



# Cadernos de Teatro

158

*cadernos de teatro é uma edição do teatro tablado*

- O ator em seus paradoxos:** Fátima Saadi
- O pintor de paredes:** Augusto Boal
- A máscara:** Ana Achcar
- Marcação teatral:** Domingos Oliveira
- El día que me quieras:** José Ignacio Cabrujas

# Cadernos de Teatro nº 158

julho, agosto e setembro 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/Ricardo Hippert

### 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*



## E lá se vão os cabelos...

Hoje entendo perfeitamente a razão que levou nosso editor, Bernardo Jablonski, a ir perdendo aos poucos uma parte de sua vasta cabeleira: editar uma revista como os CADERNOS DE TEATRO é de fato tarefa delicadíssima. E isto porque ela possui, como público alvo, pessoas de idades e níveis de formação (e informação) completamente díspares. Daí a dificuldade (e fascinante desafio) de se criar uma publicação que possa atender, simultaneamente, tanto às necessidades de um adolescente que esteja dando seus primeiros passos no teatro quanto aos que já se profissionalizaram.

Em vista disso, nem sempre se consegue um perfeito equilíbrio - aliás, como dizia Albee, todo equilíbrio é sempre delicado - entre tantas e tão diversificadas expectativas. E é mesmo possível que este nº 158 seja encarado pela garotada como "meio difícil". Na verdade, não chega a tanto. Será preciso, apenas, ler alguns artigos com uma atenção ainda mais apurada - de qualquer forma, se alguém precisar tirar alguma dúvida, é só escrever para a Redação que, no número seguinte, a esclareceremos.

Em *O Ator Contemporâneo Em Seus Paradoxos*, Fátima Saadi - dramaturg do Teatro do Pequeno Gesto e editora da revista Folhetim - aborda algumas questões essenciais relativas ao ator (dicotomias entre sagrado/profano, ficção/realidade, entre outras), também refletindo sobre a posição do espectador (identificação/distanciamento). Já Augusto Boal lança pertinentes advertências sobre o papel do artista na sociedade, aí incluindo-se o perigo da Arte se converter em mercadoria.

Com seu habitual humor e objetividade, Domingos Oliveira fala sobre o essencial das marcações teatrais, enquanto Ana Achar apresenta um belíssimo estudo sobre o papel das Máscaras na formação do ator.

Na coluna *Personalidades*, você conhecerá um pouquinho mais a trajetória artística de gênios como Samuel Beckett, Sara Bernhardt, Bertolt Brecht e Peter Brook, entre outros. Nos *Textos Para Estudo*, um lindo poema de Ana Amélia Carneiro de Mendonça e algumas dicas para interpretar poesia sem aquela artificialidade declamatória. E finalmente, uma peça maravilhosa, *El Día Que Me Quieras*, do venezuelano José Ignacio Cabrujas.

Tenham todos - inclusive a garotada! - um maravilhoso nº 158

Lionel Fischer

EDITORIAL

O ator contemporâneo em seus paradoxos 3

O pintor de paredes e o teatro como arte marcial 7

Pequena teoria sobre marcação teatral 11

A máscara: disciplina elementar 13

ÍNDICE

Personalidades 19

Texto para estudo 22

El día que me quieras 23

Textos à disposição 42

# O ator contemporâneo em seus paradoxos

Fátima Saadi

O trabalho do ator tem sido apontado como a síntese da experiência teatral em sua imediatidade e em sua efemeridade. Reduzido à sua expressão mais simples, o teatro é o encontro entre semelhantes dessemelhantes. O ator é um homem cujo trabalho é transformar-se num signo artístico, assumindo que o que caracteriza o signo artístico é sua múltipla significação. O signo artístico cria uma saturação, uma concentração na noção de signo pois trabalha justamente para tornar mais densa a relação entre o suporte material do signo, o significante, e seu significado. Como o signo artístico não visa prioritariamente à comunicação mas à criação de sentido no domínio do estético, sua materialidade e sua forma assumem uma importância muito maior que no signo não artístico.

Na obra de arte, a materialidade, o fazer, a concretude, a aparência, exibem-se como essenciais. Posso descrever uma tela de Van Gogh mas, por melhor que seja minha descrição, ela jamais poderá dar sequer uma idéia dos tons, da força da pincelada, da estruturação do quadro, em uma palavra, ela jamais poderá substituir a fruição direta.

A situação teatral é extremamente rica do ponto de vista da significação porque ali interagem signos de naturezas diversas: signos espaciais e signos temporais. Roland Barthes, por exemplo, refere-se ao espetáculo teatral como “uma polifonia de significados”.

## Fundamental

No tecido constituído pelo espetáculo, o ator é peça fundamental. Participa do domínio dos signos espaciais pela forma de seu corpo que entra em relação com o espaço cênico, com a disposição do edifício teatral, com o cenário e com seus acessórios e adereços, e é simultaneamente o portador da palavra que se desdobra no tempo.

Seu trabalho é extremamente difícil porque se, por um lado, a situação teatral, como bem definiu Kantor, já o coloca para além da barreira da igualdade, diferenciando-o, distanciando-o do mundo habitual do espectador que o assiste, por outro lado é grande para ele a tentação, alimentada por uma longa tradição de representação mimética e figurativa, de acreditar que, no domínio da atuação, a operação estética resume-se a uma espécie de empréstimo de sua humanidade ao personagem e ao espetáculo. (KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte*. Trad. Ângela Leite Lopes. *Folhetim*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998, p.3-19.)

## **Curto-circuito**

Como vimos, a noção de signo envolve um jogo entre a presença e a ausência. No caso do ator, há como que um curto-circuito entre estas duas esferas. Não é a sua pessoa o que ele deve apresentar-nos mas uma síntese encarnada da experiência do humano, da experiência da finitude e do desejo de transcendê-la. No entanto, é sobre si mesmo e a partir de si mesmo que ele constrói seu trabalho. A operação do ator que se transforma em signo assume caminhos e procedimentos diferentes em função dos objetivos a que se propõe.

Num sobrevôo muito esquemático, poderíamos dizer que as técnicas do ator visam a dois grandes resultados distintos, porém menos antagônicos do que normalmente se supõe:

1 - A criação, por meio de artifícios que permanecem em geral dissimulados, de um personagem redondo, sem fissuras, cuja aparência de realidade remete-nos à vida de todos os dias, ainda que ele esteja vivendo uma situação excepcional, um personagem transitivo, por assim dizer;

2 - A criação manifesta de um personagem que se distancia tanto da pessoa do ator quanto do homem da rua, isto é, um trabalho de criação cujo objetivo não é a cópia do real mas o mergulho na estrutura das relações da realidade, utilizando a analogia ou o estranhamento como procedimentos preferenciais.

## **Dicotomias**

A história do ator tem sido contada basicamente através de dicotomias. Vamos abordar rapidamente algumas delas.

A primeira dicotomia aprisiona o ator entre o sa-

grado e o profano, o sacerdote e o excomungado, o instrumento dos deuses e o criador consciente de suas técnicas.

No diálogo *Íon*, Platão enclausura o rapsodo no seguinte dilema: ou bem ele sabe do que está falando e é a origem de seu próprio trabalho – e nesse caso, ele deveria ser capaz de discorrer com conhecimento de causa sobre tudo que Homero descreve nos poemas que fazem parte de seu repertório – ou bem sua atuação releva de uma loucura divina – a mania, espécie de transe sob o qual o rapsodo se apresentaria – e só assim ele poderia ser desculpado por referir-se, sem um saber verdadeiro, às técnicas de construção e manejo de embarcações, às técnicas guerreiras, aos procedimentos agrícolas, à vida nos palácios etc. É evidente que Íon prefere se ver despossuído de sua arte a ser considerado um mentiroso e retruca a Sócrates:

“Faz uma grande diferença, Sócrates! Porque é muito mais belo ser considerado um homem divino!” (PLATON. *Íon*. Trad. Monique Canto. Paris: Flammarion, 1989, p. 129)

Passemos à segunda dicotomia: para Platão, o ator representava um perigo fundamental ao demonstrar a simultaneidade entre o fictício e o real, entre o personagem e seu criador sem que, ali, se pudesse separar racional e sensível.

As conseqüências da dicotomia entre fictício e real transbordam do âmbito da filosofia e espraiam-se pelo domínio da moral: por ser capaz de encarnar diferentes caracteres, o ator é visto como alguém sem nenhum caráter. A condenação moral de que até bem recentemente ele foi vítima perpetua o desprezo da Antigüidade por aquele que exhibe seu corpo por dinheiro, mesclando-o com a prevenção contra aquele que, por dever de ofício, finge, mente, parece mas não é.

## Rousseau

O depoimento de Rousseau na *Carta a d'Alembert* pode ser considerado paradigmático da vertente cristã (neste caso, calvinista) da rejeição filosófico-moral do ator:

“Qual é o talento do comediante? A arte de imitar, de adotar um caráter diferente do que se tem, de parecer diferente do que se é, de se apaixonar com serenidade, de dizer coisas diferentes das que se pensam com tanta naturalidade como se realmente fossem pensadas e, enfim, de esquecer seu próprio lugar, de tanto tomar o do outro. Que é a profissão de comediante? Um ofício pelo qual ele se dá como espetáculo em troca de dinheiro, se submete à ignomínia e às afrontas que se compra o direito de lhe fazer e põe publicamente sua pessoa à venda. Desafio todo homem sincero a dizer se não sente no fundo da alma que nesse comércio de si mesmo há algo de servil e de baixo. Vós outros, filósofos que vos pretendeis tão acima dos preconceitos, não morreríeis todos de vergonha se, frouxamente fantasiados de reis, tivésseis que representar diante do público um papel diferente do vosso, e expor vossas majestades às vaias da população? Qual é então, no fundo, o espírito que o comediante recebe do seu estado? Uma mistura de baixeza, de falsidade, de ridículo orgulho e de indigno aviltamento, que o torna capaz de toda espécie de personagens, com exceção da mais nobre de todas, a de homem, que ele abandona”. (ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a d'Alembert* sobre os espetáculos. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Unicamp, 1993, p. 92)

Uma terceira dicotomia será aqui evocada, embora não possamos nela nos deter longamente: o ator tem sido alternadamente denunciado como perigoso elemento de demonstração da possibilidade de mobilida-

de social ou capturado como instrumento de propaganda do status quo.

## Diderot

Retomemos agora, com Diderot, o Paradoxo sobre o comediante (editado em 1830, mas escrito em 1770 e revisto provavelmente em 1777, 1778 e talvez mais algumas vezes até a morte de Diderot, em 1784), cuja tese fundamental é a seguinte:

“Afirmo que é a sensibilidade que faz os atores medíocres, a extrema sensibilidade os atores limitados e o sangue frio e a cabeça os atores sublimes”. (Carta de Diderot a Grimm, em 14/11/1769. Cit. por Paul Vernière em sua introdução ao *Paradoxo Sobre o Comediante*. In: DIDEROT. *Oeuvres Esthétiques*, p. 292.)

O que nos importa aqui ressaltar é que partindo do esquema básico do teatro, centrado na relação ator-espectador, através da colocação de Diderot, somos levados a nos interrogar tanto a respeito da natureza do procedimento técnico-artístico da atuação quanto sobre o efeito por ele obtido sobre o espectador.

A compreensão do Paradoxo exigiria de nós um passeio pelas concepções de Diderot a respeito da fisiologia humana e das relações entre sistema nervoso periférico, responsável pela sensação, e sistema nervoso central, responsável pela percepção e pelas demais funções da sensibilidade, como memória, imaginação etc. E gostaria de, em seu favor, dizer que, grosso modo, ele identifica sensibilidade com afetação ou descontrole e a ausência de sensibilidade com o refinamento do gênio, do seu instinto, do seu tato, o que o torna capaz de observar o real e de nele perceber relações originais, inusitadas, de que se comporia seu trabalho. Para aquilatar a originalidade destas noções que

integram natureza, percepção, razão e obra de arte num continuum dinâmico, basta contrastá-las com os conceitos edênicos e estáticos de natureza e moral em Rousseau.

## **Efeitos**

Do ponto de vista do espectador, os efeitos obtidos de identificação ou distanciamento podem ser escalonados ao longo de um eixo que vai da adesão emocional total à simpatia intelectual, acreditando-se que o prazer deve presidir a todas as reações.

O que mais nos importa ressaltar é que Diderot, no âmbito de uma época que acredita na identificação da platéia com o palco como condição sine qua non para que o efeito do teatro se dê, levanta o véu da existência de uma desproporção entre a natureza e o teatro ("Nada se passa exatamente na cena como na natureza". *Paradoxo Sobre o Comediante*. Trad. Jacó Guinsburg, *Os Pensadores*. p.162) e entre o que sente o ator e o que a platéia sente. O ator que comove a multidão com suas lágrimas, "chora como um padre incrédulo que prega a paixão, como um sedutor aos joelhos de uma mulher que ele não ama mas que deseja enganar...ou como uma cortesã que nada sente mas que desmaia em vossos braços" (Ibidem, p. 165).

O objetivo do ator diderotiano é fomentar a identificação e desencadear a emoção, mas sua técnica opera por distanciamento em relação ao personagem, ao criar um modelo a partir do qual trabalhará, e que deve ser equidistante tanto da natureza bruta quanto de suas próprias emoções. Distanciamento também em relação ao espectador, que ele pode acompanhar de seu posto privilegiado de observação no palco.

## **Confronto**

Na verdade, a importância do raciocínio de Diderot sobre o ator é que, a partir dele, é estruturada uma teoria da obra de arte em que, mais que as regras estéticas - e, no caso do teatro daquela época, essas regras emanavam quase todas da retórica e diziam respeito basicamente ao texto dramático - conta o momento da apresentação, o confronto entre o personagem que o ator preparou previamente a partir do texto, e a platéia.

E, para finalizar, considero que o paradoxo realmente contemporâneo em que se vê enredado o ator diz respeito à consciência de participar de um todo, o espetáculo, sem se prevalecer das prerrogativas que uma tradição retórica e logocêntrica atribuiu ao texto dramático e, por extensão, a seu intérprete.

Em colaboração estreita com o encenador, o ator é o criador de um depoimento sobre o tipo de relação que entre si estabelecerão os elementos de um espetáculo: harmonia, hierarquia, tensão, estranhamento?

Esta é, em verdade, a síntese do que se compreende por encenação, o conceito através do qual o teatro - e o ator - se posicionam no panorama da modernidade.

---

Este texto foi apresentado em julho de 1998 num dos Painéis de discussão que integraram o XXIII Festival de Inverno de Campina Grande (Paraíba).

Fátima Saadi é Dramaturg do Teatro do Pequeno Gesto, tradutora e editora da revista Folhetim.

## O pintor de paredes e o teatro como arte marcial



Augusto Boal

Quando Paul Heritage me pediu para abrir este Simpósio, tive medo. Não porque não tivesse o que dizer - sempre temos, todos nós, o tempo todo: por isso não nos calam, nunca! Mas sim porque se trata de um evento da maior importância e, nos eventos da maior importância, devemos dizer coisas que são as mais importantes. As coisas que, para mim, hoje, são as mais importantes, já eram importantes há dois anos quando Paul Heritage organizou evento similar no Barbican Theatre, em Londres; ou em 71, quando fui oficialmente banido do território nacional - dada a minha extrema periculosidade! - pela ditadura cívico-militar que assolava o país naquela época; ou em 64, quando esse mesmo governo autoritá-

rio subverteu a democracia...ou, ou, ou...muito, muito, muito antes.

