do Teatro do Absurdo: a incomunicabilidade, a ambigüidade, o vazio da linguagem, a solidão, a angústia, tratados sob a influência de Strindberg e Artaud, que também propunham uma ruptura com o teatro convencional.

Com essas peças, Adamov mostra o homem irremediavelmente à mercê dos mecanismos sociais. Em sua fase seguinte, a partir de *Ping-Pong* e *Paolo Paoli*, mostra que essa sociedade pode ser transformada. Utilizando procedimentos descobertos pela vanguarda, mas dando a eles conteúdo diferente, Adamov supera o Teatro do Absurdo. Em suas últimas obras - *A Política dos Restos*, *M. o Moderado* e *Fora dos Limites*, Adamov volta ao clima de obsessões de sua primeira etapa, sem abandonar sua nova temática, unindo as duas vertentes de sua obra. Em 1971, Adamov se suicidou em Paris. Sua autobiografia, *A Confissão*, é de grande interesse para a compreensão de sua pessoa e obra.

ALBEE, Edward (1928).

Autor dramático norteamericano. Começou com obras de caráter crítico: *A História do Zoológico* e *A Morte de Bessie Smith*. As influências do Teatro do Absurdo se refletem em *Exorcismo*, *A Caixa de Areia* e *O Sonho Americano*. Com *Quem Tem Medo de Virginia Woolf* (1962), grande êxito comercial, cria um melodrama psicológico, mesmo procedimento adotado em *Um Equilíbrio Delicado* (1966), que trata das relações pseudo-complexas entre membros da classe alta novaiorquina. Sua produção nos anos 70 e 80 foi muito desigual, até escrever *Três Mulheres Altas* (1994), que obteve ótima repercussão.

ANOUILH, Jean **(1910-1987).**

Autor dramático francês. Mestre da *peça bem feita*, foi uma das personalidades mais brilhantes do teatro francês dos anos 30 e 40. Em suas comédias funde as inovações da vanguarda com elementos tradicionais. Iniciou sua carreira com *O Arminho*; em seguida, vieram *A Selvagem* e *O Viajante sem Bagagens*, reunidas sob o título *Peças Negras*. À mesma época correspondem as *Peças Rosas: O Encontro de Senlis*, *O Baile dos Ladrões* e *Leocádia*.

Um certo esquematismo melodramático caracteriza tanto as *Peças Negras* como as *Peças Rosas*, assim como um certo tom de rebeldia em alguns personagens, visível nas obras seguintes, *Antígona* e *Romeu e Janete*. Escreveu ainda *Ardele ou a Margarida*, *Colombina*, *A Valsa dos Toureiros*, *Pobre Bitos*, textos em que predomina o jogo intelectual da "comédia de salão". A riqueza formal de seu teatro, que constitui seu principal atrativo, chega ao máximo em suas últimas obras: *A Cotovia*, *Becket* e *Caro Antonio*.

APPIA, Adolphe **(1862-1928).**

Cenógrafo e teórico suíço. Juntamente com Gordon Craig, foi um dos representantes mais importantes da corrente simbolista no teatro. Grande admirador de Wagner e seu "teatro total", propunha um teatro ilusionista, de atmosfera e sugestão. Mesmo que sua principal preocupação tenha sido a ópera, suas idéias sobre montagem, cenografia e especialmente iluminação, foram revolucionárias para o teatro.

Appia considerava o espaço cênico como uma unidade plástica ou escultórica, e o estruturava com plataformas e formas abstratas, sobre as quais a luz deveria atuar. Acreditava numa unidade plástica que fundisse todos os elementos: atores, objetos etc. A ilusão pintada (telão ao fundo) é substituída pela ilusão de espaço criado pela luz. Ao mesmo tempo, Appia aproveitava os valores emocionais da luz, sua capacidade de sugerir estados de ânimo e atmosferas, e propõe sua utilização para acentuar os momentos mais dramáticos de uma montagem. Appia foi também o primeiro que teoricamente insistiu no papel dominante do diretor, a quem caberia criar a síntese artística.

ARISTÓFANES **(448-380 a. de C.).**

Autor dramático grego, máximo representante da Comédia Antiga ateniense. Escreveu em torno de 40 comédias, das quais se conservam 11: *Os Acarienses*, *Os Cavaleiros*, *As Nuvens*, *As Vespas*, *A Paz*, *As Aves*, *Lisistrata*, *As Tesmosforias*, *As Rãs*, *A Assembléia de Mulheres e Plutão*. Uma situação, geralmente relacionada com a política do momento ou com alguma questão social, é exposta rapidamente e logo desenvolvida em uma seqüência mais ou menos solta de cenas, que mesclam fantasia, sátira, paródia musical e literária, propaganda política, farsa etc. A intriga representa um papel secundário. As *Rãs* marca a transição para a Comédia Média, na qual o coro - dominante na Comédia Antiga - passa a um segundo plano.

ARRABAL, Fernando **(1932).**

Autor dramático espanhol, vive na França desde 1955. Admirador de Kafka, Breton, Beckett e Tzara, define seu teatro de raiz dadaísta como "teatro pânico", com alguma sintonia com o Teatro do Absurdo. Suas obras dos anos 60, sucesso na França e em todo o mundo, incluem, entre outras, *Piquenique no Front*, *Oração*, *Os Dois Carrascos*, *Fando e Lis*, *O Cemitério de Automóveis*, *O Labirinto*, *Cerimônia por um Negro Assassinado*, *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*. Celebrado internacionalmente, muitas de suas obras - invariavelmente provocadoras - exibem temas polêmicos, como sadomasoquismo, perversão sexual, blasfêmia e necrofilia.

