

Cadernos de Teatro



159

cadernos de teatro é uma edição do teatro tablado

Retrospectiva teatral de 99: Bernardo Jablonski

O envolvimento do dramaturgo: S.V. Longman

'Lear' pode ser encenado?: Peter Brook

Piadas e teatro: Eric Bentley

'Um ato de devoção': Deborah Tannen

Cadernos de Teatro n° 159

outubro, novembro e dezembro 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. Borges

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*



Acreditar é preciso!

Se uma simples passagem de ano já nos faz criar grandes expectativas para o seguinte, o que dirá quando se trata de um novo século? É claro que esta passagem importa mais em sua dimensão simbólica do que prática - seria maravilhoso, naturalmente, que a partir do ano 2.000 pagássemos menos impostos, pudéssemos sair às ruas com a certeza de voltar para casa, que os hospitais públicos tornassem dispensáveis os planos de saúde, a Educação deixasse de ser uma utopia, etc.

Mas o que verdadeiramente importa é continuar batalhando para que nossos sonhos ainda não realizados se materializem. E, obviamente, levar adiante o que estamos conseguindo fazer, sempre acreditando que tudo pode ser aprimorado. É o que ocorrerá, sem dúvida, com os nossos CADERNOS DE TEATRO - para o primeiro número do novo milênio, que sairá em março, provavelmente teremos algumas novidades, que por ora manteremos em segredo. Mas esta edição já deve servir como um ótimo aperitivo.

E nada melhor do que iniciar este nº 159 com a sempre aguardada retrospectiva teatral da temporada, a cargo de nosso editor Bernardo Jablonski. Em *O Envolvimento do Dramaturgo*, S.V. Longman praticamente esgota tudo a respeito do ato de escrever para o teatro. Daniel Schenker Wajnberg faz uma interessante reflexão sobre o difícil momento da cena carioca (*Teatro Brasileiro Sem Zeladores*). Na coluna *Personalidades*, chegamos à letra C: Camus, Cervantes, Cocteau, Corneille, Craig, entre outros.

Piadas e Teatro - do crítico e ensaísta Eric Bentley - dissecou o que é uma piada, fala sobre o comportamento de uma platéia ante o riso e traça um agudo perfil do comediante. Já em *Lear Pode Ser Encenado?*, Peter Brook conta os preparativos que fez para a montagem daquela que ele considera "a maior peça de Shakespeare", *Rei Lear*.

E ainda: a crítica teatral do jornal O Globo, Barbara Heliodora, se insurge contra a falta de preparo de nossos jovens atores e a facilidade com que se chega a atuar profissionalmente (*Quem É Ator?*). Em *Textos para Estudo*, um belo poema de Elisa Lucinda, *No Momento não Estou*. Em seguida, um texto curto de nossa autoria (*Tese*) e, fechando o Caderno, uma peça comovente e instigante: *Um Ato de Devoção*, de Deborah Tannen.

Tenham todos um ótimo Natal, um feliz Ano Novo e até o próximo século!

Lionel Fischer

EDITORIAL

Retrospectiva teatral 3

O envolvimento do dramaturgo 6

Teatro brasileiro sem zeladores 15

Personalidades 18

Piadas e Teatro 21

Lear pode ser encenado? 25

Quem é ator? 30

Texto para estudo 31

Tese 32

Um ato de devoção 36

Textos à disposição 46

teatro.ponto.rio.pontocrise@ temporada99

Bernardo Jablonski

O ano ainda não acabou (pelo menos na hora em que escrevemos estas divagações) mas já dá para fazer um apanhado do que foi a temporada teatral de 99, uma vez que poucas estréias devem ocorrer daqui até a virada do quase milênio.

Na verdade foi um ano assim, assim. Alguns destaques, muitos espetáculos na média - ou quase - além de outros tantos com boas intenções, mas que acabaram perdidos em ínvios caminhos. Isto sem contar a crise, a sempre onipresente crise...

Quando mais é menos

Numa comparação com o ano passado, tivemos mais peças em cartaz. Isto poderia dar a impressão de que a situação teria melhorado, mas na verdade tais números são enganadores, pois de fato, deu-se o inverso: devido à falta de público, muitos espetáculos não conseguiram ficar por um tempo normal em cartaz, dando lugar a outras peças que tiveram o mesmo unhappy end. Enfim, o que houve foi mais peças em cartaz, só que com menos tempo em cartaz.