O que era importante, ontem, continua sendo ainda mais, hoje. Se eu contar o que é importante pra mim, hoje, vou repetir idéias e palavras que já disse, ontem. Por isso o meu justificado medo. Não quero repetir as mesmas palavras, para as mesmas pessoas, como a minha querida amiga Cicely Berry, ou Prosper Kampaorê, que também estiveram em Londres. Mas também não quero mudar de opinião em busca frenética de originalidade. Não sou nenhum presidente da república!

Só fiquei tranqüilo quando tomei a decisão inabalável: vou dizer exatamente as mesmas coisas que sempre disse - é inevitável! - mas vou usar outras palavras.

### Mundialização

Começo como sempre fiz, separando uma coisa da outra, antes de juntá-las, no fim. Começo falando da Mundialização, como dizem os franceses - vocês viram que não usei a palavra *Globalização* que uso sempre, mas é a mesma coisa.

O que é que está se mundializando? Basicamente, a propriedade privada. A esse respeito, existem duas ideologias fundamentais no mundo de hoje: uma diz que a Humanidade é uma só, somos todos humanos irmãos, portanto, o Estado deve tomar a seu cargo oferecer oportunidades iguais a todos os cidadãos, sem levar em conta o berço, principalmente naqueles consabidos setores da saúde, educação, trabalho, moradia, Direitos Humanos, Direitos da Mulher, essas coisas que estão lentamente saindo de moda. Essa ideologia humanística, que afirma que temos, todos, os mesmos direitos, utiliza palavras orgulhosas que, hoje, a gente tem até vergonha de pronunciar. Palavras como solidariedade, ami-

zade, fraternidade, Pátria. Palavras do tempo da valsa, polca, minueto, Chiquinha Gonzaga, do tempo dos tristes Pierrôs e elegres Colombinas, carnaval de rua. Ah, como o tempo passou depressa...Hoje, vivemos "heavy metal". Os tempos mudaram.

### Jangada

A outra ideologia diz que o ser humano é animal predatório, sim, não tem jeito, é carnívoro. Uma fábula antiga explica essa ideologia. A *Jangada de Medusa* conta a história de naufragos em cima de uma jangada à deriva: sem comida, decidiram primeiro comer os mais fracos. Queriam sobreviver e foram comendo só moribundos que já iam morrer mesmo, os aleijados, as criancinhas indefesas; depois, por falta de maior oferta, começaram a comer os mais atléticos, após luta encarniçada; foram-se comendo uns aos outros, até que na jangada sobrou apenas um único ser humano vivo, faminto, que se devorou a si mesmo. Começou pelas partes mais dispensáveis do corpo: dedos, artelhos, o braço esquerdo, a perna do mesmo lado, foi comendo o próprio corpo e acabou por comer os intestinos, já que não tinha encontrado nada de mais substancial e nutritivo, nem na cabeça nem no coração! A última coisa que o naufrago comeu foi a própria boca!

Essa ideologia canibal também se chama *Moder-nidade*, palavra elegante, e eu fico contente porque estou usando palavras novas - ninguém pode dizer que eu me repito. Canibalismo é Mo-der-no! Nossos governos, com frequência, dizem que nós precisamos nos moder-ni-zar, sermos menos caipiras retrógrados, isto é: mais Canibais.

Nesse confronto, humanismo versus canibalismo - Tiradentes versus Joaquim Silvério, como diria Barbosa

Lima Sobrinho! - estão vencendo os canibais, é lógico: são ferozes. Eles estão canibalizando os bens do Estado, aquilo que pertence a todos. A esse banquete, dão o nome de *Privatização*. Privatizam tudo: o que era de todos, passa a ser só de poucos. Privatizam infra-estruturas, siderurgias, fábricas, energia, cabotagem, petróleo, comunicações, tudo o que é importante para todos, o que era de todos, passa a ser só de alguns: isso é ser Moderno. (*Aqui temos um extraordinário motivo de orgulho: nós, artistas, somos tão importantes que eles também estão privatizando a todos nós! Vivemos os gloriosos tempos da privatização da Cultura. Alelúia! Finalmente foi reconhecido que nós, artistas, servimos para alguma coisa*)

### Conseqüências

Quais são as conseqüências funestas dessa privatização? Aquilo que o artista cria é obra de arte - não é produto. O artista - seja ele poeta solitário escrevendo um poema ou grupo de empregadas domésticas na Tijuca, fazendo teatro! - é aquele que cria o novo, aquilo que só ele pode fazer: a obra de arte é a identidade do artista, sua unidade, é uma extensão de sua pessoa; é inalienável, não se pode vender porque o artista estaria se vendendo a si próprio, não apenas a sua obra, sua arte. Ao contrário do artesão, que cria *ad infinitum* o mesmo modelo.

O pintor de paredes é artesão: pinta minha casa de branco, como qualquer outro poderia fazê-lo. A personalidade, a vida, o estilo do pintor não contam - importante é que minha casa se torne alva como a neve. Ninguém assina uma parede branca!

O pintor de paredes produz um produto: a parede branca. O artista Van Gogh não produz produtos, cria arte. Sua arte é só sua, seus girassóis só ele poderia pin-

tar, o rosto triste daquele velho sentado em cadeira de vime, só Van Gogh viu. Gostem ou não gostem, Picasso faz o que só Picasso poderia ter feito. Da mesma forma, a mulher rendeira do Ceará: ninguém faz igual a ela o seu bordado. Ninguém, nem Picasso, nem Van Gogh: a rendeira do Ceará não pode ser substituída por ninguém, nem por uma máquina de costura. Os atores do Vidigal e aqueles que “tão na rua”, os músicos de Vigário Geral e os bailarinos do Luar, não podem ser trocados pelo Balé Maurice Béjart - cada qual tem sua identidade.

### **Prisioneiro**

Um prisioneiro fazendo teatro numa cela de Brasília ou de Manchester, re-pensando seu passado, ou um cidadão de Santo André ou Porto Alegre inventando o seu futuro, mais participativo, são diferentes de um cantor de ópera, ou sambópera, cantando a *Carmem* de Bizet: mas todos são artistas, e cada qual, por ser cada um, é insubstituível. Mestre Vitalino é artista - criou o novo, arte; os que o imitam são apenas excelentes artesãos, criam produtos.

Porém o artista não cria apenas para si mesmo: sua arte pode se transformar em mercadoria. Ao se tornar mercadoria, com a profissionalização do artista, cria-se o gozo alheio. O gozo pode tornar-se necessário e pode se tornar, também, mercadoria. Produto!

Aqui reside o perigo mortal: quando cria arte, o artista responde a uma necessidade sua - social e afetiva -, responde à sua maneira de ver, sentir, pensar; quando esta se transforma em mercadoria, introduz-se um elemento perigoso: a demanda externa prioritária, a encomenda, o mercado. A arte, transformada em mercadoria, enfrenta o desafio das prateleiras, os rituais do leilão, o preço.

### **Mercantilização**

A privatização da cultura traz implícita a mercantilização da arte. Não é mais o Estado que oferece a todos iguais oportunidades: é o Mercado. O mercado deseja mercadorias - produtos que se possam multiplicar -, vender, dar lucro - deseja vender sempre o mesmo produto, ainda que, para isso, mude o papel do embrulho.

No mundo que se pretende globalizar, mundializar, robotizar, a obra de arte perde sua razão de ser, dá lugar ao produto único. O Mercado opera em nós a *Prótese do Desejo*, extirpa nosso desejo, implanta em nós o desejo do mercado. Tenho que cantar com a garganta do cantor de sucesso da TV; bailar com as pernas de outro bailarino, não com as que tenho; ver o mundo com olhos alheios. Chorar a lágrima que não é minha, sorrir o sorriso que esculpíram no meu rosto, como se fosse pedra.

Eu peço: cantemos com a nossa voz, bailemos com o nosso corpo, digamos a nossa palavra. O teatro é uma representação da realidade, não é a realidade; em si mesma, porém, essa representação é real. *A imagem do real é real enquanto imagem*. Devemos fazer, em nosso teatro, as nossas próprias representações da realidade e não apenas reproduzir as realidades que vemos na Tv e nas telas, porque estas representações são as que foram preparadas para nós pelos Canibais. A arte de cada grupo popular deve, ao contrário, ser única: deve ser a arte desse grupo! Sua identidade! Essa deve ser a arte dos Humanistas, aqueles que negam a robotização e afirmam diferenças: somos homens, somos mulheres, temos a pele negra e temos a pele branca, temos olhos azuis e olhos castanhos, e a nossa esperança é verde!

## Resistência

Simpósios como este são focos de resistência. Nas diferenças, vamos encontrar nossas identidades! Cada um de nós aqui vem para dizer quem é, e é para descobrir quem somos. Neste teatro, hoje, aqui se encontram artistas que vieram da África Negra e do Norte da África; do Reino Unido na Europa, e do Caribe na América Central; de Fortaleza e Salvador, Porto Alegre e Santo André, Jacarepaguá e Ouagadougou, e tenho certeza de que esqueço outras geografias.

Este Simpósio é lugar de diálogo; diálogo supõe semelhantes diferentes: somos diferentes pelas culturas onde crescemos, países em que vivemos; somos iguais pela determinação de sermos nós mesmos, em nos recusarmos a ser extensões do mercado; somos semelhantes pelo desejo de dizer que nós somos nós, e cada um de nós, para que seja "nós", antes de tudo é um "eu" - tem a sua identidade! Temos a nossa!

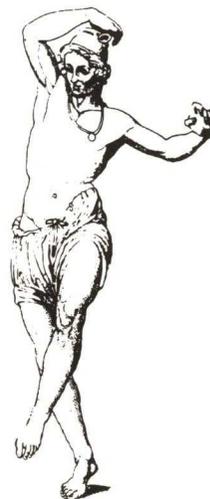
O teatro é um meio privilegiado de descobrirmos quem somos, ao criarmos imagens do nosso desejo. Teatro é arte e sempre foi arma. Hoje para nós, mais do que nunca, lutando pela nossa sobrevivência cultural, o teatro é arte que nos revela nossa identidade; é arma que a preserva.

O teatro é uma arte marcial!

---

Palestra de Augusto Boal na abertura do simpósio *Mudança de Cena*, ocorrido no Rio de Janeiro entre os dias 8 e 11 de junho de 99, promoção do British Council.

Augusto Boal é fundador e diretor do Centro do Teatro do Oprimido - Av. Rio Branco, 179, 6º andar, Centro, Rio de Janeiro, RJ. (ctorio @ domain. com. br)



## Pequena teoria sobre marcação teatral

Domingos Oliveira

Este costuma ser um ponto básico de preocupação dos diretores iniciantes: qual é a *marcação* da peça? Não apenas os principiantes, mas também os cautelosos, os rígidos, os perfeccionistas, os tímidos ou inseguros querem logo saber: qual é a *marcação* da peça?



Já vi diretores reduzirem seu método de trabalho a longos trabalhos de mesa, onde os atores lêem seus papéis e discutem, às vezes infindavelmente, assuntos levemente correlatos com a tarefa que têm a cumprir. Quando ninguém agüenta mais a monotonia, o diretor vai para casa e *marca* a peça, fazendo desenhos em muitas folhas de papel e indicações à margem do texto. Conheço poucos caminhos piores.

A *marcação* de uma peça é importantíssima no resultado final e, paradoxalmente, não tem nenhuma importância. Teoricamente, ela se propõe a tornar o espetáculo pictoricamente equilibrado, visualmente harmônico. Numa ambição mais cristalina, alguém disse que a boa *marca* deve refletir os conflitos da peça de um modo tão claro que um estrangeiro, que nada entende do idioma, possa seguir sem esforço toda a narrativa. Outro disse que a boa *marcação* seria a que realmente ocupasse todo o espaço cênico disponível, dominasse esse espaço. Que, se o palco estivesse - ao início da cena - todo limpo e sem *marca*, se pudessemos fazer com que cada passo de cada ator ficasse marcado no chão durante a representação, a *marcação* perfeita seria aquela que não deixasse nenhum espaço *não marcado* em toda a área cênica. São propostas corretas. Como cumpri-las?

A movimentação de um ator deve provir de um impulso interno, de uma motivação *no mínimo* psicológica. Afirmando que no teatro, como na vida real, existem apenas *três* *marcações* e toda a infinidade das outras se reduz a estas:

1. Ou *eu* me afasto de *você*.
2. Ou *eu* me aproximo de *você*.
3. Ou fico à mesma distância, não me movo.

(O que é raro)

E a minha escolha entre estas três opções depende de *você*, da mobilização interna que *você* me causa, do ímpeto que *você* me desperta.

Observe-se que este *você* pode ter um sentido mais lato que a presença do colega. Pode ser a própria platéia ou, muitas vezes, um subtexto ou as próprias intenções vindas diretamente do texto.

O estudo da marcação é, portanto, o estudo do ímpeto. É preciso desenvolver, através de ensaios, o *ímpeto* do ator. Provocar e motivar, até que o corpo do ator transforme-se “numa folha leve ao vento das emoções”. Sim, porque “afastar-se do outro” tem várias formas, desde sair correndo dali, até simplesmente sentar-se, ou nada mais fazer senão desviar os olhos. “Aproximar-se do outro” pode ser desde olhá-lo mais fixamente até beijá-lo ou cair-lhe de socos em cima. “Manter-se à mesma distância” envolve o equilíbrio raro e delicado da indiferença. Mas são questões de intensidade, que num ensaio podem ser até exacerbadas e depois contidas no limite do conveniente. Mas *a marca* continua sendo essencialmente aquela que provém do *ímpeto* interno do personagem.

Somente assim, incitando e forçando os atores a realmente moverem-se em cena como quiserem, segundo seus sentimentos mais íntimos, é que uma marcação viva e coerente pode ser criada. Somente a partir dessa *liberdade* é que aquelas propostas mais altas referentes à busca da forma perfeita do espetáculo podem ser tentadas. Teatro é uma coisa séria, para gente séria.

---

Este artigo foi extraído do livro *Do Tamanho da Vida: Reflexões Sobre o Teatro* (Coleção Documentos, Rio de Janeiro, INACEN, 1987)



# A máscara: disciplina elementar

por Ana Achcar



Eu jamais poderia imaginar todo o trabalho que teria pela frente na primeira vez que usei uma máscara, há alguns anos atrás. A primeira impressão foi de incômodo e susto, e as sensações de falta de ar e pressão no meu nariz beiravam o insuportável. Mas o que parecia uma sensação física, no decorrer do exercício foi se transformando numa percepção interna bastante intensa da minha respiração e do meu pulso. Me acalmei mas, para ser franca, não me recordo do exercício e

não poderia discorrer sobre um possível êxito ou fracasso nessa minha primeira experiência.

Contudo, existe algo que não esqueço jamais, do qual nunca mais pude me separar: como podia me sentir tão exposta, supostamente tão escondida? Naquele momento não tinha idéia de que esse fosse o principal paradoxo do uso da máscara pelo ator, nem que nessa contradição pudesse residir praticamente toda a importância que essa prática tem no aprimoramento da arte da atuação. Mas tinha uma estranha certeza de que a máscara não substituíria nada em mim e nada faria no meu lugar. Ao contrário, ela exigia que eu lhe criasse uma interioridade, que eu fosse capaz, ao mesmo tempo, de percebê-la e projetá-la. Foi assim que descobri o motivo pelo qual todo ator deveria, nem que fosse por uma única vez, portar uma máscara em cena, pois ela é a possibilidade de percepção concreta da exigência principal do seu ofício: ser ao mesmo tempo côncavo e convexo.(1)

Em tese de Mestrado defendida em maio último(2), minha reflexão acerca do papel da máscara para o jogo do ator apontou algumas conclusões que se dividiram, principalmente, em três áreas temáticas: a relativa a uma proposta metodológica contida no trabalho com a máscara; outra que trata da questão da importância da prática com a máscara para a formação do ator; e uma que relaciona o uso da máscara e a teatralidade da cena contemporânea. Aqui pretendo tratar, especificamente, da segunda instância, onde se coloca a questão do treinamento com a máscara dentro do espaço da Escola.(3)

## SENTIDO

Como professora de Interpretação, responsável pela aplicação de um conteúdo programático que instrumentalize o aluno na arte de atuar, me deparo, a

todo instante, com questões acerca da objetividade desse processo de aprendizagem: o que se pode ensinar ao aspirante a ator? Uma técnica? Mas ela não estaria ligada a uma determinada linguagem cênica? Ao ser relacionada a uma estética particular, essa aprendizagem não estaria, de certa forma, comprometida artisticamente? Levando-se em consideração que o instrumento de expressão do ator é ele próprio - seu corpo, sua voz, sua personalidade -, sua formação não deveria incluir também lições éticas e morais, assim como históricas e sociais da condição humana?