ARISTÓTELES

(384-322 a. de C.)

Filósofo grego, discípulo de Platão em Atenas. Escreveu a primeira teoria dramática em sua *Poética*. Defende o valor positivo do teatro e da poesia em contraposição aos argumentos de Platão. Segundo Aristóteles, a tragédia provoca medo e compaixão, e através deles, a purificação (catarse) das paixões. Em sua breve história da tragédia analisa as obras trágicas de seu tempo, atribuindo a Sófocles o título de melhor autor trágico. Aristóteles foi o criador da regra das três unidades: lugar, tempo e ação.

ARTAUD, Antonin

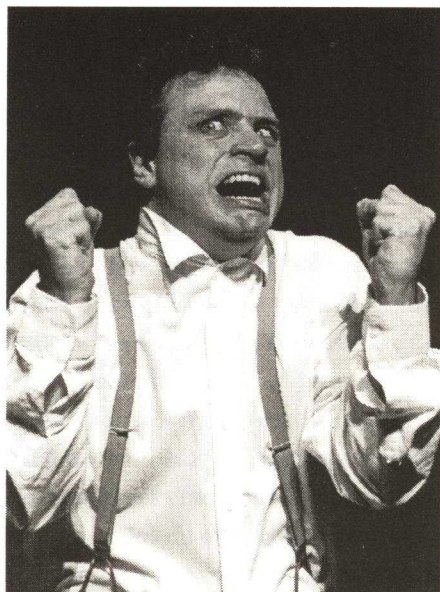
(1896-1948).

Escritor, poeta, ator e diretor francês. Pertenceu ao grupo surrealista de Breton, foi ator com Lugné-Poe e colaborou com Dullin. Ao lado de Vitrac, fundou o Teatro Alfred Jarry, onde dirigiu várias peças. Escreveu *O Teatro e seu Duplo*, que influenciou profundamente o teatro moderno. Nele, combate o teatro narrativo e psicológico, e propõe a volta a um teatro de violência mítica e beleza mágica, que exponha os conflitos mais profundos do ser humano, não apenas com a palavra, mas também com a linguagem dos gestos e movimentos.

Como Appia e Craig, Artaud visava um teatro de atmosfera e sugestão, dirigido mais aos sentidos do que à razão. Em 1953, fundou o Teatro da Crueldade, onde estreiou *Os Cenci*, baseado numa narrativa de Stendhal. A montagem foi um fracasso e gerou a ruína do autor, que passou a ter sucessivas crises de depressão e acabou internado num hospício.

Despojamento e Invenção

por Isaac Bernat



Isaac Bernat em *Um Papel Trágico*

A minha primeira experiência como ator foi exatamente através de um texto do autor russo Anton Tchecov (1860-1904). Em 1980, durante um espetáculo de final de curso com a brilhante atriz e professora Gilda Guilhon, no Centro Cultural Candido Mendes, apresentei juntamente com outro aluno, o diretor Cláudio Torres Gonzaga, a peça *O Trágico à Força*. Cláudio fazia o papel do atormentado marido Tolkachov, cabendo a mim o do seu desatento amigo, Murashkhin. Naquele momento em que começava a descobrir o amor pelo teatro, Tchecov foi um aliado fundamental. Escrita em 1890, esta peça faz parte de um grupo de pequenas peças que possibilitaram ao autor um exercício inicial em direção à construção de uma inovadora e definitiva dramaturgia, consolidada em textos como *As Três Irmãs*, *A Gaivota* e *O Jardim das Cerejeiras*, entre outros.

Em 1998, durante o desenvolvimento do meu projeto de Mestrado em Teatro na Uni-Rio, "O exercício criativo do ator em monólogos de Tchecov"¹, pedi ao escritor Ricardo Hofstetter uma nova tradução para essa peça, já que na primeira montagem utilizamos uma tradução portuguesa. Entendi que seria necessário uma versão mais afinada com o nosso vocabulário e modo de falar. O novo título passou a ser *Um Papel Trágico* e acredito que esta tradução é mais adequada para o ator e para o público brasileiro.

1. Dissertação de Mestrado em Teatro, defendida em 20 de abril de 1999, na Uni-Rio. Orientada pelo Professor Doutor em Letras vernáculas pela UERJ, Victor Hugo Adler Pereira.

Curiosidade

Assim, em agosto de 1998 estreei no Museu do Telephone, no Rio de Janeiro, a peça *A Besta do Marido*. A montagem reunia duas peças curtas de Tchecov: *Um Papel Trágico* e *Os Males do Fumo*, também traduzida por Hofstetter. *Os Males do Fumo* teve direção de David Herman e *Um Papel Trágico* foi dirigida por Claudio Torres Gonzaga. O cenário e os figurinos foram criados por Susana Lacey e a iluminação ficou a cargo de Aurélio de Simoni. No elenco apenas eu, o que fez o crítico Lionel Fischer tecer o bem-humorado comentário: “O primeiro dado curioso desta montagem é que, salvo engano, é a primeira vez no mundo em que o número de diretores excede o de intérpretes”.²

A montagem de *A Besta do Marido* procurou, a partir de dois diretores com formação diversa, pesquisar os limites, interferências e diferenças de suas concepções no trabalho do ator, e cotejá-los com os problemas encontrados em montagens anteriores de Tchecov realizadas no Brasil. Para tanto foram realizadas entrevistas com profissionais de teatro, bem como uma vasta pesquisa a partir de críticas e matérias jornalísticas sobre montagens de Tchecov no Brasil.