Números, faz favor

Das mais de cem peças em 1999, a maioria foi de autores brasileiros (58%), incluindo, é claro, muitas remontagens e alguns musicais. Em comparação com o ano passado tivemos, proporcionalmente, menos encenações de textos clássicos, mais comédias e mais adaptações de textos não escritos originalmente para a cena teatral. Textos mistos - mesclando elementos de drama e comédia - também pontificaram mais na temporada deste ano.

Destques

Mas os dados numéricos não falam da qualidade dos espetáculos. Aqui podemos destacar montagens como *As Três Irmãs*, dirigida por E. Diaz; *ppp@wllmshkspr.br*, dirigida por E. de Biasi, que também nos trouxe o interessantíssimo - e infelizmente, pouco visto - *Um Passeio no Bosque*. *Dolores* foi um belo musical, principalmente pelos dotes de sua protagonista, Soraya Ravenle. E *Independência*, no circuito alternativo, mostrou um competente elenco jovem e um autor promissor: João Brandão.

As *Divinas Palavras*, encenada por Nehle Frank - que depois, parece ter perdido um pouco a mão - também entra sem favor algum no rol de destaques do ano. Assim também, *Um Equilíbrio Delicado*, dirigido por E. Wotzick e *Alice Através do Espelho*, do Armazém Grupo de Teatro, de Londrina.

Um início de parágrafo especial para *E aí, comeu?*, um título infeliz para uma comédia de fino trato e de arguta observação do comportamento masculino, de Marcelo Rubens Paiva. Também não poderíamos deixar de citar *Os Ratos de 2030*, de Flavio Migliaccio, *Corações Solitários* (com bons momentos), de André De La Cruz, a fantástica cenografia de Ronald Teixeira para *Dona Rosita, a Solteira*, além dos espetáculos *O Zelador*, *A Vida é Sonho*, *A Rainha da Beleza de Leenane*, *A Terceira Margem do Rio*, *Tudo no Timing* - dos sempre criativos F... Privilegiados - *Bispo Jesus do Rosário/A Via Sacra dos Contrários* (pela plasticidade), *Coração Brasileiro* (pelos bons atores e pelo resgate mnêmico de nosso passado mais recente), *Mão na Luva* (uma remontagem que nos permitiu apreciar a qualidade do texto de Vianinha), *O Homem que Sabia Português*, simples e agradável incursão operística de Tim Rescala, e o saboroso *Praça Onze*, um sonho "cecilbedemilleano" (mais de 60 atores, música ao vivo, etc.) de Ernesto Piccolo e da Oficina de Criação de Espetáculo, que resultou em agradávelíssima encenação.

E, em nossa opinião, os merecidos elogios para um dos grandes destaques da temporada (que misteriosamente foi atribuído pela imprensa a um autor estrangeiro, e não ao seu verdadeiro pai, Felipe Hirsch), o espetáculo *Por um Novo Incêndio Romântico*: uma peça que soube aliar um texto sensível a um desempenho comovente, principal-

mente por parte das protagonistas (Eliane Giardini, Joana Fomm e Letícia Sabatella), embasado por cenário, luz e direção de altíssima qualidade.

Cadê meu prêmio?

Uma notícia ruim foi a extinção paulatina dos prêmios. O Molière já tinha sumido de há muito. Depois acabou o prêmio Sharp. O Mambembe, faz jus ao nome (no mau sentido). Sobrou o Shell. Tomara que dure, pois não? E que passe a contemplar também a categoria de ator/atriz coadjuvante, que eles merecem. Num cenário no qual todos ganham um dinheiro fixo - do bilheteiro aos designers, passando pelos divulgadores e eletricitas - os pobres atores, que monetariamente, são sempre os mais sacrificados, poderiam ao menos sonhar com esta glória, que não raro, vem acompanhada de um sempre bem-vindo incentivo pecuniário.

Ai, que saudades...

De vários colegas que se foram, da coluna *Entreato* do JB (desaparecida, ressuscitada e re-morta, já há algum tempo), da campanha dezembrina das Kombis, de uma lei de incentivo cultural que funcione, do público que costumava ir mais aos teatros... E do tempo em que os jornais colocavam um substituto, quando o crítico saía de férias. Como já apontamos anteriormente, as produções têm de estar de olho nos dias de merecido descanso dos profissionais da exegese, porque se estreamos nesta época, o silêncio será sua recompensa. Estarão assim tão pobres nossos meios de comunicação de massa?

Ah, coitados...

Dias melhores virão. Virão?