Na tentativa de dar um sentido sistemático a essas questões percebe-se a natureza diversificada do ensino ao qual me refiro, assim como aceitá-las como aliadas para a reflexão, de uma certa forma, direciona a discussão para o caminho apontado por elas: o de uma formação abrangente para o ator, que procure oferecer-lhe a aprendizagem de mecanismos técnicos, artísticos mas também humanísticos, que o habilitem para a atuação.

## ESCOLA

A Escola, no sentido em que é normatização das idéias, deve ser, para aquele que deseja se tornar ator, uma oportunidade de seguir um processo coerente de formação artística, segundo o programa de cada curso. Ainda deve ser também espaço para o desenvolvimento,

“...principalmente na universidade, de linhas de pesquisa avançadas na área da interpretação teatral, capazes de revelar didaticamente, além das novas tendências, as propostas de grandes mestres da cena (entre eles Artaud, Meyerhold, Vaktangov, Craig e mesmo Brecht – sobre quem já se falou quase tudo, menos uma maneira eficaz de aplicar seus ensinamentos ao treinamento do ator) que estão ainda à espera de que suas visões da transmutação do

ator em personagem sejam reveladas enquanto possibilidade de aprendizado artístico-técnico...”(4)

## PROCESSO

O “jogo” da máscara se apresenta exatamente como essa possibilidade. A organização e conseqüente sistematização das suas regras de utilização possibilita a criação de um processo didático de transmissão de conhecimentos, principalmente na etapa referente à instrumentalização do aluno para o processo criativo.

A Escola, hoje, é fruto das reflexões acerca do teatro da sua época. Antoine Vitez, em seus escritos sobre teatro, nos chama a atenção para o fato de que:

“...todo e qualquer ensino de teatro, há um século, oscila entre dois elementos que fazem a nossa arte e fundamentam a sua história: o texto e o espetáculo. Ou bem tratamos o teatro como um fato literário - a classificação das obras em tragédias, comédias, dramas ou farsas determinando o estilo da representação. Ou bem só temos olhos para o jogo - o palco, a iluminação, a música, o corpo e a voz do ator são a essência e a origem de tudo. As escolas antigas tendem principalmente para o primeiro desses dois lados, as modernas para o segundo...”(5)

## MORIBUNDO

No início deste século, quando Jacques Copeau inseriu o trabalho com o que se chamou mais tarde de *máscara neutra*, mas que no início era apenas um pedaço de pano que neutralizava a expressão facial, na formação dos seus atores, queria encontrar uma forma de, através da indagação das leis do corpo, “retribuir a vitalidade a um teatro moribundo”.(6) Meyerhold, na mesma época em seu Studio, fez das máscaras da *commedia dell'arte* fonte das suas pesquisas sobre o movimento



cênico, para ele um elemento essencial da arte cênica, e propôs “uma nova pedagogia teatral, sem demarcação entre os mestres de cena e os alunos, comportando ao mesmo tempo muito trabalho individual e coletivo”.(7)

Por volta da metade do século, Jacques Lecoq sistematizou o estudo da máscara dividindo-o em disciplinas básicas, que formaram a estrutura do seu curso de formação de atores. Trata-se de três experiências realizadas em épocas ou circunstâncias diversas, mas que têm um ponto em comum: todas procuravam - ou ainda procuram, no caso da escola de Lecoq - um modo de reformular o teatro, investigando as leis da atuação e sua função no espetáculo.

Assim, a Escola que insere, hoje, no seu programa de formação o trabalho de utilização da máscara, coloca o ator no centro da reflexão sobre o teatro, possibilita ao aluno discutir e elucidar as questões da cena contemporânea, através da arte da atuação.

## ATELIÊ PRÁTICO

Assim nominou-se a experiência de utilização da meia-máscara que serviu de base para o desenvolvimento da minha dissertação de Mestrado. Funcionou como disciplina optativa para os alunos de Graduação do Curso de Interpretação da Escola de Teatro da Uni-Rio, e foi também caracterizado como curso de extensão universitária para alunos já formados e atores profissionais. A experiência dividiu-se em quatro grandes fases de trabalho, subseqüentes e complementares entre si: preparação para o uso da máscara; aprendizado das regras do seu “jogo”; processo de criação do personagem a partir da utilização da máscara; e por fim, experimentou-se o “jogo” cênico sem a máscara.

O principal objetivo da experiência foi averiguar, nos

mecanismos de utilização da meia-máscara, uma estrutura de trabalho sobre a qual se articulassem os elementos que compõem a arte da atuação.

## JOGO

Ao usar a natureza do jogo como base para seu uso, a máscara, através da exigência do estabelecimento da convenção, recupera, instantaneamente, para a cena, sua dimensão teatral. As suas regras específicas de utilização cênica, uma espécie de organização comum e própria aos jogos em geral, impedem que o aluno, sem compreendê-las ou acioná-las, “jogue” a máscara. São regras convencionais mas também elementos determinantes na liberdade de criação do jogador/ator.

É verdade que associamos mais facilmente o jogo à criança, que, por sua vez, o expressa claramente nas suas atitudes, ao contrário do adulto, que tem com ele uma relação de dissimulação. Mas o próprio universo temático encontrado no âmbito do trabalho com a máscara é muito próximo daquele da brincadeira infantil. Essa é uma contradição que o ator vai viver ao colocar a máscara pela primeira vez, e todo o trabalho que virá a seguir será implacável com ele se não lhe for possível reencontrar, para a ação que criar, a sua dimensão infantil correspondente. Isto é, dar vida a uma máscara é um jogo de descobrir a si mesmo, ao outro, ao espaço. É o jogo de, a cada vez, encontrar a realidade como se fosse a primeira vez.

De fato, não há uma fórmula de atingir o êxito da máscara em cena, como também não se pode seguir uma cartilha rígida para utilizá-la. O que existe é apenas o rigor de certas regras, e mesmo assim, algumas vezes sabê-las não é o suficiente para que um ator dê vida a uma máscara em cena. O que se compreende,

essencialmente, do trabalho a ser realizado quando se “joga” uma máscara, é que se trata, para além de uma técnica, de uma arte. O certo é que, antes de ser uma resposta para as questões que se colocam hoje sobre a atuação, o trabalho com a máscara pode ser uma forma a partir da qual o ator reencontre o exercício da teatralidade como elemento fundamental da sua arte.

### IMPROVISAZÃO <sup>(8)</sup>

O fato de a improvisação ser um excelente meio de abordagem de todas as exigências da criação dramática, justifica a sua escolha como principal modo de praticar o uso da máscara. No entanto, durante o processo de trabalho, a inversão dessa relação é inevitável: na verdade, a máscara é o veículo perfeito para que as experiências das improvisações possam ser compreendidas, tanto estruturalmente como no seu conteúdo. Assim, a aprendizagem das regras de utilização da máscara trabalha os pressupostos da improvisação, que é o exercício onde se conjugam todos os componentes da arte de atuar. Tomando-se como premissa que a improvisação é “um recurso de interpretação que consiste na obtenção da ação dramática a partir da espontaneidade do ator”(9), o rigor presente no trabalho com a máscara constitui uma estrutura ideal para que essa qualidade voluntária possa nascer.

É verdade que a improvisação é um exercício bastante sujeito aos momentos em que “nada acontece”, “não se tem nenhuma idéia”, “não se sabe o que fazer”.(10) Mesmo sendo dirigida, ou tendo como base um roteiro para a ação previamente estabelecido, algumas vezes o processo do exercício se interrompeu, por causa de uma simples falta de atenção ou concentração do aluno. O próprio fato de experimentar a conjugação entre o pen-

samento, a fala e a ação ao mesmo tempo, recuperou, para a noção de espontaneidade, a sua qualidade efêmera. Um comentário bastante comum dos alunos após os exercícios, era a constatação de que passavam o tempo todo da improvisação pensando no que fazer e nada faziam. Ou ainda, ficavam elocubrando sobre como realizar o que tinham pensado a priori, e não aproveitavam o que se apresentava como estímulo, na cena. Na verdade, ao pensarem, retiravam-se do tempo presente e perdiam o tempo de agir.

### NOVIDADE

Para a máscara tudo é novidade, é descoberta, por isso não há tempo para pensar, para projetar uma ação no futuro. Ao contrário, a máscara exige do ator presença e ação e mostra que, de fato, quando ele não sabe o que fazer, o melhor é aceitar essa condição e esperar. Na improvisação com a máscara, o “não fazer nada” pode perfeitamente transformar-se numa ação cênica de imobilidade. O importante é o aluno manter-se estimulado internamente por uma urgência. Assim, “não ter idéia” pode ser uma idéia.

Do meu ponto de vista, o que sucede quando os alunos dizem que “a ação não aconteceu”(11), parece estar ligado, num primeiro momento, ao fato de eles não saberem fazer com o corpo o que estão acostumados a fazer com o rosto. O uso da máscara neutraliza a face com a qual o aluno age e reage diariamente, e ao mesmo tempo exige dele um engajamento físico que possibilite ao seu corpo representar o lugar, o objeto, o ritmo e até a própria situação. Nos exercícios de improvisação com máscara o aluno pode trabalhar na perspectiva de construção de uma ação dramática. Ele aprendeu a associar o objetivo a uma ur-

gência e a um estado emocional para construir um conflito, mas seu trabalho principal deu-se sobre a construção das ações físicas necessárias à evolução da máscara na situação proposta.

## PERSONAGEM

Assim, efetivamente, iniciou-se o trabalho de construção de um personagem, cujo aspecto principal foi o exercício de maleabilidade das suas características. O aluno aprendeu que uma mudança na situação podia revelar um novo aspecto da máscara e que, portanto, era preciso ficar atento para não impor a ela sempre uma mesma maneira de agir. Assim, a máscara crescia e evoluía a partir da situação, e não pela impressão que a sua fisionomia dava de certos estados emocionais. Ao contrário, algumas vezes o personagem em questão tinha um melhor rendimento na situação quando se expressava num estado emocional oposto ao sugerido. Esse trabalho sobre a contra-máscara trouxe descobertas, no que diz respeito à índole do personagem, impensadas à primeira vista. Essa mudança, num certo sentido, recolocou a máscara numa nova realidade, num caminho que ela não conhecia, impedindo que o aluno cristalizasse sua atuação e o personagem se transformasse num conjunto de estereótipos.

Também nessa etapa, definiu-se mais estritamente a exigência do tipo de relação que o jogo da máscara propõe entre o ator e o espectador: ela deve abordar diretamente o público a cada mudança que ocorrer na situação, e conseqüentemente, no objetivo, na urgência, no estado, na ação. Esta foi a principal forma de fragmentação do discurso proposta no seu jogo, e significou também uma possibilidade concreta de quebra da continuidade lógica seguida pelo realismo.

## CONSCIENTIZAÇÃO

A principal forma de preparação para o uso da máscara é a conscientização corporal. Ela vai ajudar mais tarde a focalizar um gesto para a ação, a evitar o desperdício de energia do corpo, que se movimenta em todas as direções e sentidos ao mesmo tempo, e se enfraquece expressivamente. O trabalho de aquecimento deve priorizar o recorte do movimento e o aluno poderá perceber claramente que, no jogo com a máscara, seu corpo é o principal meio de concretização da ação na cena. A ação é um elemento concreto com o qual o ator pode trabalhar e construir sua arte. A máscara é essencialmente ação: se ela não age, o personagem não existe, portanto não se realiza a criação. Ao redimensionar a ação, reorganizando-lhe o espaço de maneira diversa, a máscara força o movimento a se adaptar a essa nova realidade.

De fato, a máscara revela imediatamente as dificuldades de jogar de quem a está usando. É esse papel revelador que dá ao aluno a consciência dos mecanismos que engendram seu processo criativo. Cada um deve descobrir a sua maneira de aprender, quer dizer, conhecer seus mecanismos de aprendizagem de algo, seja de uma técnica, seja de uma arte; deve procurar o caminho que decifra sua própria pessoa, pois é ela o seu instrumento mais poderoso de criatividade.

## CUMPLICIDADE

Na etapa de construção do personagem, o uso da máscara foi para o aluno, principalmente, um modo distanciado de se chegar a uma forma. Quer dizer, ao evitar o processo de identificação do ator com o personagem, a máscara livra-o de uma abordagem psicológica ou anedótica do exercício de criação. Não se trata



ainda de encontrar uma linha estética para enquadrar esse tipo de representação, mas antes, de aproveitar a máscara como um instrumento objetivo de trabalho e exercício dos elementos que compõem a arte do ator. Enfim, o fator principal apreendido nessa experiência, foi que essa espécie de cumplicidade entre o ator e a máscara não é vitalícia, ela nasce e morre a todo o momento, e portanto, mais do que descobri-la, todo o esforço deve concentrar-se em mantê-la.

A natureza repetitiva do trabalho do ator, pois mais do que em fazer, sua arte consiste em refazer, ao ser inserida em cena, passa a fazer parte de um universo que faz e se desfaz a todo instante. Então como manter algo que no momento seguinte já não é mais? O exercício da máscara coloca o ator frente a frente com essa impossibilidade e ao mesmo tempo propicia o reconhecimento com todo o seu ser das possibilidades de evitar o automatismo na atuação, de atingir unidade e organicidade na obra/personagem/ação que se cria, de relacionar-se diretamente com o espectador sendo ao mesmo tempo verdadeiro e teatral, de abordar as questões do homem e de seu tempo.

1. Essas duas nomenclaturas qualitativas para a função do ator fizeram parte do comentário proferido por Ariane Mnouchkine acerca do exercício citado, que foi realizado durante um estágio de utilização da máscara sob sua direção.

2. A dissertação intitulou-se "O papel do 'jogo' da máscara teatral na formação e no treinamento do ator contemporâneo", foi realizada no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Uni-Rio com a orientação da Prof.<sup>a</sup> Doutora Angela Leite Lopes.

3. A palavra com letra maiúscula refere-se a uma generalização de toda e qualquer escola de formação de atores.

4. FREITAS, Paulo. "Tornar-se Ator - Uma Análise do Ensino de Interpretação no Brasil". Campinas: UNICAMP, 1988. p. 111.

5. "L'École". Paris: P.O.L., 1994. p. 218-219.

6. LIEBHART, Thomas. Le masque, moyen de transport dans l'enseignement de Jacques Copeau. In: PAVIS, Patrice e TOMASSEAU, Jean-Marie. "Copeau - L'Eveilleur". Lecture: Bouffonneries, 1995 p. 145.

7. PICON-VALLIN, Beatrice. La commedia dell'arte au studio de Meyerhold: un travail sur le corps. In: ASLAN, Odette e BABLET, Denis. "Le masque du rite au théâtre". Paris: CNRS, 1991. p. 152.