Em *Os Males do Fumo* procuramos trabalhar a partir do método de ações físicas criado por Stanislavski e posteriormente desenvolvido por seus seguidores, como Maria Knebel, Tovstonogov, Vakhtangov, Boris E. Zakhava e Grigori V. Kristi. Já em *Um Papel Trágico*, o que se buscou foi abordar Tchecov através de uma linguagem não realista, tanto no que diz respeito à encenação como a linha de interpretação. Neste aspecto buscamos inspiração principalmente no trabalho de ator desenvolvido por Dario Fo, fortemente influenciado pela linguagem da *commedia dell'arte*.

Desabafo

Neste artigo trataremos especificamente da montagem de *Um Papel Trágico*. A estrutura dramática da peça é muito próxima do monólogo. Apesar de serem dois personagens em cena, depois de um breve começo onde há um curto diálogo, o personagem Tolkatchov realiza um longo desabafo, praticamente até os últimos minutos do texto. Por outro lado, o desatento Murashkhin não está interessado no discurso do amigo. Percebi então, juntamente com o diretor Cláudio Torres Gonzaga, que seria possível transformar o texto num monólogo, onde prevaleceria a figura do contador de história, até porque Tolkatchov vem a Murashkhin contar a sua história, ou melhor, desabafar o seu drama.

Contudo, não alteraria o texto, pois não se tratava de uma adaptação e sim de experimentar que possibilidades tem um autor como Tchecov, tão relacionado ao realismo, quando submetido a uma linguagem não realista. Queria contar esta história com recursos épicos e para isto teria que buscar um distanciamento do ator em relação

2. Lionel Fischer. “Peças curtas de Tchecov em excelentes versões”. *Tribuna da Imprensa*, RJ, 13 de agosto de 1998.

aos personagens. Assim, teria em cena a figura do ator/narrador e dos personagens. Sabia que entre os problemas a serem resolvidos estava o do estabelecimento de um código que possibilitasse o entendimento das transições entre um personagem e outro. As questões relacionadas a cenário, figurino, utilização ou não de objetos, bem como à construção dos personagens se apresentariam no processo de ensaio.

Dario Fo

O fato de Dario Fo utilizar elementos da *commedia dell'arte* para contar suas histórias, onde aparecem vários personagens ao mesmo tempo, nos aproximou bastante da linguagem por ele desenvolvida, pois *Um Papel Trágico* é uma peça com dois personagens e no nosso caso o mesmo ator faria os dois. Além disso, outros personagens aparecem no relato da tragicômica história contada por Tolkatchov a seu amigo Murashkhin, e também intuímos a possibilidade de dar-lhes vida física durante o relato de Tolkatchov. A proposta de buscar uma linguagem não realista em contrapartida à montagem de *Os Males do Fumo* também confirmava a forte influência de Dario Fo em nosso trabalho. Este trecho onde Dario Fo cita Molière traduz o espírito com que entramos nesta empreitada:

“Um ator de talento não precisa de elementos sobressalentes para sustentá-lo, nem de uma cenografia complexa às suas costas, tampouco de efeitos sonoros ou de uma sonoplastia particular. Se ele é sensível, cumpre bem o seu ofício e o texto é de qualidade, são suficientes sua voz e corpo para fazer-nos sentir que está amanhecendo, chovendo, ventando, que há sol, que está quente ou acontece uma tempestade. Não é preciso recorrer a maquinarias, efeitos de luz, chapas metálicas sacudidas para reproduzir o som de uma tempestade ou um tambor com areia para imitar o vento e a chuva” (Molière detestava todos os truques usados para o “parecer de verdade”).³

Sinais

Meu intuito com a montagem de *Um Papel Trágico* era buscar muito mais a propriedade que o teatro tem de produzir imagens através da alusão, ou seja, procurava uma interpretação não ilusionista. Queria com esta montagem fomentar uma verdade cênica através de uma desmaterialização. Tinha em mente um espetáculo que delegasse ao espectador a função de completar o que o trabalho do ator iria sugerir com o seu aparato expressivo: o corpo, a máscara facial e a voz. Com este objetivo resolvemos que só usaríamos como cenário apenas uma cadeira. O caminho seria, então, construir através de sinais um código de representação que se constituísse numa síntese de todo este trabalho. E com isto reforçar a característica épica desta montagem. Como diz Dario Fo:

3. Dario Fo. “Manual Mínimo do Ator”, São Paulo, Senac, 1998, p. 120.

4. Dario Fo, p. 175.

“A síntese é a invenção que impõe a fantasia e a intuição ao espectador. É a maneira de conceber a representação da grande tradição épica popular: limar todo o supérfluo, toda descrição entediante”.⁴

Paralelamente a esta pesquisa de linguagem, queria explorar ao máximo todo o potencial cômico de Tchecov. Queria extrair todo o humor da situação vivida pelo personagem Tolkatchov e por seu amigo, que não esperava por esta visita fora de hora. Tchecov, em carta a Alekséi Suvorin, editor do jornal onde o autor escrevia em São Petersburgo, refere-se da seguinte forma a esta peça:

“Ontem à noite, lembrei-me de ter prometido a Varlamov que escreveria um *vaudeville* para ele. Hoje escrevi e já enviei”.⁵

Farsa

Em baixo do título da tradução inglesa de *Um Papel Trágico*⁶ aparece a expressão “farsa em um ato”. Não tinha, portanto, a menor intenção de fugir à natureza específica deste texto, muito pelo contrário, queria antes buscar ao máximo as possibilidades cômicas desta peça. Soma-se a isso o fato de Tchecov ter escrito esta peça de encomenda para o ator cômico Constantin Varlamov, do Teatro Alexandrinski, de São Petersburgo.