Justiça seja feita, a cobertura jornalística mostrou-se (exceção ao indicado no final do item acima) mais pródiga e generosa neste ano. Se isto não trouxe mais público, paciência. Mas já notamos nos cadernos B & Segundos Cadernos do Rio mais espaço, atenção e promoções. São Paulo parece ter ficado também um pouco mais perto: tivemos até a visita da sólida Cia do Latão, entre outras. E mais uma vez, o muito obrigado a Werner Tecidos, que sem alarde, silenciosamente, vem se transformando num pronto-socorro quando se trata de panos e tecidos. Por que a imprensa não entrevista este (esta?) verdadeira Mecenaz?

Balanço final

Afinal, 99 foi melhor ou pior que 98? Difícil dizer... Poderia ter sido bem melhor, sem dúvida. Poucas peças vão ficar na memória deste ano que se finda. Os dramaturgos nacionais continuaram em débito e os patrocinadores, mais ainda.

Mas a luta continua. Quem sabe a Internet não nos poderá ser útil na divulgação de nosso teatro? O próprio rádio, tão ouvido, poderia ser mais requisitado para algum tipo de intercâmbio, já que o espaço na TV é inviavelmente caro. Acho que todo mundo ouve rádio. Rádio não é tão caro, comparativamente, e pode dar um retorno muito bom. Não poderia ele se tornar um aliado importante?

De resto, muitas leituras de textos, muitos debates, Estado e Município contribuindo dentro de suas possibilidades (às vezes mais, às vezes, menos...), e uma proliferação surpreendente de cursos de interpretação para teatro e vídeo. O sonho de ser artista

dando de 10 a 0 no pesadelo da realidade de nossas platéias vazias - se todos estes alunos freqüentassem o teatro, teríamos uma temporada magnífica, não é verdade? Mas aparentemente, para estes jovens candidatos às artes cênicas, **ver** teatro não tem nada a ver com **fazer** teatro.

Enfim, pesados os prós e os contras, parece que em 1999, o sonho ainda não acabou. Vamos ver o que nos reserva o ano 2000...



O envolvimento do dramaturgo

de S.V. Longman

Fonte: Composing Drama for Stage and Screen
Tradução: Renata Cantanhede Amarante
Estágio de Tradução I, Curso de Tradução
Departamento de Letras, PUC-Rio



Toda peça tem dois personagens, além dos óbvios: a platéia e o dramaturgo. Embora nenhum dos dois esteja presente no palco, ambos influenciam o drama de modo significativo. A platéia, por exemplo, pode começar como uma entidade amorfa, mas torna-se personagem à medida que se envolve com a peça.

O drama consiste em uma trama triangular entre o dramaturgo, a experiência representada na peça e a platéia que se reúne para compartilhar dela. O envolvimento do dramaturgo atribui uma característica distinta aos personagens, sua história e seu mundo. A platéia sempre tem ao menos uma vaga consciência da presença do dramaturgo, esse articulador e cúmplice que opera

por trás das cenas. Ao mesmo tempo, o dramaturgo pensa na platéia.

Portanto, quando assistimos a uma peça, tendemos a vê-la com os olhos de seu criador - desde que seja uma peça bem-sucedida. Isso é tão verdade que uma cena que pareça trivial nas mãos de um dramaturgo pode se tornar profunda nas mãos de outro. A personalidade do dramaturgo é um fator decisivo em qualquer peça.

Ajuste

Isso não significa que você deva agora tratar de transformar sua personalidade em uma “personalidade de dramaturgo”. Esse tipo de coisa não existe. Ninguém pode declarar de antemão que uma pessoa tenha uma personalidade dramática e outra não. O que isso sem dúvida significa, no entanto, é que uma parte importante do trabalho do dramaturgo reside em descobrir como sua personalidade pode se ajustar ao modo dramático. A história oferece diversos exemplos de dramaturgos cujas personalidades não pareceriam adequadas à profissão, entre eles Shaw, Pirandello e Tchecov.

Shaw pareceria excessivamente introvertido e dado a idéias abstratas para ser um dia capaz de lidar com as necessidades do teatro - William Archer tentou trabalhar com ele em sua primeira peça e desistiu, sugerindo-lhe que fizesse o mesmo. Pirandello adorava filosofar e contar histórias; considerava ensaios, contos e romances formas perfeitamente apropriadas de expressão até quase os 50 anos, quando descobriu como o teatro poderia transmitir sua visão única. Tchecov exigiu tanto do teatro que foi preciso o gênio de Stanislavsky para deslindar as diferentes possibilidades de o teatro transmitir efeitos, e mesmo assim as exigências não foram inteiramente atendidas.