8. Ao ler-se improvisação deve-se entendê-la como um recurso utilizado para a obtenção da ação, cujas bases de realização dão-se sobre uma estrutura precisa e previamente combinada ou sob uma direção externa regular e rigorosa.

9. VASCONCELOS, Luís Paulo. "Dicionário de Teatro". Porto Alegre: LPM, 1987. p. 105.

10. Termos usados pelos alunos nos comentários feitos após as improvisações.

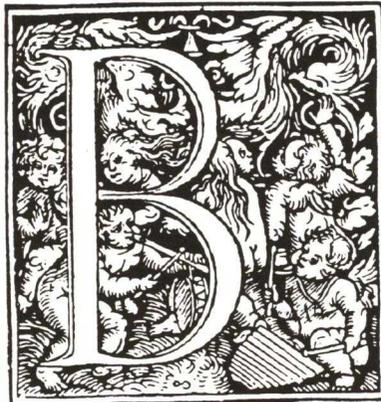
11. Comentário do aluno após realização do exercício de improvisação.

Ana Achcar é atriz, Mestre em Teatro, professora de Interpretação e coordenadora do projeto de extensão universitária *Ateliê do Ator* na Uni-Rio.



## **BARBA, Eugenio (1927)**

Diretor de origem italiana, formado em Letras e História das Religiões, Eugenio Barba fundou em 1964 o Teatro Odin, na Dinamarca. Colaborou com Grotowski no Teatro Laboratório de Opole (Polônia), de 1961 a 1964. Encenou, entre outros espetáculos, *Os ornitófilos* (1965), *Kaspariana* (1967), *Ferai* (1969), *Min Fars Hurs* (1972), *O livro de danças* (1974) e *Anabásis* (1977). O Teatro Odin foi muito importante sobretudo nos anos 60 e 70, não apenas em função de seus espetáculos, mas também graças aos seminários anuais ministrados. Neles, como nas montagens, sempre ficou evidente a preocupação do grupo com o treinamento físico do ator, a improvisação e a investigação de novas formas de expressão. Em 1979, Barba cria no Odin uma Escola Internacional de Antropologia Teatral, um verdadeiro centro de intercâmbio cultural.



## **BARRAULT, Jean Louis (1910-1994)**

Ator e diretor francês, discípulo de Dullin - em cujo Théâtre de l'Atelier trabalhou de 1931 a 1935 - e do mímico Decroux. Criou seu próprio teatro, o Grenier des Augustins (1935), teve contato com os surrealistas e colaborou com Artaud em seu Teatro da Crueldade. Nessa época, dirigiu *Numancia* (1937), *Hamlet* (1938), *A fome* (1939). Em 1940, casou-se com a atriz Madeleine Renaud e entrou para a Comédie Française como ator e diretor, convidado por Copeau. Interpretou e dirigiu, entre ou-

tras, as peças *O Cid* (1941), *Fedra* (1942), *O sapato de cetim* (1943) e *Antonio e Cleópatra* (1946). A partir deste ano, constituiu sua própria companhia, a Renaud-Barrault, levando à cena um extenso repertório, aí incluindo-se autores clássicos e modernos. Em 1955, assume a direção do Théâtre de l'Odeon, que passou a se chamar Théâtre de France, onde encena basicamente autores modernos, como Ionesco, Beckett e Genet. Em maio de 68 é destituído de seu cargo pelo então ministro da Cultura, André Malraux, passando a encenar peças inicialmente num ringue de boxe, adiante na estação d'Orsay e finalmente, em 1981, no Teatro Rond Point, atualmente rebatizado de Renaud Barrault. Adepto de um "teatro total", Barrault realizou encenações memoráveis, como *Rabelais* (1969), *Assim falava Zarathustra* (1974), *As noites de Paris* (1976) e *Zadig* (1979). Trabalhou como ator em vários filmes, dentre eles *Les enfants du paradis* (1944) e *La nuit de varenes* (1981).

## **BATY, Gaston**

(1884-1952)

Cenógrafo e diretor francês. Em 1922, funda sua companhia, a La Chimère. Suas montagens mais importantes são *A ópera dos três vinténs* (Brecht), *Dibouk* (Anski) e adaptações dos romances *Madame Bovary* (Flaubert) e *Crime e castigo* (Dostoiévski). Trabalhou dez anos (1937-1947) na Comédie Française, tendo deixado algumas peças (*A paixão, Dulcinea*) e dois estudos teóricos, sendo o principal *Via da arte teatral das origens a nossos dias*.

## **BECKETT, Samuel**

(1906-1989)

Novelista e autor dramático irlandês, é considerado - ao lado de Adamov, Genet, e Ionesco - um dos grandes autores do Teatro do Absurdo. Radicou-se na França em 1937. Conquistou renome mundial com *Esperando Godot*, que estreou em Paris em 1953, em montagem assinada por Roger Blin. Com seus diálogos de frases curtas, cheias de humor seco e breves explosões líricas, que deixam entrever o abismo em que se movem os personagens, *Esperando Godot* é uma das obras-chave do teatro moderno. E alguns de seus principais temas - falta de comunicação entre os indivíduos, perda de identidade, a investigação obsessiva da linguagem - também aparecem em suas obras seguintes, sendo as mais importantes *Fim de jogo* e *Dias felizes*.

## **BERNHARDT**

Sara (1844-1923)

Atriz francesa, uma das maiores de todos os tempos, famosa por sua voz e forma temperamental de atuar, em oposição a outra diva, a igualmente notável Duse, que seguia uma linha mais espiritual. Começou na Comédie Française, arrebatando o público em papéis como o de Cordélia, em *Rei Lear*; a Rainha, em *Ruy Blas*; Andrômaca, em *Fedra*, entre muitos outros. Seu espírito libertário acabou entrando em conflito com o conservadorismo da Comédie e então a atriz fundou seu

próprio teatro (Théâtre Sarah Bernhardt, em Paris) e viajou por todo o mundo. Entre as obras eternamente associadas a seu nome destacam-se *A dama das camélias*, *Lorenzaccio* e melodramas de Sardou - *Fédora*, *Théodora* e *A Tosca*.

## **BRECHT, Bertolt** (1898-1956)

Poeta, diretor, teórico e dramaturgo alemão, foi uma das personalidades que mais influenciaram o teatro no século XX. Entre 1920 e 1923, escreve suas primeiras peças: *Tambores na noite*, *Na selva das cidades* e *A vida de Eduardo II*. Em 1924, vai para Berlim e trabalha como assistente de Reinhardt no Deutsches Theater. A partir desta época, suas obras se afastam progressivamente do expressionismo (já em decadência) e Brecht começa a elaborar as fórmulas do teatro épico, assim como aumenta seu interesse pelo teatro popular, sobretudo em função das atuações do comediante Karl Valentin. A partir de 1933, Brecht vive no exílio (Dinamarca, Estados Unidos, Suíça), onde escreve peças antifascistas - *Os fuzis da Senhora Carrar* e *Terror e Miséria do III Reich* - e alguns de seus textos mais significativos, como *A Vida de Galileu*, *Mãe Coragem*, *A Alma Boa de Setsuan*, *O Senhor Puntila e Seu Criado Matti*, *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* e *O Círculo de Giz Caucasiense*. Em 1948, volta à Alemanha e assume a direção do Berliner Ensemble, pondo em prática suas idéias teóricas sobre o teatro.

## **BROOK, Peter (1925)**

Diretor inglês, iniciou sua carreira teatral nos anos 40. Dirigiu de forma brilhante obras de Shakespeare, com atores como Paul Scofield, Laurence Olivier e Vivien Leigh. Em 1962, é nomeado co-diretor da Royal Shakespeare Company, onde encena, entre outras, *Rei Lear*, *Sonho de Uma Noite de Verão*, *Marat/Sade* e *Os Bimbos*. Em 1970, vai para Paris, onde cria o Centro Internacional de Pesquisas Teatrais, a partir de 1974 instalado no teatro Bouffes du Nord. Reunindo atores e colaboradores de várias nacionalidades, Brook encena espetáculos de investigação coletiva, como *Os Iks*, *A Conferência dos Pássaros*, *Carmen*, *O Mahabharata* e *A Tempestade*.

## **BÜCHNER, Georg** (1813-1837)

Autor dramático alemão, a personalidade de maior destaque da passagem do romantismo ao realismo. Estudou medicina e teve contato com grupos revolucionários alemães. Perseguido por participar dos levantes fracassados de Hessen e por ter escrito um panfleto político - *O Emissário de Hessen* - teve que refugiar-se primeiro em Estrasburgo e depois em Zurique, onde morreu aos 24 anos. Em seus dramas, rompe com a tradição clássica (Goethe e Schiller) e antecipa elementos naturalistas e expressionistas, valendo-se de uma linguagem extremamente poética. Suas obras mais conhecidas são *A Morte de Danton*, *Woyzeck* e a comédia *Leonce e Lena*.

# Por uma tarde fria

Há dias, ao passar por uma rua,  
encontrei por acaso uma mulher.

Uma infeliz qualquer levando pela  
mão uma criança nua.

Eu andava sem pressa, vagamente,  
por essa tarde fria.

Tinha um vestido quente, luvas espessas,

E trazia por sobre os ombros, negligente,

Desnecessária, por vaidade, enfim,

Uma pele forrada de cetim.

Vendo esse estranho grupo de miséria,  
a mãe esfarrapada,

Tendo no olhar de transparência etérea todo  
um romance de desgraça,

E a criancinha delicada que, na rude nudez,  
só ganha em graça, mas que treme de frio,

Senti um íntimo arrepio, uma vergonha  
singular de não ter frio,

Por essa tarde fria de cortar.

Uma das maiores dificuldades encontradas pelo estudante de teatro diz respeito à interpretação de poemas. E a dificuldade se agrava ainda mais quando há rimas muito marcadas, pois então aumenta o risco de se enveredar por um caminho declamatório, com resultados quase sempre artificiais.

Como aqui tratamos de teatro - e um poema não deixa de ser um texto dito por alguém para outra pessoa -, julgamos que o aluno deve estabelecer as mesmas premissas que faria no caso de um "texto comum":

- Quem eu sou.
- Aonde estou.
- O que estou fazendo.

Ou seja: na medida do possível, criar um personagem que poderia estar dizendo aquelas palavras; em seguida, situá-lo em algum contexto; e finalmente, estabelecer uma razão para ele estar falando aquele poema ou poesia.

Tais "cuidados" podem sem dúvida dar maior segurança ao aluno, que também jamais deve esquecer de que uma história está sendo contada, ainda que em versos de rima rigorosa.

[ Sugestão para estudo ]



# El dia que me quieras

de José Ignacio Cabrujas



Tradução e adaptação  
de Antonio Mercado

## Personagens

(por ordem de entrada em cena)

Luíza Ancízar

Pio Miranda

Elvira Anzízar

Matilde Ancízar

Plácido Ancízar

Alfredo Le Pera

Carlos Gardel

## 1º Ato

*(A sala e o pátio das Ancízar ao meio-dia. Um relógio soa e é a única exatidão do local. O resto é árabe e fantasioso: jarrões dourados, borboletas de louça, pastorzinhos pálidos, lótus, bambus e quinquilharias. Maria Luíza está sentada num sofá austríaco. A seu lado, Pio Miranda observa o ralo do pátio)*

**Maria Luíza** - E Stalin?

**Pio** - Stalin reúne todos eles no grande salão de conferências, à esquerda da porta principal, como quem vai para a sala de jantar de Ivan, o Terrível. Stalin aguarda e entra Bukárin, entra Zinoviev, entra Kamenev e Trotski e os velhos bolcheviques, tensos, compenetrados, soles. Rakovski tosse.

**Maria Luíza** - Quem é Rakovski, Pio?

**Pio** - Rakovski é o comissário da Armênia, conhecido como o "Grande Urso". Rakovski tosse. Stalin olha para ele. Rakovski não tosse. Stalin se levanta, sombrio, essencial, profundo. E é aquele momento de angústia. E Stalin diz: "Camaradas: Vladimir Ilich Lênin acaba de falecer". "O quê?", diz Kamenev, um quê sufocado, terrível. E a cabeça se move...

**Maria Luíza** - A cabeça de quem?

**Pio** - A cabeça de Kamenev. Bukárin se levanta e vai até a famosa janela da czarina, como era chamada no tempo da opressão. Zinoviev olha para ele. Stalin olha para ele e Trotski pergunta: "O que o camarada Bukárin está fazendo na famosa janela da czarina?"

**Maria Luíza** - Estava chorando.

**Pio** - Estava chorando. Os grandes olhos de Bukárin repletos de lágrimas. Lênin partira para sempre naquele dia 21 de janeiro de 1924. Então Stalin baixou a cabeça, pela única vez até hoje, e disse: "Camaradas, como é que se preenche um vazio?"

**Maria Luíza** - Como é que se preenche um vazio?

**Pio** - Aí entra Alliluyeva, a mulher de Stalin, com o samovar da tarde.

**Maria Luíza** - Ah, nada como um chá de samovar! Será que um dia vamos ter um, Pio?

**Pio** - Acho que sim. Senão, eles deixam a gente usar o samovar do colcós.

**Maria Luíza** - Tem neve lá, não é, Pio? Deve ser tão frio...

**Pio** - No começo. Depois a gente acostuma.

**Maria Luíza** - Vou falar com a Elvira hoje.

**Pio** - Por que não esperamos a resposta de Romain Rolland?

**Maria Luíza** - Ela não sabe quem é Romain Rolland. A gente chega em Moscou e fala a verdade. Para que precisamos de uma carta de Romain Rolland? Em Moscou é diferente, não é? Não tem tanta burocracia como aqui. A gente vai ao Kremlin e fica lá junto ao túmulo de Lênin. Acaba chegando alguém. Chega o Rakovski, o Zinoviev, o Kameniev, alguém. Quem sabe o próprio Stalin. Então a gente bota as cartas na mesa: "Olha, Stalin, nós viemos de Caracas, Pio Miranda e Maria Luíza Ancízar, muito prazer". O que pode acontecer, Pio?

**Pio** - Ele não vai entender.

**Maria Luíza** - Por que não?

**Pio** - Porque o camarada Stalin não fala espanhol.

**Maria Luíza** - Talvez o Zinoviev ou o Kameniev.

**Pio** - São pessoas muito ocupadas, Maria Luíza. Você não pode ir atrás deles assim, sem mais nem menos, e dizer que está chegando de Caracas.

**Maria Luíza** - Por que? Eles não sabem onde é Caracas?

**Pio** - Claro que sabem. O camarada Stalin tem uma visão global do planeta! Não é esse o problema. E além do mais, é impossível entrar num país desse jeito. Existem alfândegas. Se existem aqui, neste equívoco da História, como não vão existir na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas? Foi justamente por isso que escrevi a Romain Rolland. Porque é um humanista, unha e carne com o camarada Stalin e fala grosso na Internacional Socialista. Entrar no Kremlin como quem entra na casa da sogra, não é a mesma coisa que levar uma carta de Romain Rolland dizendo: "Apresento-lhes Pio

Miranda e Maria Luíza Ancízar, de Caracas, que aí vão com a intenção de participar da vida colcosiana, dentro do plano quinquenal, etc, etc. (*Entra Elvira Ancízar. Chega da rua*)

**Elvira** - Matilde já chegou?

**Maria Luíza** - Ainda não.

**Elvira** - Você viram as faixas? Meu Deus, é ver todas aquelas faixas e bandeiras e depois morrer! Não há mais uma flor na cidade inteira. Esta noite o Municipal vai ser puro perfume de magnólia. E ele veio de preto, imaginem! Mas nem uma gota de suor no corpo inteiro. Aquela testa limpa e todo mundo comentando: "Ele não sua, ela não sua!"