Durante os ensaios percebi que o ator, ao trabalhar com o cômico, necessita alcançar um distanciamento em relação àquilo que está contando. É só pensar num bom contador de piada. De início o comediante já estabelece que aquilo que está contando é uma piada e nos lança um desafio - onde isto vai levar? Segundo Henri Bergson, o riso está intimamente ligado ao aspecto racional do ser humano:

“O maior inimigo do riso é a emoção (...) Portanto, o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura”.⁷

Logo, procuramos de um certo modo aliviar o sofrimento do ator ao contar esta história, pois só assim a platéia teria condições de se divertir com aquela situação. Seria necessário que o ator conseguisse apresentar o drama vivido por Tolkatchov e a perplexidade do ouvinte Murashkhin. Este triângulo composto pelo ator e os dois personagens precisaria de muita clareza e as transições seriam fundamentais para tornar o espetáculo inteligível.

Inspiração

A figura do *stand-up comedian* também inspirou-me bastante. Assisti a alguns vídeos antigos de comediantes americanos como Cid Ceasar e Karl Heiner, entre outros, que de certa forma influenciaram-me principalmente no que diz respeito ao tom de comédia, expressões faciais e concisão de gestos. A linguagem de desenho animado e

5. Anton Tchecov, *Carta 45*, “A.P.Tchecov: cartas para uma poética”, São Paulo, Edusp, 1995.

6. Anton Tchecov, “A tragic Role”, p.87, Oxford, Oxford University Press, 1984.

7. Henri bergson, “O Riso”, p.12-13. Rio de Janeiro, Jahar, 1980.

seu descompromisso absoluto com o realismo, onde um personagem pode - por exemplo - ser esmagado por um trem e não morrer, também foi uma influência marcante.

Através da montagem de *Um Papel Trágico* percebi que um dos grandes desafios colocados para o ator ao trabalhar num texto de Tchecov consiste muito mais em ampliar as possibilidades e influências do que fechar o foco numa única direção. Além disso, o fato de Tchecov ter sido um contista brilhante não pode passar despercebido. A detalhista construção dos personagens, a descrição dos ambientes e a exposição do estado emocional dos personagens vêm do contato de Tchecov com a estrutura do conto.

Possibilidades

Apesar de *Um Papel Trágico* ser praticamente uma transcrição dos diálogos do conto *Um Entre Tantos*, segundo David Magarshack⁸ Tchecov fez algumas alterações para preservar certas exigências da cena. O autor considerava que o que poderia ser publicado sem uma preocupação crítica no conto, deveria ser melhor avaliado no teatro. A fusão da comédia e do drama, o delicado limite entre um e outro também precisam ser encontrados e medidos. A combinação de elementos realistas, impressionistas e até farsescos numa mesma peça criam um terreno sutil e rico em possibilidades para o ator, o diretor e o público.

Não existe uma forma única de transpor para o palco a dramaturgia de Tchecov. A pluralidade de estímulos e vivências apoiadas no processo criativo do ator podem ser considerados o início para um trabalho honesto. A única exigência que percebo em Tchecov reside na sinceridade dos artistas envolvidos com o projeto. O grau de humanidade implícito na sua dramaturgia mostrou-me que qualquer que seja o caminho, linguagem ou linha de interpretação, uma pergunta estará sempre presente: isto que faço é verdadeiro? ou estou fingindo que é verdadeiro? E a verdade aí não tem que estar submetida ao real, mas ao possível de ser construído com verdade no espaço cênico.

Passarinho

Um bom exemplo ocorreu na cena final de nossa montagem de *Um Papel Trágico*. Quando Tolkachov, antes de perder o controle e gritar "Tenho sede de sangue", engolia o passarinho imaginário, a platéia via e acreditava no que estava acontecendo. Apesar desta cena não estar no texto, foi aceita pelo público, porque poderia acontecer nas circunstâncias vividas pelo personagem.

Para concluir, gostaria de saudar a iniciativa dos CADERNOS DE TEATRO de publicar esta tradução de

8. David Magarshack. P.62. New York, Hill and Wang, 1960.

Um Papel Trágico, realizada por Hofstteter. Nesses últimos dois anos, tivemos um verdadeiro “boom” de montagens de Tchecov no Rio de Janeiro e em São Paulo. Acredito que este interesse esteja relacionado a um salutar retorno ao ator e a palavra teatral. Durante os anos 80 estivemos diante da exaltação, pela mídia principalmente, da figura do encenador soberano, que na maioria das vezes fugia dos grandes autores, pois na verdade procurava ele próprio ser um autor absoluto. Com isso, houve um excesso de espetáculos herméticos, onde a forma e a estética ofuscavam o ator e o texto. Uma geração de atores assim não pode travar o contato com os grandes autores.

Desta forma, acredito que a busca por Tchecov é uma tentativa de reconciliação com a palavra e a possibilidade dos atores serem realmente seres criadores a partir dos personagens sabiamente construídos por ele. Este mesmo processo ocorreu com Shakespeare e Molière, por exemplo, em anos anteriores.

Problemas

Enfim, trabalhar com esta peça de Tchecov pode ser um ótimo exercício para profissionais e estudantes, que terão que se defrontar com os problemas que a própria estrutura deste texto apresenta. O ator que for trabalhar Tolkatchov tem uma grande quantidade de texto e precisa equilibrar este turbilhão de imagens e ações com pausas e respirações tão necessárias em Tchekov. Por outro lado, o ator que for interpretar Murashkhin precisa construir ações paralelas para preencher este imenso tempo em que Tolkatchov desabafa suas mazelas familiares. E, principalmente, precisa saber ouvir, o que parece ser um problema não só dos atores, mas também do homem moderno de uma forma geral.

Este texto é ainda um grande exercício para a criação de um personagem. O próprio Tchecov, ao falar para os atores do Teatro de Arte de Moscou, resume o que pode ser um sábio caminho nesta direção:

“Os atores devem criar um personagem que seja totalmente diferente do personagem criado pelo autor e quando este dois personagens - o do autor e o do ator - se fundirem num só terão realizado um trabalho artístico”.⁹

Isaac Bernat é ator, diretor, professor de Interpretação da CAL (Casa das Artes de Laranjeiras) e Mestre em Teatro pela Uni-Rio.

9. “You must create a character which is entirely different from the character created by the author and when two characters - the author’s and the actor’s - merge into one, you will get a work of art”. David Magarshack. P.152.

Um Papel Trágico

de Anton Tchecov

TRADUZIDO DO INGLÊS POR
Ricardo Hofstetter



PERSONAGENS:

Ivan Tolkatchov, um homem de família

Alexis Murashkhin, amigo de Ivan

CENÁRIO:

Escritório de Murashkhin.

(Murashkhin está sentado em sua mesa. Tolkatchov entra carregando um globo de vidro para lâmpadas, uma bicicleta de criança, 3 caixas de chapéu, um bolo de roupas e uma sacola cheia de cervejas e pacotes menores. Ele está atordoado e exausto e se joga num sofá)

Murashkhin - Meu velho, que bom te ver! De onde você surgiu?

Tolkatchov *(Respirando com dificuldade)* - Você pode me fazer

um favor? Tenha piedade e me empreste um revólver. Só até amanhã.

Murashkhin - Um revólver?! Pra quê?

Tolkatchov - Eu preciso. Meu deus, me arranja um pouco de água, rápido. Eu preciso do revólver porque vou atravessar uma floresta escura e tenebrosa hoje à noite e a gente precisa estar sempre preparado. Me empresta o revólver, por favor.

Murashkhin - Que bobagem! "Floresta escura e tenebrosa!" Você está escondendo alguma coisa de mim. E pelo seu estado, boa coisa não deve ser. Agora me diga com calma, qual o problema? Você está doente?

Tolkatchov - Peraí, deixa eu recuperar a respiração. Parece que meu corpo acabou de sair de uma máquina de moer carne. Eu pareço um bolo de comida pra cachorro. Eu não agüento mais, tô por aqui. Seja um bom amigo, eu suplico, não faça mais perguntas e me dê logo esse revólver.

Murashkhin - Mas você está com medo de quê? Um homem de família, com um alto cargo no serviço público. Parece uma criancinha assustada. Você devia estar envergonhado.

Tolkatchov - Um homem de família?! Eu sou é um escravo, um inútil, um verme rastejante. Por que eu não acabo logo com isso? O que eu estou esperando? Eu não passo de um capacho. Minha vida não serve para nada. *(Dá um pulo e agarra Murashkhin)* Me diz, pra que serve a minha vida? Eu posso aceitar que um homem sofra por causa de um ideal, por uma causa nobre. Mas sofrer por causa de anáguas de mulheres, abajures e toda sorte de futilidades - não, muito obrigado. Não, não e não. Pra mim chega! Eu repito: pra mim chega!

Murashkhin - Fala baixo senão os vizinhos vão ouvir.

Tolkatchov - Os vizinhos que se danem. Se você não

me emprestar esse revólver vou pedir a outra pessoa. Eu já resolvi: não quero mais viver nesse mundo.

Murashkhin - Olha aí, você arrancou os meus botões. Relaxa, homem! O que há de errado com a sua vida?

Tolkatchov - O que há de errado com a minha vida, ele pergunta. Está bem, eu vou dizer o que há de errado com a minha vida. Talvez desabafando eu me sinta melhor. Vamos sentar e você vai me escutar. Estou até com falta de ar. Eu vou te contar como foi o meu dia hoje e por ele você vai ter uma idéia de como anda minha vida. Das 10 da manhã às 4 da tarde eu trabalhei feito um condenado naquele velho escritório que você conhece. Só que com esse calor aquilo lá virou um verdadeiro inferno: as moscas tomaram conta de tudo, um verdadeiro caos, meu velho, inferno é pouco pra definir aquilo lá. Minha secretária está de licença, meu assistente saiu pra se casar e a corja dos funcionários anda excitadíssima por causa dos fins de semana no campo, casinhos de amor e pecinhas de teatro. Aquele bando anda tão preguiçoso que não se pode contar com eles pra nada. Pra você ter uma idéia, quem faz o trabalho da secretária é um sujeito apaixonado e surdo do ouvido

esquerdo. Nossos clientes estão malucos, perdendo a paciência e nos ameaçando. É o verdadeiro inferno na Terra. O trabalho está insuportável, sempre a mesma coisa, dia após dia respondendo a consultas intermináveis, escrevendo minutas quilométricas - uma chateação atrás da outra. Me dê mais água, por favor. Aí, você chega do escritório estourado, tudo o que quer é um jantar gostoso e uma boa cama. Mas você acha que consegue? Claro que não. Sua família está de férias no campo, o que transforma você num verme, numa nulidade, num garoto de recados que precisa correr de um lado pra outro feito um doido. Onde estamos passando as férias existe um charmoso costume: se um marido vem pra cidade trabalhar, não só sua esposa como todo ser vivo do campo se acha no direito de enchê-lo com milhares de tarefinhas e recados. Sua mulher diz pra você passar na costureira e reclamar que o corpete ficou comprido demais e apertado nos ombros. Sonia precisa trocar um par de sapatos, minha cunhada quer 20 copeques de seda carmim, mas tem que ser seda da boa, e mais 7 pés de fita. Eu vou ler a lista pra você. *(Tira uma lista do bolso e começa a ler)* "Um globo de luz, uma libra de