**Pio** - Lênin também não suava.

**Elvira** - Lênin está embalsamado. (*Entra Matilde*)

**Matilde** - Já sabem?

**Elvira** - Que ele não sua?

**Matilde** - Não sua!

**Elvira** - Acabei de contar.

**Matilde** - E a história do trem?

**Elvira** - O que é que houve no trem?

**Maria Luíza** - Matilde, depois você conta. Agora eu tenho que conversar com a Elvira.

**Elvira** - O que é que houve no trem?

**Matilde** - Ele subiu no trem. Era um vagão só para ele. O povo apinhado, assim de gente, pedindo uma canção.

**Elvira** - Selvagens.

**Matilde** - Então ele sorri, mostra a garganta e diz: "Esta noite, esta noite". Aliás, aquela história de ouro no dente é mentira. Os dentes são perfeitos, uma dentadura impecável.

**Pio** - Quem viu a dentadura dele?

**Matilde** - Vox populi.

**Elvira** - É que esta gatinha não cansa de inventar bo-

bagens. Faz anos que eu repito: é mentira isso do dente, como é mentira a história do bordel da mãe dele, é calúnia que o pai era maricas, como é mentira isso do Uruguai, a pior mentira de todas!

**Pio** - E por que ele não pode ser uruguaio?

**Elvira** - Porque está na cara que não é uruguaio. Ele irradia o Mediterrâneo, Toulouse, no tom da voz, no vinco das calças, no talhe do paletó, e você logo vê: isso não é uruguaio.

**Pio** - O Uruguai é um país culto.

**Elvira** - Mas a duras penas. Tem muito pampa. E além disso, o nome: Gardel, que em francês arcaico quer dizer "guardião".

**Matilde** - Queriam arrancá-lo pela janela do vagão. E ele dizia: "Acabei de chegar de uma longa viagem e gostaria de me transformar em dez mil pessoas para apertar a mão de todos vocês e abraçar o general Gómez".

**Maria Luíza** - Matilde, eu vou embora.

**Pio** - Quanto é que estão pagando a ele?

**Elvira** - E que interessa quanto estão pagando? Não estão pagando nada. Quanto é que estão pagando àquela russo de bigode, o Stalin?

**Pio** - Trezentos rublos. E ele devolve duzentos ao comitê central. O dinheiro não é fundamental na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas.

**Elvira** - Meus parabéns.

**Matilde** - Daí a locomotiva se pôs em movimento, então ele fechou os olhos e cantou "Amores de estudante" e quando disse "amores", ele olhou para mim!

**Maria Luíza e Elvira** - Como é?

**Matilde** - Eu sei que olhou para mim. Ele, na sua janela do trem, e eu ali. Mas eu senti que "Amores" era para mim!

**Elvira** - Ele veio sozinho?

**Matilde** - Com o sr. Le Pera.

**Elvira** - E como é esse Le Pera?

**Matilde** - Não vi direito. Era tanta gente.

**Elvira** - E eu na agência do correio, vendendo selos como um judeu errante. Vinte anos destacando os selos no picote exato, sem faltar um só dia ao trabalho. (A Pio) E você falando de marxismo. Marxismo é botar uma bomba no correio e ficar na esquina vendo cair do céu aquela chuva de tijolos com pedaços de carne do superintendente Bartorelli.

**Pio** - E quem disse que não?

**Elvira** - Você e a sua Internacional Comunista! Onde está essa Internacional? Não a vejo em lugar nenhum. Vejo é o Bartorelli me negando a licença para ir à estação. Isso é que é a exploração do homem pelo homem, no guichê do correio! Gardel chega, "Mi Buenos Aires Querido", "Mano a Mano", "Melodía de Arrabal", "Volver", "El Día Que me Quieras", o supra-sumo do tango, presidentes que dançam tango, reis que dançam tango, gente de verdade lá do exterior, Gardel, Le Pera, a Broadway, e eu picontando selos na agência do correio. O mundo é uma merda.

**Maria Luíza** - Elvira!

**Elvira** - É hoje o dia. Disseram: Gardel vai chegar! E eu disse: é mentira. Vai chegar pra que? Por que ele precisa vir? E agora ele está aqui. A gente quer ver a História e acaba sempre ouvindo.

**Maria Luíza** - Mas o que é que o Pio tem a ver com...

**Elvira** - E o Pio já teve alguma coisa a ver com o quê? Eu gostaria muito que um dia você me explicasse com o que é que o Pio tem a ver. Quando mamãe estava agonizando, na cama, antes de dar o último suspiro, me disse, como irmã mais velha: "Elvira, ou esse homem se define de uma vez por todas com Maria Luíza, de véu e

grinalda na Santa Madre Igueja, ou eu não vou ter sossego no túmulo”.

**Pio** - Elvira, acho que já expliquei mais de mil vezes as razões de minha conduta nesta casa.

**Elvira** - Você é o rei da explicação. É capaz de explicar até uma valsa a um surdo, da introdução ao tcha-tchabum do último compasso.

**Maria Luíza** - Elvira...Pio e eu vamos embora hoje.

**Matilde** - Para onde, tia Maria Luíza?

**Maria Luíza** - Para um colcós na Ucrânia.

**Matilde** - O que é um colcós na Ucrânia?

**Maria Luíza** - É um lugar no campo, uma espécie de fazenda coletiva.

**Matilde** - Um lugar russo?

**Maria Luíza** - Pio e eu estamos esperando uma carta de Romain Rolland, o autor de “Jean-Christophe”.

**Elvira** - Mas quem é Romain Rolland?

**Pio** - Há um mês escrevemos para ele, um famoso escritor francês, muito admirado não só pelas suas obras, mas também por sua luta em favor da paz e da amizade entre os povos.

**Elvira** - E o que é que um escritor francês tem a ver com a vida da minha irmã?

**Maria Luíza** - Elvira...eu quero vender a casa.

**Elvira** - Vender nossa casa? A casa dos Ancízar? A quem? Ao Romain Rolland?

**Pio** - Não. Romain Rolland mora em Paris e não tem o menor interesse nesta casa.

**Maria Luíza** - Vender a casa a quem pague um preço justo.

**Elvira** - E quem vai pagar um preço justo por esta casa? E o que vamos fazer com Matilde?

**Matilde** - Tia Maria Luíza, por que você tem que ir para tão longe, com tanta agricultura por aqui?

**Elvira** - Essa é a terrível consequência dos namoros longos. As pessoas ficam ociosas e onanistas de tanto pensar e cismam de acabar a vida na Ucrânia ou em qualquer país de camelos. Dez anos dessa baboseira comunista e você já não tem lei, nem respeito, nem família! Vender a casa! É a única coisa que lhe vem à cabeça!

**Maria Luíza** - Acho bom te lembrar, Elvira, que na mesma cama e na mesma agonia, mamãe falou que a casa seria vendida quando uma de nós precisasse. E não admito mais nenhuma ofensa à pessoa do meu noivo. Porque se eu quiser passar o resto da minha vida com este homem nas estepes soviéticas, é uma decisão que me pertence, como pertence a vida a quem já tem trinta e quatro anos.

**Pio** - Maria Luíza...

**Maria Luíza** (*À Elvira*) - Não estou botando você para fora de casa.

**Elvira** - Era só o que me faltava.

**Maria Luíza** - Mas decidi tentar a vida em outro lugar e ninguém vai me impedir!

**Pio** - Quero esclarecer que essa é uma decisão de Maria Luíza e que de forma alguma penso em tocar num único rublo de sua herança!

**Elvira** - Não acredito numa única palavra do que você diz. Porque, pra começo de conversa, a idéia de ir para a Ucrânia é sua. Faz trinta e quatro anos que conheço minha irmã, desde a água fervendo na hora do parto até hoje e ela nunca me falou de colcós na Ucrânia, nem de bolcheviques, nem da revolução de outubro. Esse interesse pelo estrangeiro só começou depois que você chegou com essa lenga-lenga de materialismo.

**Pio** - Lenga-lenga? Eu partilho as minhas idéias com a minha camarada! Acredito num mundo onde se partilham as idéias com a camara mulher! E me oponho às

braguilhas solitárias e ao macho quinquenal, em nome da humanidade nova! O dinheiro de Maria Luíza não tem nada a ver com este assunto. Planejei com ela a possibilidade de irmos para a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas porque quero que meus filhos nasçam dentro da verdade proletária e não nesta lata de lixo do imperialismo. Mas em nenhum momento - juro pela foice e o martelo e pela imaculada Rosa de Luxemburgo - me passou pela cabeça aceitar um único rublo de propriedade de Maria Luíza!

**Matilde** - Mas por que não falamos disso amanhã?

**Elvira** - Matilde, já para o quarto.

**Matilde** - Gardel chegou! Vai cantar no Municipal esta noite! Será que vocês não entendem? *(Entra Plácido Ancízar)*

**Plácido** - Já chegou ao Hotel Majestic!

**Elvira** - Quando?

**Plácido** - Onze malas! Há uma multidão no lobby do hotel: o governador, o reitor, a Academia de História e até o arcebispo, furioso porque levou um beliscão na bunda. E o pessoal explicando: "Não senhor, foi sem querer, não estamos em Sodoma".

**Matilde** - E o Gardel?

**Plácido** - No banheiro, com Le Pera. Quando nós entramos no hotel, o sr. Pimentel e eu, representando a empresa, a polícia não queria nos deixar passar. Aí o Pimentel disse: "O senhor Gardel vai cantar no 'meu' teatro esta noite. O sr. Gardel está me esperando".

**Maria Luíza** - Pio, vamos lá fora.

**Plácido** - Que é que houve?

**Maria Luíza** - Nada.

**Plácido** - Mas eu trouxe as entradas!

**Maria Luíza** - Esta noite eu não vou.

**Plácido** - Por que?

**Elvira** - Maria Luíza!

**Maria Luíza** - Não vou e pronto!

**Pio** - Faço constar que não influí na decisão dela!

**Matilde** - Tia Maria Luíza!

**Maria Luíza** - Venda a minha entrada. Não estou com vontade de ir.

**Plácido** - Mas eu tive que suplicar ao seu Pimentel para conseguir as três entradas!?! O que é que eu vou dizer a ele?

**Maria Luíza** - Nada. Dê a um pobre. Ou então venda. Vamos, Pio.

**Pio** - Pelo menos você pode ganhar a mais valia. Boa tarde. *(Saem Maria Luíza e Pio)*

**Plácido** - Tia Maria Luíza! O que é que eu faço com a entrada?

**Elvira** - Deixa ela. Levantou de ovo virado. Coisas de mulher.

**Plácido** *(Saindo)* - Tia Maria Liza! Consegui para você na sexta fila! Você tem que ir!

**Matilde** - Tia Elvira.

**Elvira** - Melhor não se meter.

**Matilde** - Podíamos ir ao Majestic.

**Elvira** - Para quê?

**Matilde** - Para ver.

**Elvira** - Vender a casa...você ouviu?

**Matilde** - Tia, por que você não fala com ela?

**Elvira** - E ela vai me responder o quê? Ucrânia! União das Repúblicas Socialistas Soviéticas! Nada mais interessante, porque agora ela é comunista. Como se soubesse o que é um pobre, como se tivesse trabalhado algum dia! Hipócrita!

**Matilde** - Tia Elvira...

**Elvira** - Mil vezes hipócrita!

**Matilde** - Mas não é a felicidade dela? Porque eu a vejo tão leve, como se flutuasse no ar.



**Elvira** - Eu conheço a felicidade das mulheres. Ela não continua virgem? Então que besteira de felicidade é essa? A felicidade da Santa Rosa de Lima, que ficava contente quando via um canário?

**Matilde** - Mas como tem certeza de que ela é virgem, tia?

**Elvira** - Porque esse sujeitinho é incapaz de ser macho em território nacional. Até a biologia dele só funciona na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Pois ele não falou da imaculada Rosa de Luxemburgo? Quem garante que essa tal de Rosa de Luxemburgo queria mesmo ser imaculada?

**Matilde** - Quem é Rosa de Luxemburgo?

**Elvira** - Sei lá! Felicidade...Quando me casei com Raimundo Galarraga, tive pelo menos uma alegria que foi um pouco além dos canários de Santa Rosa. Era químico, o Raimundo. Ou pelo menos dizia que era químico. Na verdade, fabricava um perfume horrendo, enjoativo, que as mulheres da zona compravam aos litros.

**Matilde** - E fugiu para Trinidad.

**Elvira** - Com uma negra chamada Jenniffer. Inventou que o governo o perseguia e durante uns três anos eu fiquei mandando dinheiro para ele, lá para o número 18 da Caimán Street. Quando descobri a verdade, tive vontade de me deitar para sempre com um círio nas mãos, de tão santa e tão burra. Felicidade...um mínimo de decência. Isso é felicidade.

**Matilde** - Como naquele filme do Gardel, "Em día que me quieras", quando Rosita Moreno pega tuberculose galopante e o lenço se enxarca de sangue cada vez que ela tosse, e a amiga dela se preocupa e diz: "Aura, o que é que você tem? O que está acontecendo com você" e Rosita Moreno responde: "Nada, nada", com uma voz de navio que se afasta e de horizonte que se desfaz. "Nada, nada" e a amiga de Rosita Moreno, desespera-

da porque o lenço está molhado de sangue, implora que ela conte a verdade e diga ao Gardel que é sangue, sim; que é agonia e cruz e calvário...lembra, tia Elvira?

**Elvira** - Sim.

**Matilde** - E a Rosita Moreno faz de tudo para que ele não perceba.

**Elvira** - É, era assim mesmo. Mas por que?

**Matilde** - Um ano depois, Gardel volta àquela casa. E vê os móveis cheios de pó e o colchão enrolado no canto.

**Elvira** - Nunca reparei no colchão.

**Matilde** - É que nessa hora ele cantava "Sus ojos se cerraron".

**Elvira** - "Por que tus alas..." Com que vestido você vai hoje à noite?

**Matilde** - O branco de lacinhos azuis. Era um sacrifício tão grande...como se Rosita Moreno fosse uma pomba que vai virar canja...

**Elvira** - Você devia ir de preto. Que mania de usar lacinho e bolinha o tempo todo! Você já tem 25 anos!

**Matilde** (*Cantando*) - "...quise olvidarla y más pudo la muerte".

**Elvira** (*Chorando*) - É "obrigarla, não olvidarla". Taí o disco! (*Sai para o quarto. Matilde aciona o gramofone e se escuta "Sus ojos se cerraron". Entra Plácido*)

**Plácido** - Ele está aqui, Matilde.

**Matilde** - Já deve ter saído do banheiro, não é?

**Plácido** - Que banheiro?

**Matilde** - Você não disse que ele tinha se trancado num banheiro com o Le Pera?

**Plácido** - Sim, mas depois saiu.

**Matilde** - E o que eles foram fazer lá? Mijar?

**Plácido** - Falei com ele, Matilde.

**Matilde** - Onde?

**Plácido** - Na cozinha do Majestic. O seu Pimentel e eu

entramos. Ele ficou me olhando e disse: “Como as pessoas daqui são estranhas”.

**Matilde** - Assim mesmo, Plácido?

**Plácido** - Desse jeito.

**Matilde** - “Como as pessoas daqui são estranhas”. E que mais?

**Plácido** - Aí eu disse: “Olhe, Gardel, o sr. Pimentel aqui, como empresário, e este seu servidor, queremos lhe perguntar se está bem acomodado”.

**Matilde** - Ele é alto, Plácido?

**Plácido** - Matilde: quando o vi, minha virilidade teve um choque. Ele é como nos filmes e tem uma espécie de luz que se irradia dele.