lingüiça de presunto, 5 copeques de cravo e canela, óleo de castor para Misha, 10 libras de açúcar granulado, uma tigela de cobre, um pilão de açúcar, ácido sulfúrico, inseticida, 10 copeques de creme facial, 20 garrafas de cerveja, vinagre e um espartilho tamanho 82 para mademoiselle Chanceau" - Urgh! Sem falar no sobretudo e nas galochas que Misha esqueceu em casa. Isso só para a nossa família! Agora vem a lista dos nossos queridos vizinhos e dos amigos dos nossos queridos vizinhos. Amanhã é aniversário do pequeno Vlasin e eu tive que comprar uma bicicleta pra ele. A esposa do coronel Vikhrin está pra dar à luz, por isso todo dia eu tenho que pedir para a parteira ficar de sobreaviso. Eu tenho 5 listas de tarefas no bolso e o meu lenço está cheio de nós pra eu não esquecer das coisinhas pedidas na última hora. É isso, meu velho, depois de sair do trabalho e antes de pegar o trem eu tenho que rodar a cidade inteira feito um alucinado, com meio palmo de língua pendurada, correndo pra lá e pra cá, amaldiçoando o meu destino. Você se arrasta da loja de tecidos para a farmácia, da farmácia para a costureira, da costureira para a loja de salsichas e aí de volta para

a farmácia de novo. É tanta confusão que você perde dinheiro, pisa nas saias das senhoras, acaba esquecendo de pagar alguma coisa e os vendedores armam uma confusão! Urgh! Essa correria deixa qualquer um louco, você se sente mal a noite toda e acaba sonhando com crocodilos. Mas tudo bem, suas tarefas estão feitas, tudo comprado. Agora como é que você vai empacotar todas essas coisas? Vai embrulhar o abajur com a tigela de cobre e o pilão, por exemplo? Ou misturar o ácido sulfúrico com o chá? Como é que você coloca 20 garrafas de cerveja junto com a bicicleta do pequeno Vlasin? É um verdadeiro trabalho de Hércules, um quebra-cabeças chinês de 2 mil peças. Você se esforça, embrulha tudo, mas por melhor que faça sempre acaba quebrando ou derramando alguma coisa. Aí você chega na estação do trem carregando toda a tralha com os braços, as pernas, o queixo e equilibrando um pacote na cabeça. O trem parte e os passageiros começam a jogar suas coisas porque elas estavam ocupando os lugares deles. O coletor de passagens aparece e diz que você será jogado pra fora se não controlar seus pacotes. E

tudo o que você pode fazer é ficar lá, em pé, humilhado como um cachorro magro. E aí o que acontece? Você chega na casa de campo e tudo o que quer é uma boa refeição e uma soneca depois de todo esse trabalho. Que esperança! Mal você dá a primeira colherada na sopa e a sua esposa diz: "Querido, vamos ao teatro hoje? Depois a gente podia dançar no clube". Ai de você se recusar! Você é um marido e na linguagem das férias no campo a palavra marido significa besta de carga. Só que não existe nenhuma Sociedade Protetora dos Maridos pra te socorrer. Aí você respira fundo e vai assistir à peça *Um escândalo numa família de respeito* ou outra bobagem do gênero. E tem que bater palmas quando sua esposa manda e chorar junto com ela nas cenas de emoção. Quando a peça acaba você está a ponto de ter um ataque apoplético. Mas ainda não terminou não. Tem mais, tem muito mais. No clube você tem que assistir às danças e se não tiver nenhum cavalheiro para dançar com sua esposa, tem que dançar você mesmo a quadrilha. Aí você chega em casa depois da meia noite, mais morto do que vivo, querendo uma cama e

mais nada. Finalmente você tira todos os seus arreios de besta de carga e se deita. Agora é só fechar os olhos e adormecer. Não é lindo? Você bonito e confortável na sua cama, deitadinho e pronto para dormir. As crianças não estão gritando no quarto ao lado, sua esposa não está, e você não tem mais nada na consciência. Podia ser melhor? Mas quando você está prestes a adormecer começa o barulho: *bzzzzzzzz*. Mosquitos! (*Se levanta num pulo*) Mosquitos! Os desgraçados sugadores de sangue. (*Ergue o punho*) Mosquitos! Pior que as pragas do Egito ou a Inquisição espanhola. *Bzzzzzzzzzz*. Os desgraçados mordedores vêm vindo, lentamente, procurando uma vítima: você! Aí começa a coceira interminável. Você acende um cigarro, dá coices, se esconde debaixo do cobertor, mas não adianta. Eles insistem em fazer a refeição deles e se encher com seu sangue. Então você desiste e entrega seu corpo para ser imolado pelos bastardos. Mas antes que os mosquitos acabem com você, vem o terror maior. Sua esposa começa a cantar na sala de visitas com alguns amigos. Tenores! Tenores! Eles dormem o dia todo pra poderem cantar à noite. Eu não sei