**Matilde** - E o le Pera?

**Plácido** - Le Pera no meio das panelas, vigiando, provando o molho, mordiscando. Foi aí que eu lhe disse: “Olhe, Gardel, já que está bem acomodado, talvez queira verificar as instalações do teatro, o camarim, as coxias, as cortinas, o telão pintado, a táboa que range, o microfone, os alto-falantes. Porque me deu uma bruta vergonha de tudo, Matilde. Pimentel, mudo. As cozinheiras do Majestic, como se estivessem vendo um fantasma! Aí o Gardel me disse: “Como é o seu nome?” E eu respondi: “Plácido Ancízar, neto do general Ancízar”. “Plácido Ancízar”, respondeu ele, “se você acha que está tudo bem, para mim está tudo bem”. E eu senti a História Universal do ser humano, Matilde, desde o massacre de Tróia até a chegada de Colombo. Era como se ele devolvesse o meu nome embrulhado em cultura!

**Matilde** - “Se você acha que está tudo bem, para mim está tudo bem”. (*Entra Pio*)

**Pio** - Matilde, onde está Elvira?

**Matilde** - Ela sentiu-se mal e foi para o quarto, Pio. Por que você não deixa para falar com ela amanhã, depois

do espetáculo?

**Pio** - Para mim, Gardel não é um divisor de águas da História.

**Plácido** - Mas é um homem de idéias avançadas, um homem do povo. Com oito anos já vendia mate nas ruas de Montevideú. Tenho certeza que ele simpatiza com a Internacional Comunista.

**Pio** - Matilde, diga a Elvira que preciso falar com ela e que Maria Luiza está lá na calçada me esperando.

**Matilde** - Chegou a carta de Romain Rolland? Já vou, já vou. (*E sai. Plácido guarda o disco de Gardel*)

**Plácido** - Vai mesmo levá-la embora, Pio?

**Pio** - Já me viu alguma vez forçando sua tia nesta casa?

**Plácido** - Eu compreendo os ideais, Pio. Entendo que o pobre sofre e se fode. E sei que existe gente que tem demais e gente que tem de menos e que a humanidade precisa de uma reviravolta, de umas cabeças cortadas, uma revolução geral! Tudo isso está gravado na minha cabeça, Pio, e também a mais valia desse negócio do Pimentel, que bota o capital e me rouba o trabalho, e mais as cinco leis da dialética e o desvio de Trotsky, o imperialismo e a luta de classes. Eu não era nada, Pio, antes de você me dar essa luz. Hoje, vejo o Pimentel no escritório e penso: Ah, Pimentel, e me preparo, na moita, para o dia da coisa. Quando Pimentel me vir entrando no escritório, em 1947, com a metralhadora na mão.

**Pio** - Como é que você sabe que vai ser em 1947?

**Plácido** - Sei lá. Sempre achei que ia ser em 1947.

**Pio** - Vamos colocar a bandeira vermelha no capitólio.

**Plácido** - Com a foice e o martelo. Stalin também virá, não é?

**Pio** - O camarada Stalin virá nos visitar.

**Plácido** - Como Gardel.

**Pio** - Nunca se verá tanta gente em Caracas. Nessa ma-

nhã, vamos nos encontrar em frente ao congresso e se me for dada a honra, vou te entregar o cordel da bandeira vermelha para que você mesmo a hasteie no mastro.

**Plácido** - Sério? (*Entra Elvira*)

**Elvira** - Matilde está te chamando na cozinha, quer mais detalhes do Gardel.

**Plácido** - Elvira, diga a ele para te explicar o dia da bandeira, para falar de 1947. (*E sai*)

**Pio** - Desculpe ter discutido e peço desculpas.

**Elvira** - Não há porquê.

**Pio** - Pedi a Maria Luíza para vir comigo hoje mesmo. Vamos procurar um lugar para ficar e depois vamos embora.

**Elvira** - Me avise para onde devo mandar a cama dela!

**Pio** - Não me interessa a cama de Maria Luíza, nem seus pertences.

**Elvira** - Muito me alegra.

**Pio** - Agora faça o favor de me ouvir, porque vou falar deste assunto pela última vez. Neste meus quarenta e tantos anos de vida já fui professor primário, tipógrafo, secretário de um comprador de esmeraldas, espírita, seminarista, rosacruz, maçom, ateu, livre-prensador e comunista. E agora vou lhe explicar porque sou comunista! Quando era menino, minha santa mãe, Ernestina, viúva e enfermeira aposentada do Hospital dos Leprosos, se enforcou no quarto. E sabe como ela se enforcou? Empilhou no chão *Os Miseráveis*, *O Conde de Monte Cristo*, *A Dama das Camélias*, *O Crime do Padre Amaro* e uma edição ilustrada da Bíblia. A desgraçada pulou da pilha de livros e não me deixou nem uma merda de bilhete explicando por quê. Simplesmente se atirou do alto do melodrama romântico com uma fúria inexplicável. Hoje até parece piada e eu mesmo já me peguei rindo, às vezes, ao contar o caso. Mas desde esse dia passei a ter

medo! Fazia xixi na cama de puro medo! Não conseguia atravessar o pátio depois das onze, de medo de encontrá-la debaixo do limoeiro! Você vai perguntar: medo de quê, porra? Medo de que ela me explicasse por quê tinha feito aquilo. Medo de acabar na mesma viga, debaixo do mesmo teto. Li todos os livros daquele patíbulo, procurando uma explicação qualquer! Páginas e páginas...e nada! Entrei para o seminário arquidiocesano e comecei a me masturbar todas as noites. Um dia me pegaram com a imagem de Santa Rita. E me tacharam de louco e de possesso! Então deixei de acreditar em Deus. Casto, como é que eu podia acreditar em Deus, se a imagem de Santa Rita me provocava? Você não percebe que me expulsaram da vida?

**Elvira** - Bendito seja o Misericordioso.

**Pio** - Não existe um Senhor Misericordioso! Você está no mundo com suas mãos, com sua língua! Eu podia lhe dizer que sou comunista pelo fígado de Marx e pela cabeça de Engels! Mas não: sou comunista por causa do que disse a cozinheira da pensão onde mamãe morreu! Sabe por que mamãe se enforcou? Porque cortaram o orçamento do Ministério da Saúde e houve um erro na lista dos pensionistas! Um mês e meio sem dinheiro! Morreu de vergonha! E então eu me perguntei: onde estão os incendiários desta sagrada merda?

**Elvira** - Acho que estou com enxaqueca. Diga a Maria Luíza para entrar. Não tem nada o que fazer na calçada.

**Pio** - Às vezes me dá vontade de sair correndo e não voltar nunca mais. Fundar um colcós na Guiana e ficar mudo para sempre.

**Elvira** - Quer terminar o noivado com Maria Luíza?

**Pio** - Não sei. Honestamente, não sei.

**Elvira** - E a carta do Romain Rolland?



**Pio** - Ele não vai responder.

**Elvira** - Como é que você sabe?

**Pio** - Nunca mandei a carta.

**Elvira** - Judas.

**Pio** - Não sei nem onde mora Romain Rolland. E mesmo que soubesse, que interesse ele pode ter nisso?

**Elvira** - E minha irmã?

**Pio** - Venho buscá-la esta noite.

**Elvira** - E vão para onde? Para a pensão Bolívar?

**Pio** - Acho que nasci cinquenta anos antes do que devia. Ou quem sabe me extraviei do mundo. Às vezes olho o mapa da Austrália só porque é longe como o diabo. E fico pensando que lá deve existir um outro como eu, um vendedor de soluções, um falsificador. Me aproximo de estranhos e cinco minutos depois estou explicando alguma coisa. Como se tivesse pena deles. As pessoas ficam sem graça e em vez de falarem, eu mesmo respondo, explico e reparto pedaços de mundo. Com a única intenção de que me perdoem. E tenho vontade de gritar: que merda de vida vocês levam, só porque não nasceram um pouquinho mais para lá! Ninguém está me pedindo explicações! Ninguém se interessa por elas, e eu peço perdão por ser testemunha dessa imbecilidade toda! Foi assim também com Maria Luíza. "O que vamos fazer, Pio? Quando partimos, Pio? Quando vamos casar, Pio?" E eu fechei os olhos e me vi num beco sem saída. Então disse que ia escrever uma carta ao Romain Rolland, para que ela pensasse que ele era a saída do beco sem saída. Romain Rolland falaria com Stalin e Stalin era o colcós de beterrabas na Ucrânia. Ridículo, não é?

**Elvira** - Vivemos tão mal, Pio, com as samambaias e os canários, e o crucifixo atrás da porta. Vivemos tão mal...*(Entra Matilde. Pôs o vestido branco com lacinhas azuis)*

**Matilde** - Que tal?

**Elvira** - Está um doce.

**Matilde** - E a tia Maria Luíza?

**Pio** - Vou chamá-la. *(E sai)*

**Elvira** - Maria Luíza vai, sim, e vamos ter uma grande noite. Daqui a cinquenta anos, quando eu estiver morta, continuará sendo uma grande noite...*(Elvira começa a cantar o refrão de "Cuesta abajo". Matilde junta sua voz à dela. A voz de Gardel faz-se ouvir na primeira estrofe. Maria Luíza e Pio entram, juntando-se ao coro)*

**Matilde** - Nós três juntas, hoje à noite, na sexta fila do Municipal, ouvindo Gardel cantar "Cuesta abajo" ao vivo! Eu não acredito! *(Da rua vem o som de foguetes que anunciam a chegada de Gardel)* Foguetes! Plácido, Plácido! *(Sai para a rua)*

**Elvira** - Por que não vai ver os fogos, Pio? Quem sabe a revolução não é também um som? Enfim, esta noite você vai com a Passionária para a pensão Bolívar. Não esqueça de me dar o endereço, para quando chegar a carta de Romain Rolland.

**Pio** - Às vezes o correio demora.

**Elvira** - A culpa é do Bartorelli. Mas tudo isso vai mudar quando hastearem a bandeira vermelha no capitólio.

**Pio** - Em 1947.

**Elvira** - Pois é.

**Maria Luíza** - Que é que há com vocês dois?

**Elvira** - Nada. Conversamos e nos desculpamos. Todos nós temos os nossos problemas.

**Pio** - Volta à noite, Maria Luíza. Depois do show. *(Pio sai)*

**Maria Luíza** - Tinha que ser hoje.

**Elvira** - Não diga nada e me dê um abraço.

**Maria Luíza** - Minha irmãzinha querida. Bom...não vai ser por muito tempo. Uns sete, oito anos, só.

**Elvira** - É.

**Maria Luíza** - E quem sabe você...

**Elvira** - O que?

**Maria Luíza** - Dá uma jeito de ir.

**Elvira** - Tão longe?

**Maria Luíza** - Eu economizo e te mando a passagem.

**Elvira** - Vamos ver.

**Maria Luíza** - É bonito lá. Tem campos de beterraba e programas culturais. Uma vez por ano Stalin distribui a medalha do trabalho e as pessoas se reúnem na sede do colcós.

**Elvira** - Maria Luíza: como é que você vai fazer para cultivar campos de beterraba? Você nunca plantou um nabo!?

**Maria Luíza** - Eu aprendo. Também não é tão difícil assim. Eles dão as sementes e a gente enfia na terra. Com o tempo elas crescem.

**Elvira** - Bem, afinal...é a sua vida, não é?

**Maria Luíza** - Que é que eu vou fazer, se ficar aqui? Visitar o Pio na cadeia?

**Elvira** - Nem pensar.

**Maria Luíza** - Aprendi a escutar a voz dele, seus rom-pantes, sua ternura, quando quero saber alguma coisa, ele me explica. E já houve tantos silêncios depois de suas palavras...

**Elvira** - Eu sei como é.

**Maria Luíza** - Sentamos sempre neste sofá.

**Elvira** - Você tem que levar um sobretudo. Faz um frio danado, lá.

**Maria Luíza** - Não sei da revolução, Elvira. Sei de mim. E às vezes é maravilhoso saber de mim. É incrível como fui me descobrindo, a cada dia. Às vezes penso que ele não vai voltar e me dá um medo. Mas ele vem todos os dias, às onze e meia, sempre como um intruso, envergonhado

pelo almoço, dizendo que não quer incomodar. Ele nunca me tocou. Você acredita? Na verdade, não temos nada para recordar. Vivemos para o dia em que haverá justiça e o mundo pertencerá a todos. *(Entra Le Pera)*

**Le Pera** - Desculpem. A porta estava aberta.

**Elvira** - O que é que o senhor deseja?

**Le Pera** - É aqui que mora o sr. Plácido Ancízar?

**Elvira** - Sim.

**Le Pera** - Carlos! Chegamos! É aqui! *(Entra Gardel)*

**Elvira** - Desculpe, mas quem é o senhor?

**Gardel** - Boa tarde. Meu nome é Gardel.



FIM DO 1º ATO

\* \* \*

2º Ato

*(A sala e o pátio das Ancízar à meia-noite. Elvira acende a luz da sala. Maria Luíza e Matilde entram junto com ela. Vêm do Municipal)*

**Matilde** - É que não existem palavras para contar como foi! Que apoteose! *(Canta alto)* "Barrio, barrio, que tenés el alma inquieta de un gorrión sentimental".

**Maria Luíza** - Matilde, cante mais baixo.

**Matilde** - Por quê? Quero que o mundo inteiro ouça! Quero que todos acordem! *(A berros)* "Viejo barrio, perdoná si al evocarte, si me planta un lacrimón, que al rodar en tu empedrao, es um beso prolongao, que te dá mi corazón". Gente, que exagero de homem!

**Maria Luíza** - Ficou maluca.

**Elvira** - Agora é que eu quero ver a cara do Bartorelli! Amanhã só vou chegar no guichê às onze. E quando aquela cavalgada me perguntar por que me atrasei,

vou dizer: lamento muito, Bartorelli, mas ontem Carlos Gardel esteve em minha casa, e há certos compromissos que nos obrigam a um pequeno atraso! Não creio que este acidente burocrático prejudique a eficiência das comunicações nacionais!

**Maria Luíza** - Acho que não temos taças suficientes.

**Elvira** - Por que? Só vem ele e o Le Pera.

**Maria Luíza** - E se ele convidar mais alguém?

**Matilde** - Ele foi claro e límpido quando entrou por esta porta às duas e meia da tarde, antes do meu desmaio. *(Citando Gardel)* "Dona Elvira".

**Elvira** - "Dona Elvira, distinta senhora".

**Matilde** - "Poderia eu ter a honra".

**Maria Luíza** - "De visitá-las hoje à noite, depois de minha apresentação no Municipal?"

**Matilde** - Não é possível! Não acredito!

**Elvira** - Vamos celebrar esta noite de sonho com champagne. Queria tanto que ao menos uma vez você erguesse a cabeça e olhasse para o céu. Às vezes há estrelas.

**Maria Luíza** - Pio deve estar quase chegando.

**Matilde** - Me deu uma vontade de fazer xixi.

**Elvira** - Vai, menina.

**Matilde** - E se o Gardel chegar? Jure que não vai dizer nada a ele.

**Elvira** - Juro.

**Matilde** - Fale de flores. Se ele chegar, fale de flores. *(Sai)*

**Elvira** - Você vai mesmo esta noite?

**Maria Luíza** - Vou.

**Elvira** - E sua roupa?

**Maria Luíza** - Depois venho buscar.

**Elvira** - Maria Luíza.

**Maria Luíza** - Elvira, pelo que há de mais sagrado, não diga que não tenho razão. Há dez anos pressinto o perfume deste dia. É hoje. Vamos para uma pensão, por

enquanto, depois...

**Elvira** - E agora? O que é que você vai fazer agora? Faz dez anos que só ouço o Pio falar de depois. Quero saber é agora.

**Maria Luíza** - Não sei. Vou ficar por aí. Mas esta noite, são dez anos que vão terminar esta noite. E vai ser como todo mundo. Como você com Galarraga, não é mesmo?

**Elvira** - Galarraga tomou um porre, ficou recitando poemas e falando de uma fábrica de essências. No dia seguinte foi embora. E quando ele saiu, pensei: não vou aguentar...porque era uma dor terrível. Mas no fundo tinha alguma coisa que eu nunca soube exatamente o que...Eu tinha vinte anos...como é que vou me lembrar? *(Volta Matilde)*

**Matilde** - Vocês repararam o cabelo dele? Tem um brilho incrível, como se fosse o reflexo do sol na cabeça. Aquele brilho latino do meio dia. Quem sabe se a história do Uruguai não é verdadeira?

**Elvira** - Esta noite todos os mistérios serão desvendados.

**Matilde** - Esta noite!

**Maria Luíza** - Será que a mãe dele não era índia?

**Elvira** - Branca e loira como a duquesa de Alba. Esse homem não pertence a nós.

**Matilde** - Quero ouvir de novo o que ele disse da casa!

**Maria Luíza** - Matilde, não precisa gritar!

**Elvira** - Mordeu uma folha de samambaia, olhou para mim e disse: "Dona Elvira, a senhora há de estranhar meu pedido, mas gostaria de partilhar esta noite com vocês".

**Maria Luíza** - "Seria uma honra, cavalheiro".

**Elvira** - "Porque esta casa se parece com a da minha mãe em Buenos Aires, quando chegamos de Montevidéu".

**Matilde** - Como é que a gente faz para não gritar? Ao pisar neste assoalho, o primeiro latino-americano transcendental desde Anchieta, declara que esta casa se

parece com a de sua mãe!

**Maria Luíza** - Foi tão bonito no teatro.

**Matilde** - Ver Gardel e depois morrer!

**Maria Luíza** - Quando nos dedicou "Yira, Yira" me deu vontade de chorar.

**Elvira** - E ninguém sabia para quem era. Mas todos se roendo de inveja.

**Maria Luíza** - Ele olhou bem para nós e disse: "esta tarde conheci três criaturinhas de quem vou levar a melhor lembrança".

**Matilde** - "E elas são tão doces, tão gentis, quero dedicar um tango carinhoso: "Yira, Yira". (*Ouve-se a voz de Gardel cantando "Yira, Yira". As três juntam suas vozes à dele*)

**Elvira** - Ainda não pusemos a toalha.

**Maria Luíza** - Vocês vão até a cozinha buscar as taças. Eu coloco a toalha.

**Matilde** - Será que ele vem, Elvira?

**Elvira** - Vai chegar a qualquer momento. Eu sei. Presinto. (*Saem Elvira e Matilde. Maria Luíza procura a toalha e com milimétrica competência cobre a mesa que puseram ali para a transcendental ocasião. Entra Gardel*)

**Gardel** - Com licença? (*Maria Luíza se volta. Gardel cheira a toalha*) Patchouli.

**Maria Luíza** - A casa toda tem sachês de Patchouli.

**Gardel** - Você é Maria Luíza?

**Maria Luíza** - Ancízar.

**Gardel** - Pega-se o centro da toalha, fazendo-se coincidir com o centro da mesa. Depois é fácil. (*A toalha fica posta com incrível rigor*) Aprendi isso na Holanda, com a pequena Guilhermina.

**Maria Luíza** - Quem é Guilhermina?

**Gardel** - A rainha, é claro. Guilhermina e suas toalhas de renda. Guilhermina e seus caprichos. Onde estão os guardanapos?

**Maria Luíza** - Na cristaleira. Não se incomode.

**Gardel** - Não é incômodo. É um modo de viver. (*Gardel pega os guardanapos*) Minha mãe sempre diz que os guardanapos devem ser o dobro do número de convidados. Não é incrível essa minha mãe?

**Maria Luíza** - Ela é argentina?

**Gardel** - Não sei. Você acredita que não sei? (*Coloca os guardanapos nos lugares*) Le Pera e Plácido vão trazer o vinho. E seu noivo?

**Maria Luíza** - Como sabe do meu...

**Gardel** - Plácido me falou dele. Um intelectual, pelo que entendi.

**Maria Luíza** - Acha mesmo?

**Gardel** - Por que não? Há uns três meses, em Paris, Romain Rolland me dizia...conhecem Romain Rolland por aqui?

**Maria Luíza** - Não. Sim.

**Gardel** - Bom, o velho Rolland me dizia, debaixo de uma marquise de Montparnasse: "Cher Gardel..." "Querido Gardel, há dois mil anos que confiamos no futuro. Não é muito chato?"

**Maria Luíza** - Quem? Romain Rolland?

**Gardel** - Não, o futuro. Rolland e suas manias. Ah, adoro os dias chuvosos de Paris. Nunca esteve lá?

**Maria Luíza** - Não.

**Gardel** - Que pena...Desculpe, não perguntei pela Elvira e pela Matilde. Se a minha mãe estivesse aqui me dava um puxão de orelha...

**Maria Luíza** - Meu Deus! Nem lembrei! Elas estão na cozinha! Quer que eu chame?

**Gardel** - Não devemos perturbar a intimidade culinária de duas damas. Vamos sentir a noite. Está abafado, não?

**Maria Luíza** - Se o sr. me permite...acho que é por causa do cachecol.

**Gardel** - Tem razão. (*Tira o cachecol*). Guarde. É seu. (*Observa*) Por que está tremendo?

**Maria Luíza** - Meu?

**Gardel** - Não se fazem perguntas quando se recebe um presente, dizia Mahatma Ghandi. (*Ri*) Conhecem Mahatma Ghandi por aqui?

**Maria Luíza** - Não. Nunca estive em Caracas.

**Gardel** - Ah, que pena.

**Maria Luíza** - Se importa se eu fizer uma pergunta? Uma só? Por que veio aqui? Por que esta noite? Por que nós?

**Gardel** - Coisas técnicas do le Pera. Sei lá, um microfone, o som do violão. Havia um bando de gente no hall do Majestic e de repente eu o vi sair. Ele estava procurando o Plácido. Então eu disse: vou com você. Quando chegamos aqui, a porta estava aberta e lá da rua vi as samambaias...(*Entra Pio com uma maleta*)

**Pio** - Você está pronta?

**Maria Luíza** - Este é Gardel.

**Pio** - Gardel?

**Gardel** - Mas nós já nos conhecemos! Há meia hora que ela só fala em você! (*Aperta a mão de Pio*) Gardel, encanté (*Corrige*) Meu deus, a Babel dos idiomas: muito prazer!

**Pio** - Pio Miranda. Maria Luíza, o que ele está fazendo aqui?

**Maria Luíza** - Estávamos no pátio e de repente nós o vimos. Não me pergunte como, não sei. Ele queria uma muda de samambaia, não foi?

**Gardel** - Está de partida, meu caro Pio? Mas que romântico! Antes de enfrentar a dura estrada, veio despedir-se da noiva. Isso é que é galanteria!

**Maria Luíza** - Ainda não pude avisar a Elvira e Matilde! Elas não vão me perdoar nunca! (*A Gardel*) Com licença. Volto já. (*E sai*)

**Gardel** - Deixe-me olhá-lo bem, Pio Miranda, homem feliz! Que linda noiva você arranjou. Existe um certo ar de urgência neste país que me impressiona: é como se tudo acontecesse num instante. Como se algo importante estivesse prestes a acontecer e as pessoas ficassem em silêncio. E então, querido, como vai a vida?

**Pio** - Bem, obrigado.

**Gardel** - Onde é que você trabalha?

**Pio** - Numa escola noturna.

**Gardel** - Ah, um mestre! Sócrates! A dialética! Às vezes, na cama, quando não há damas nas proximidades, fico pensando...Para que serve o homem, meu caro Pio? Ou dá uma de macho e os penduricalhos endurecem, ou pensa e os penduricalhos se ausentam. Tudo o mais é fantasia. Então penso, num sentido assim meio cartesiano, que existem homens como você, e me vejo cantando "Volver", "Mi Buenos Aires Querida", "Mano a mano", sem o menor pudor. Então digo aos meus botões: para que você vive, Gardel, essa vida de prazeres que o sufoca? Mas depois acabo dormindo, porque ganho cem mil dólares por ano e sei que existem pessoas como você, no Paraguai, na Nicarágua e principalmente na república de El Salvador. Do contrário eu não dormiria, grande Pio, porque...como é que se pode dormir sabendo que existe a república de El Salvador?

**Pio** - O senhor acha, mesmo?

**Gardel** - De coração! Eu cantei bem, Pio?

**Pio** - Infelizmente não pude ir ao teatro.

**Gardel** - Às vezes eu fico em dúvida quanto à minha voz. Por que você não foi?

**Pio** - Tinha meus motivos. (*Ouve-se uma hecatombe de taças e pratos quebrados*)

**Gardel** - É sorte, Matilde! Elvira, estou aqui! (*Entram Elvira, Matilde e Maria Luíza*)

**Elvira** - Eu sempre soube que viria. E hoje, 11 de julho de 1935, posso afirmar que valeu a pena ter vivido quarenta e seis longos anos e uma traição, para ver esta noite de glória. Desculpe a humildade de nossa casa. Matilde e eu ensaiamos uma reverência em sua homenagem, porque não é possível recebê-lo com um simples e corriqueiro "boa noite". (*Elvira e Matilde fazem uma reverência que acaba de joelhos no chão*)

**Matilde** (*Se aproxima de Gardel com uma espiga*) - Em nome desta família e de meu avô, o general Ancízar, herói da guerra da Independência, queremos dar-lhe as boas vindas e dizer que vimos todos os seus filmes e ouvimos todas as canções que você gravou, milhares de vezes, até decorar todas as letras, palavra por palavra. Sentimos, como se fosse nossa, a dor de cada personagem que você interpretou. Em nome dessas recordações, queremos lhe oferecer esta espiga, símbolo da fertilidade do nosso solo.

**Gardel** (*Beija a espiga*) - Eu a recebo, beijo, devolvo-a à terra e proíbo que nela se toque, porque será minha forma de permanecer nesta casa.

**Pio** - Acho que já está na hora, Maria Luíza. O último ônibus passa à meia-noite e meia.

**Maria Luíza** - Sim, Pio.

**Gardel** - Mas como? Essa flor deslumbrante vai embora?

**Maria Luíza** - Eu?

**Pio** - Sr. Gardel, fico satisfeito de saber que sua apresentação foi bem sucedida.

**Gardel** - Obrigado.

**Pio** - Sua presença nesta casa é um belo gesto, digno de um grande artista popular. No entanto, permita-me dizer-lhe que há vinte e sete anos somos vítimas de uma ditadura brutal e que nosso povo está morrendo de fome, enquanto os donos do poder esbanjam o dinheiro em

negociatas e obras faraônicas. Mas por toda a parte existe um espírito de resistência que em breve há de triunfar, quando as massas alcançarem um nível de consciência histórica definitiva, sob a liderança do glorioso proletariado nacional. No dia em que isso acontecer, e há de acontecer, o governo popular vai convidá-lo para vir novamente a Caracas, a fim de que sua arte possa ser apreciada pelo povo, e não pelo bando de criminosos que hoje eram maioria no Municipal.

**Matilde** - Amém.

**Gardel** - Quando chegar esse dia, por favor, escreva para mim em Buenos Aires.

**Maria Luíza** - Qual é o endereço?

**Gardel** - Escreva na carta simplesmente Carlos Gardel. Buenos Aires. Em mãos. É que todo mundo me conhece e mamãe sempre guarda minha correspondência.

**Matilde** - Tia Maria Luíza, por que você não deixa para ir amanhã?

**Elvira** - Não se meta.

**Matilde** - Pio, não dá no mesmo? Afinal, vocês esperaram dez anos. E quem sabe amanhã chega a carta daquele senhor francês!?

**Gardel** - Vou esperar o Plácido e o le Pera lá no portão. Já devem estar chegando.

**Elvira** - Fique em seu lugar, no centro desta casa. Acontece que depois de dez anos de namoro, minha irmã e o noivo resolveram partir esta noite, pela estrada que vai de Caracas à Ucrânia, com uma provável parada no limbo para o café da manhã. Como vê, é uma longa viagem, e não há tempo para despedidas.

**Maria Luíza** - Por que é que você tem que falar desse jeito?

**Elvira** - Por nada. Só falei por falar.

**Maria Luíza** (*A Gardel*) - Bom...pelo menos eu coloquei

a toalha, não foi?

**Gardel** - Por favor!

**Maria Luíza** - Existe um dia, não é? E tem que ser neste dia. Não pode ser amanhã. Entende que não pode ser amanhã? (*Aponta Pio*) Olhe bem para ele. Não tenho razão?

**Pio** - Maria Luíza, a troco de quê?

**Maria Luíza** - Eu sei que ele vai entender. Não é, Gardel?

**Elvira** - Claro que vai entender! Vocês ainda não notaram que ele vem sempre aqui à meia-noite? E não repararam que ele sai todos os dias antes do padeiro das cinco e meia? Pode contar a ele sua vida toda, batendo papo de camisola e chinelos. Não é ninguém. É só Carlos Gardel. Você devia ter vergonha.

**Gardel** - Desculpem, mas se o problema é transporte, posso resolver. Le Pera já está chegando, com a limousine do Pimentel, e pode levá-los onde quiserem.

**Maria Luíza** - Pio.

**Pio** - Bom, nesse caso...

**Gardel** - Mas esse é o caso, Pio santíssimo! Eu estou aqui! Vamos comemorar! (*Entram Plácido e Le Pera com cestas de bebidas, cantando "Volver", sendo logo acompanhados pelo coro dos presentes, à exceção de Gardel*)

**Plácido** - Declaro a todos os presentes que esta é a maior noite já vivida por este histórico solar dos Ancizar!

**Le Pera** - Champanhe e vinho...vão ter que acrescentar um novo marco à História de Caracas! Como você cantou! (*Le Pera coloca as cestas na mesa*)

**Plácido** - Pio! Eu tinha arranjado um banquinho na cabine de luz para você escutar esta dialética! Onde é que você estava quando o cidadão Gardel cantou "Volver", explicando o materialismo a um sapateiro? Pio, quando é que você vai relaxar um pouco? Quando é que vai deixar para lá as contrariedades do planeta? Le

Perinha, cumpra a sua promessa! Atenção, todo mundo! Quantos somos? (*Começa a contar*) Elvira, a abandonada...

**Gardel** - Quem abandonou Elvira?

**Elvira** - Isso foi no tempo em que se amarrava cachorro com lingüiça.

**Plácido** - Elvira, a abandonada. Matilde, a futura, e o meu amigo Pio Miranda. Eu não era ninguém antes de conhecer o grande Pio aqui. Carlos - posso lhe chamar de Carlos? - Eu era uma titica, uma excrescência, antes da mensagem dele...é verdade ou não é?

**Gardel** - E o que foi que o Le Pera prometeu?

**Le Pera** - Que você ia cantar um tango.

**Plácido** - Que ia cantar "El día que me quieras", dedicado ao nosso marxista-leninista aqui presente, a quem dou permissão para que leve minha tia esta noite e tome o poder.