o que é pior: os tenores ou os mosquitos. (*Canta*) "Oh, não me digas que sua jovem vida está arruinada. Mais uma vez, cá estou eu extasiado diante de ti". É como morrer fatiado num churrasco. Pra abafar as vozes deles eu inventei uma tática: fico batendo na cabeça assim, bem perto dos ouvidos. São horas e horas de batucada até que eles vão embora, lá pelas 4 da manhã. Argh! Mais água, meu velho, que eu estou exausto. Aí, às 6 da manhã, após uma noite inteira em claro, você se levanta atrasado e corre para a estação pra pegar o trem, no meio da lama, da névoa e do frio. Brrr! E quando você chega na cidade começa tudo de novo. É assim que são as coisas, meu velho. É uma vida podre que eu não desejo ao meu pior inimigo. Eu estou arrasado, com asma, azia, má digestão, tonteiras, estou no meu limite. Eu me transformei num psicopata. Não conte pra ninguém, mas estou até pensando em procurar um psicanalista. É assim que eu me sinto, meu velho. Tem horas que eu tenho vontade de bater com a cabeça na parede e correr pela casa gritando: 'Eu quero sangue! Eu quero sangue!' É isso o que as férias de verão fazem com você. E ninguém

tem pena não. Até riem. Mas não tem graça nenhuma. É uma tragédia, uma verdadeira tragédia! Olha aqui, se você não vai me emprestar o revólver, pelo menos mostre um pouco de compaixão.

Murashkhin - Mas eu tenho compaixão por você.

Tolkatchov - É, dá pra ver. Bem, até logo. Eu vou comprar um pouco de arenque e salame, e... um pouco de pasta de dente e correr para a estação.

Murashkhin - Onde é que você está passando as férias?

Tolkatchov - No Riacho do Cadáver.

Murashkhin (*Alegre*) - É mesmo? Por acaso você não conhece uma mulher por lá chamada Olga Finberg?

Tolkatchov - Conheço, é uma amiga nossa.

Murashkhin - Não me diga! Que coincidência, seria ótimo se você...

Tolkatchov - Se eu o quê?

Murashkhin - Meu amigo, você poderia me fazer um pequeno favor? Por favor, diga que sim.

Tolkatchov - O que é?

Murashkhin - Primeiro dê meus cumprimentos a Olga e diga que eu estou bem e que lhe mando um beijo. Depois entregue essa máquina de costura e essa gaiola com esse canário para ela. Só tenha cuidado

para a porta da gaiola não quebrar e o canário fugir. O que você está olhando?

Tolkatchov - Máquina de costura, gaiola, canário. Por que você não me manda levar o aviário todo?

Murashkhin - O que houve, homem? Você está ficando vermelho.

Tolkatchov (*Se levanta*) - Me dá a máquina de costura. Cadê a gaiola? Agora sobe nas minhas costas, coloca os arreios e me chicoteia. (*Cerrando os punhos*) Eu preciso de sangue! Sangue!

Murashkhin - Você ficou maluco?

Tolkatchov (*Rosnando para Murashkhin*) - Eu quero sangue! Sangue! Sangue!

Murashkhin - Ele ficou louco! (*Grita*) Peter! Mary! Onde estão esses criados? Socorro!

Tolkatchov - (*Perseguindo Murashkhin pela sala*) - Eu preciso de sangue! Sangue! Sangue!



- dia, 1 ato, 3 personagens (1 f. e 3 m.), nº 132; *Vida Longa*, comédia, 1 ato, 5 personagens (3 f., 2 m. e alguns figurantes), nº 156.
- Gibson, W.** - *Dois na Gangorra*, drama, 2 atos, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 123.
- Gogol** - *O Matrimônio*, comédia, 2 atos, 15 personagens (6 f. e 9 m.), nº 112; *O Inspetor Geral*, comédia, 1 ato, 18 personagens (4 f. e 14 m.), nº 135.
- Guerdon, D.** - *A Lavanderia*, drama, 3 atos, 6 personagens (3 f. e 3 m.), nºs 110 / 111.
- Hasec, J.** - *O Bravo Soldado Schweik*, comédia, 1 ato, 38 personagens (7 f. e 31 m.), nº 142.
- Hofstetter, R.** - *Pirandello Nunca Mais*, comédia, 1 ato, 5 personagens (1 f. e 4 m.), nº 137.
- Homero.** - *A Odisséia*, drama heróico, 3 atos, 67 personagens (11 f. e 56 m.) e figurantes, nº 116.
- Inge, W.** - *Tarde Chuvosa*, drama, 1 ato, 3 personagens (2 f. e 1 m.), nº 117.
- Ives, D.** - *Palavras, Palavras, Palavras*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 3 personagens (3 m.); *Filadélfia*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 3 personagens (2 m. e 1 f.); *Com Certeza*, Teatro do Absurdo, 2 personagens (1 m. e 1 f.), nº 150; *Variações Sobre a Morte de Trotsky*, Te-
- atro do Absurdo, 3 personagens (2 m. e 1 f.), nº 152.
- Jablonski, B.** - *A Claudinha Está Lá Fora*, comédia, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 131.
- Kartun, M.** - *A Casa dos Velhos*, comédia dramática, 1 ato, 7 personagens (4 f. e 3 m.), nº 114.
- Lorde, A.** - *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume*, drama, 1 ato, 11 personagens (2 f. e 9 m.), nº 112.
- Machado, M. C.** - *Esquetes*, comédia, 57 personagens (44 f. e 13 m.), nº 131.
- Maeterlinck, M.** - *Interior*, drama, 1 ato, 9 personagens (4 f. e 5 m.) e figurantes, nº 119.
- Mahieu, R.** - *Jogos na Hora da Sesta*, drama, 1 ato, 8 personagens (3 f. e 5 m.), nº 147.
- Marivaux.** - *O Jogo do Amor e do Aca-so*, comédia, 3 atos, 7 personagens (2 fe. e 5 ma.), nº 127.
- Marx, G.** - *Seleção de Esquetes Cômicos*, 4 personagens (1 f. e 3 m.), nº 113; *Lição de Etiqueta*, comédia, 1 ato, 1 ator, nº 116.
- Molière.** - *Médico à Força*, comédia, 3 atos, 11 personagens (3 f. e 8 m.), nº 108.
- Müller, H.** - *O Pai*, drama, 1 ato, 1 ator; *Libertação de Prometeu*, drama, 1 ato, 1 ator, nº 147.
- Musset, A.** - *Fantasio*, comédia, 2 atos, 10 personagens (8 m. e 2 f.) e outros, nº 104.
- Navarro, A. R.** - *O Ser Sepulto*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 5 personagens (2 f. e 3 m.), nº 114.
- Nunes, A.** - *Geração Trianon*, comédia, 2 atos, 28 personagens (9 f. e 19 m.), nº 117.
- O'Casey, S.** - *Uma Libra em Dinheiro Vivo*, comédia, 1 ato, 5 personagens (2 f. e 3 m.), nº 124.
- Oliveira, D.** - *O Triunfo da Razão*, sátira, 1 ato, 21 cenas, grande elenco, nº 99; *Do fundo do Lago Escuro*, drama, 3 atos, 10 personagens (6 m. e 4 f.), nº 154.
- Palatinik, E.** - *A Paranóica e Mestre Pierre*, comédia, monólogo, (1f.), nº 150.
- Patrick, R.** - *Renda de Amor*, comédia dramática, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 113.
- Pereira, V.** - *Colar de Diamantes*, tragicomédia, 2 atos, 4 personagens (3 f. e 1 m.), nº 133.
- Pinter, H.** - *Seleção de Esquetes*, Teatro do Absurdo, 15 personagens (6 f. e 9 m.), nº 120.
- Pirandello, L.** - *Belavida*, comédia, 1 ato, 6 personagens (5 m. e 1 f.), nº 99.
- Plauto.** - *Os Menecmos*, comédia, 5 atos, 9 personagens (3 f. e 6 m.) e figurantes, nº 111.