**Gardel** - Mais tarde, talvez. Agora estou cansado.

**Elvira** - Agora chega. (*A Plácido*) Ou você modera os tragos que andou tomando ou vai já para a cama!

**Le Pera** - Quem me ajuda com a champanhe?

**Maria Luíza** - Com licença. (*Abre uma garrafa. Elvira sente o perfume de Gardel*)

**Matilde** - Perfume de quê?

**Elvira** - De universo. De Rei Mago.

**Matilde** - Deixe ver...(*E cheira Gardel*)

**Le Pera** - Saúde!

**Maria Luíza** - Saúde!

**Plácido** - Só uma taça, Elvira!

**Elvira** - Saúde!

**Le Pera** - O que vocês não sabem é que o rapaz aqui tinha esta noite uma audiência com o ditador local, o tal de Gómez, e mais o crême-de-la-crême de tout Caracas. E aqui está ele, tranquilo, aproveitando a noitada.



Não por muito tempo, é claro, porque cada amanhecer deste rouxinol custa doze mil pesos...

**Maria Luíza** - Carlos, posso chamá-lo assim?

**Gardel** - Claro, Maria Luíza. Estamos em família (*Brinda*) Saúde!

**Maria Luíza** - É que eu fico tão sem jeito... Acontece que o Carlos estava me falando há pouco de...

**Gardel** - De quem?

**Maria Luíza** - De Romain Rolland. É assim que se pronuncia, não é?

**Gardel** - Bravo! (*A Le Pera*) Você se lembra, Alfredo, do Romain Rolland?

**Le Pera** - Quem é Romain Rolland?

**Gardel** - O velhinho de cabelo cacheado.

**Le Pera** - Qual velhinho? Aquele de Amsterdã?

**Gardel** - Não, o de Paris. O chato. Aquele de Montparnasse e da chuva. Esqueceu?

**Le Pera** - Ah, sei! Aquele que estragou nossa noite debaixo da marquise! O que tem ele?

**Pio** - Maria Luíza...

**Gardel** - O que há com ele?

**Maria Luíza** - Pio, é agora ou nunca. Já que ele está aqui, podíamos pedir-lhe o favor...

**Pio** - É que...

**Elvira** - Saúde, Pio!

**Gardel** - Pra que tanta cerimônia? Qual é o favor?

**Maria Luíza** - O caso é muito simples. Por coincidência, há um mês escrevemos uma carta a Romain Rolland, um famoso escritor. Bom, não é preciso explicar, você fica debaixo da marquise com ele. Escrevemos a Romain Rolland porque ele é...explique você, Pio...

**Pio** - Porque ele é simpatizante da Terceira Internacional.

**Maria Luíza** - Isso é muito confidencial, ninguém pode saber. Pio e eu pertencemos à Internacional Socialista.

E achamos que podia ser uma boa idéia...

**Elvira** - Você não sabe explicar, Maria Luíza. (*A Gardel*) Não repare. Escreveram uma carta ao tal senhor Rolland para que, por sua vez, o camarada Rolland transmitisse ao camarada Stalin o desejo de minha irmã e seu noivo de se radicarem na Ucrânia. E o sr. Rolland, por alguma petulante razão, não se dignou a responder à missiva, ocasionando uma verdadeira hecatombe na paz familiar dos Ancízar.

**Maria Luíza** - E, abusando de sua confiança, queria pedir-lhe, em nome de meu noivo e no meu, se pudesse fazer a gentileza de enviar ao sr. Rolland um cartãozinho, recomendando o nosso pedido...

**Gardel** - Com o maior prazer. Amanhã mesmo vou mandar um telegrama ao Rolland. O Le Pera vê isso logo de manhã.

**Maria Luíza** - Pio! Agora eu sei que é verdade! Agora sei que vamos mesmo!

**Matilde** - Estão vendo como tudo se arranja?

**Plácido** - Pio, na Ucrânia, não se esqueça de mim! Fale com eles! Diga que estou aqui! Que...qualquer coisa, estou às ordens!

**Le Pera** (*Brinda*) - À felicidade dos noivos! Saúde, Carlos!

**Gardel** - Para mim está sendo uma noite deliciosa. Mas daqui a pouco tenho que ir embora com a muda de samambaia que Elvira vai me dar de presente. É curioso. Acho que não sei quase nada de mim. Sei desta noite, e de outras noites como esta. Abro os olhos e acordo em Tacuarembu, com fome e querendo fugir para Buenos Aires. Abro a voz e a voz soa. E o som desta noite, o som de vocês, gente de verdade. Elvira, o som é Elvira. Talvez porque queira dizer alguma coisa e não consiga.

**Elvira** - Que todo dia acordo e vou à cozinha. Contando sempre os mesmos passos. Faço o café, a água ferve en-

quanto troco a água dos canários. E penso em Raimundo Galarraga, o químico dos perfumes. Que eu odeio e amo. Porque parecia com a glória deste mundo. Depois dele foi o nada, como se alguma coisa tivesse emudecido até esta tarde, quando você entrou por aquela porta. Eu disse a elas que esta noite tudo seria revelado por sua própria boca, que desvendariamos todos os seus mistérios. Mas o único mistério é você. E não quero desvendá-lo. Para mim, basta sentir que está aqui...mais nada.

**Gardel** - Então você era assim, Elvira! Eu sabia.

**Matilde** - Como é que você vai fazer na Rússia, tia Maria Luíza? Você chega lá e...

**Maria Luíza** - Não sei, o Pio é que entende disso.

**Matilde** (*A Pio*) - É verdade que na Rússia todo mundo é feliz?

**Pio** - Digamos que é diferente.

**Plácido** - Absolutamente diferente. Em primeiro lugar, há quatro estações: primavera, outono, inverno e verão. E lá tudo é de todos. Você vai andando pela rua e lhe dá na veneta, sei lá, queijo, costeleta, um capricho qualquer. Aí você entra no mercado, na maior tranquilidade e pede: me dá isso, me dá aquilo também. E por que é que eu vou dar a você? Porque sou um homem, pertencço ao gênero humano. E estou com fome. Ah, então toma! Não é assim, Pio? Já sei de cor. Vai, Pio, pergunte, pra todos verem...

**Pio** - Agora não, Plácido, não é hora.

**Plácido** - Pergunte, Pio. Tia Maria Luíza também sabe responder.

**Maria Luíza** - O que?

**Plácido** - Carlinhos, preste atenção: Pio pergunta, eu e Maria Luíza respondemos.

**Gardel** - Ah, um jogo!

**Plácido** - Um jogo. Quer ver? O que notamos quando ana-

lisamos a sociedade atual? Pergunte, Pio, o que notamos?

**Pio** - Não.

**Maria Luíza** - Anda, Pio. Pergunte. Você começa e nós continuamos. O que notamos quando analisamos...

**Pio** - A sociedade atual?

**Maria Luíza e Plácido** - Uma profunda desigualdade entre os homens.

**Gardel** - Extraordinário!

**Le Pera** - Bravo!

**Pio** - E como se manifesta essa desigualdade?

**Maria Luíza e Plácido** - Pela existência de dois tipos de homens: o proletário e o burguês.

**Gardel** - Fantástico! Genial!

**Le Pera** - Na mosca!

**Pio** - Quem é o proletário?

**Maria Luíza e Plácido** - O pobre. Aquele que não tem nada.

**Gardel** - Excelente resposta!

**Le Pera** - E o que mais?

**Pio** - E quem é o burguês?

**Maria Luíza e Plácido** - O rico, aquele que possui tudo.

**Gardel** - Incrível!

**Le Pera** - Perfeito!

**Pio** - O que é o proletariado?

**Maria Luíza e Plácido** - O conjunto de todos os proletários.

**Pio** - O que é a burguesia?

**Maria Luíza e Plácido** - O conjunto de todos os burgueses.

**Pio** - A sociedade atual está bem constituída?

**Maria Luíza e Plácido** - Não. Porque existem duas classes sociais: o proletariado e a burguesia.

**Gardel** - Profundo! Brillhante! Matemático!

**Le Pera** - Ahá!

**Pio** - Existe harmonia entre o proletariado e a burguesia?

**Matilde e Le Pera** - Ahá! Ahá!

**Maria Luíza e Plácido** - Não. A burguesia combate o proletariado. E o proletariado combate a burguesia. Estão em luta contínua. A luta...de...classes!!! (*Todos aplaudem, com exceção de Elvira e Pio*)

**Pio** - Está bem, senhores. Chega. Vão gozar a mãe! Faz dez anos que venho a esta casa, todo santo dia, na hora do almoço. E tudo porque, digamos, vejo um cão, assim, com as costelas de fora. Uma fome de cão. E fico pensando: que merda! Como se o responsável fosse eu. Desculpem. Não é verdade. Não é problema meu. A culpa não é minha. O país não me pertence. Não tenho porquê responder. Sou um guerreiro ensanguentado. Desculpem. Não fui eu. Lavo minhas mãos. (*À Maria Luíza*) Não existe nada na Ucrânia. Nem sei onde fica a Ucrânia. Não existe a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Não existe Kamenev, nem Zinoviev. Não sei nem pronunciar isso. Não existe Trostsky, não existe samovar. Não existe Stalin. Não existe janela da czarina. Não existe Lênin. Não existe nada!?

**Maria Luíza** - Pio!

**Pio** - Pergunte à Elvira. Ela sabe. É a única que sabe. Eu tenho que explicar a um cão o porquê das costelas de fora. Eu...estou me sentindo mal. Vou embora e nunca mais volto a esta casa. Não me espere. Não existe nada. Eu menti! Essa era a palavra esperada, a palavra profética! Menti! Não existe Romain Rolland! Nunca escrevi a Romain Rolland! Foda-se Romain Rolland! Caguei para a paz e a amizade entre os povos! Chega! Acabou! Fim! Obrigado pelos almoços. O cão me espera. E tenho que explicar por que o sol vai nascer amanhã. Adeus. Perdão. (*Sai*)

**Le Pera** - Carlos, acho que já é hora. Temos que viajar amanhã.

**Gardel** - Tem razão. Boa noite, Elvira. Boa noite, Matilde. O melhor dos mundos para você, camarada Maria Luíza.

**Matilde** - E "El día que me quieras"?

**Le Pera** - Não sei. Acho que o rouxinol hoje não vai poder...

**Matilde** - E se fechássemos os olhos? Porque vai ser horrível ver você sair. Nós ficamos parados, aqui. Você canta "El día que me quieras" e vai embora.

**Plácido** - Assim a gente pode contar aos outros: ele esteve aqui e cantou.

**Elvira** - E quem vai acreditar?

**Plácido** - Não importa. A gente mesmo acredita. Faça isso, Gardel.

**Matilde** - Por favor! (*Gardel canta e depois sai com Le Pera. Longa pausa*)

**Elvira** - É hora de dormir. Vamos, Maria Luíza?

**Maria Luíza** - Plácido...feche o portão.

**Plácido** - Sim. (*E sai*)

**Maria Luíza** - Será que ainda tem café? Quer dizer, para amanhã...

**Elvira** - Comprei hoje. (*Volta Plácido*) Que horas são, Plácido?

**Plácido** - Meia-noite e meia. A visita foi curta.

**Matilde** - Boa noite, Plácido. Boa noite, tia Maria Luíza. A benção, tia Elvira.

**Elvira** - Deus te abençoe. E troque os lençóis. Hoje é dia de trocar os lençóis.

**Matilde** - Não é amanhã?

**Elvira** - Não. É hoje.

**Matilde** - Ninguém vai tirar isso da gente, vai? Acho que agora não podemos mais vender a casa. Vender como, depois desta noite?

**Elvira** - É. (*Matilde sai*)

**Plácido** - Boa noite, tia Elvira. Boa noite, tia Maria Luíza.

( E sai)

**Elvira** - Ele deixou a mala. Talvez volte amanhã.

**Maria Luíza** - É, talvez.

**Elvira** - Já passou. Depois amanhece e as coisas mudam.

**Maria Luíza** - Você não se importa de fazer um café?

**Elvira** - Claro que não. (E vai para a cozinha)

**Maria Luíza** - Não muito forte. Senão não durmo. (Maria Luíza vai até a mala de Pio. Abre-a. Procura entre camisas remendadas e calças gastas. E encontra uma bandeira vermelha com a foice e o martelo. Coloca-a no espaldar do sofá. Elvira volta) Quero que ela fique aqui. Até amanhã. Pelo menos, até amanhã.

**Elvira** - A casa é sua, Maria Luíza. Você é quem manda.

FIM



TEXTOS À DISPOSIÇÃO DOS LEITORES  
NA SECRETARIA D'O TABLADO

- Anouilh, J.** - *O Baile dos Ladrões*, comédia, 1 ato, 17 personagens (4 f. e 13 m.), nº 134.
- Arrabal, F.** - *Oração*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 2 personagens (1 m e 1 f.), nº 150.
- Aumillier, R.** - *O Tigre, o Homem e o Rato*, fábula cômica, 1 ato, 3 personagens m., nº 142.
- Azevedo, A.** - *Teatro a Vapor*, comédia, 31 esquetes, 100 personagens (33 f. e 67 m.) e figurantes, nº 140.
- Beckett, S.** - *Coisas e Loisas*, Teatro do Absurdo, 2 atos, 2 personagens m. e 1 figurante, nº 115; *Todos os que Caem*, peça radifônica, Teatro do Absurdo, 1 ato, 11 personagens (4 f. e 7 m.), nº 121.
- Bethencourt, J.** - *Planejamento Familiar - A Solução Brasileira*, comédia, 1 ato, 3 personagens (1 f. e 2 m.), nº 109.
- Bradford, B.** - *Ensaio*, comédia dramática, 1 ato, 1 personagem m., nº 126.
- Brecht, B.** - *A Expulsão do Demônio*, drama, 1 ato, 4 personagens (2 f. e 2 m.), nº 109; *A Mulher Judia*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 119.
- Buzzati, D.** - *Aquele Instante*, Teatro do Absurdo, 9 esquetes, 38 personagens (13 f. e 25 m.), nº 122.
- Cocteau, J.** - *A Voz Humana*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.); *O Mentiroso*, drama, 1 ato, 1 personagem m., nº 126; *O Belo Indiferente*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 140.
- Collier, J.** - *Poção*, comédia, 1 ato, 2 personagens m., nº 114.
- Coutinho, P. C.** - *Um Piano à Luz da Lua*, drama, 2 atos, 9 personagens (4 f. e 5 m.), nº 141.
- Dostoievski, F.** - *O Grande Inquisidor*, drama, 1 ato, 2 personagens m., nº 114.
- Eurípedes** - *Tróia*, drama, 1 ato, 6 personagens (5 f. e 1 m.), nº 139.
- Ferraz, B.** - *Poleiro dos Anjos*, comédia, 1 ato, 13 personagens (6 f. e 7 m.), nº 146.
- Fischer, L.** - *Anaiug*, drama, 1 ato, 12 cenas, grande elenco, nº 155.
- Fonseca, R.** - *H. M.. S. Cormorant em Paranaguá*, drama, 1 ato, 9 personagens (2 f. e 7 m.) e figurantes, nº 128; *Lúcia McCartney*, drama, 1 ato, 12 personagens (7 f. e 5 m.) e figurantes, nº 145.
- Foreman, R.** - *Minha Cabeça Era Uma Marreta*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 3 personagens (2 m. e 1 f.), nº 153.
- França Jr.** - *Como se Fazia um Deputado*, comédia, 3 atos, 15 personagens (2 f. e 13 m.) e figurantes, nº 136.
- Fucs, R.** - *A Dentista e seu Paciente*, comédia, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.); *Amor, Sexo e Esclerose*, comé-

- 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*, Teatro 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; *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; *Um Papel Trágico*, comédia, 1 ato, 2 atores, nº 157.
- 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<sup>os</sup>).....R\$ 20,00

**Impresso pela**

Gráfica Editora do Livro Ltda.