- Renard, J.** - *Pega Fogo*, drama, 1 ato, 4 personagens (2 f. e 2 m.), nº 109.
- Rio, J. do** - *Clotilde*, drama, 1 ato, 3 personagens (1 f. e 2 m.); *Encontro*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.) e *Que Pena Ser Só Ladrão*, farsa, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 143.
- Santiago, T.** - *O Auto do Rei*, Teatro Épico, 1 ato, 12 personagens (1 f. e 11 m.), nº 106.
- Sayão, W.** - *Uma Casa Brasileira Com Certeza*, comédia, 1 ato, 6 personagens (3 f. e 3 m.), nº 129; *Anônima*, drama, 1 ato, 7 personagens (4 m. e 3 f.), nº 152.
- Semprun, M. C.** - *O Homem Deitado*, drama, 1 ato, 7 personagens (2 f. e 5 m.), nº 144.
- Shakespeare, W.** - *Macbeth*, tragédia, 5 atos, 30 personagens (6 f. e 24 m.) e figurantes, nº 115.
- Shakespeare, W.** - *Uma peça como você gosta (As you like it)*, comédia, 5 atos, 21 personagens (17 m. e 4 f.), nº 107.
- Shaw, G. B.** - *As Armas e o Homem*, comédia, 3 atos, 9 personagens (3 f. e 6 m.) e figurantes, nº 148.
- Silva, F.P.** - *O Caso do Chapéu*, comédia, 1 ato, 4 personagens (2 f. e 2 m.), nº 150.
- Tardieu, J.** - *Uma Peça Por Outra*, Teatro do Absurdo, 2 atos, 42 personagens (15 f. e 27 m.), nº 118; *Quem Vem Lá?*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 5 personagens (2 f. e 3 m.), nº 148.
- Tchecov, A.** - *Sobre os Males que o Fumo Produz*, comédia dramática, 1 ato, monólogo, 1 personagem ma., nº 128.
- Trotta, R.** - *O Malfeitor*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 m e 1 F.), nº 150.
- Valentim, K.** - *Seleção de Esquetes Cômicos*, 25 personagens (8 f. e 17 m.), nº 113; *O Pé de Árvore de Natal*, comédia, 1 ato, 5 personagens (2 f. e 3 m.) e figurantes, nº 118.
- Vian, B.** - *Cinemassacre*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 54 personagens (9 f. e 45 m.) e figurantes; *Olhar Cruzado*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 6 personagens (1 f. e 5 m.) nº 130.
- Vianna Fº, O.** - *O Morto do Encantado Morre e Pede Passagem*, comédia, 1 ato, 11 personagens (4 f. e 7 m.), nº 138.
- Vicente, J.** - *Hoje é Dia de Rock*, saga lírica, 1 ato, 13 personagens (6 f. e 7 m.), nº 119.
- Wilder, T.** - *Infância*, comédia, 1 ato, 5 personagens (3 f. e 2 m.), nº 121.
- Wojtyla, K.** - *A Loja do Ourives*, drama, 3 atos, 6 personagens (3 m. e 3 f.), nº 125.



Atividades d'O Tablado

Cursos de Improvisação

Andreia Fernandes
Aracy M. Mourthé
Bernardo Jablonski
Bia Junqueira
Cico Caseira
Dina Moscovici
Fernando Becky
Guida Vianna
Isabella Secchin
João Brandão
Lionel Fischer
Luiz Carlos Tourinho
Luiz Octávio de Moraes
Maria Clara Machado
Maria Clara Mourthé
Maria Vorhees
Ricardo Kosovski
Thais Balloni

Agradecemos a colaboração do curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio

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

Publicação:

Revista "Cadernos de teatro"
assinatura (4 n.ºs).....R\$ 20,00

Impresso pela

Gráfica Editora do Livro Ltda.