No extremo oposto, escritores como Henry James e Thomas Wolfe poderiam parecer bons dramaturgos em potencial. Sua ficção é extremamente rica em retratos da humanidade. Não poderiam ter ainda mais força se levados para o palco? Na verdade, tanto James quanto Wolfe escreveram para o teatro, mas nenhum dos dois obteve resultados dignos de nota. O que aconteceu a Shaw, Pirandello e Thecov foi a descoberta de como suas personalidades poderiam se adaptar ao dramático.

Respostas

O trabalho do dramaturgo é de natureza altamente pessoal. A primeira luta do dramaturgo é de certa forma uma luta consigo mesmo. Para vencer é preciso encontrar respostas para questões como: de que maneira me relaciono com meu material? Qual é o meu ponto de vista? Como o transformo em um material meu? Como posso fazer o teatro funcionar para mim?

As respostas, claro, é preciso encontrá-las em si mesmo, pois não há respostas certas, apenas aquelas que servem a um autor teatral como um criador individual. Dizem que escrever peças não pode ser ensinado. Isso é verdade na medida em que não se pode ensinar uma pessoa sem graça a ser interessante. Mas existem duas áreas nas quais é possível aprender: uma é a natureza das exigências, limitações e desafios do teatro; a outra, um conjunto de hábitos pessoais de pensamento e prática valiosos para a criação do drama.

Caminho

Uma peça tem início na mente do dramaturgo e vem repousar por fim na mente dos espectadores. No caminho, os diálogos, a abordagem do diretor, a interpretação dos atores, o cenário, figurino, iluminação, tudo isso

serve para estimular a imaginação da platéia a dar vida à representação. Assim, uma peça pode ser vista como um meio de despertar vida na imaginação dos outros. Isso envolve um “ciclo de criação dramática”, que começa com uma visão, passa através do palco e vem repousar em uma visão compartilhada com outros.

Suponha que você observe ou vivencie uma experiência que lhe pareça dramática. Você vê nela potencial para funcionar como um espetáculo para os outros. Testa esse potencial escrevendo a experiência sob diferentes perspectivas que pareçam poder aumentar o seu interesse. Por fim, chega a um tom e uma apresentação que permitem que o texto seja escrito. O diretor e demais artistas completam as sugestões do texto, dando-lhes vida no palco. Aí a platéia encontra a obra, recebe as imagens apresentadas e as traduz em uma existência imaginária. Compara-a com as próprias experiências e reconhece nela alguma correspondência com a realidade - assim ela se torna menos ou mais envolvente. Se a correspondência for grande, a peça terá sucesso.

Registros

Certos autores discutiram o processo de criação de algumas de suas peças em entrevistas, introduções, ensaios e cadernos de anotações. Toby Cole publicou vários exemplos na antologia *Playwrights On Playwriting*. Entre eles, talvez o processo mais completamente registrado seja aquele pelo qual passou Henrik Ibsen ao criar *Hedda Gabler*. A peça começou com uma série de notas sobre uma mulher (vagamente inspirada em uma pessoa real, uma romancista norueguesa da época) que sentia ter tão pouca influência na vida dos outros que empreendeu a criação, para si mesma, de um passado sensacional que com certeza teria impacto. Ibsen acres-

centou a essas notas algumas idéias sobre um pacto de suicídio que ela poderia ter feito com um amigo, o qual cumpriria sua parte no acordo, e sobre um manuscrito perdido pertencente a um homem que ela odeia, devido a seu invejável senso de missão na vida.

Essas notas, juntamente com outras, destinavam-se a uma peça que Ibsen abandonou, mas reapareceram mais tarde quando ele começou a planejar *Hedda Gabler*. Aí aparecem de forma alterada. O manuscrito perdido ainda pertence àquele homem de missão, Eilert Lovborg, mas o pacto de suicídio se transformou nas instruções de Hedda para o suicídio romântico de Eilert. O triângulo Hedda-Eilert-Tesman era a princípio o centro da nova peça em construção, à qual Ibsen acrescentou o novo amor de Eilert, Thea, e o amigo interesseiro de Hedda, o juiz Brack, ambos servindo para dar relevo ao personagem de Hedda e equilibrar a estrutura da peça. A queima do “manuscrito perdido” foi uma das grandes invenções da elaboração da nova peça. Outras notas foram preservadas, e através delas podemos sentir o surgimento gradual do espetáculo, agora familiar, de Hedda, a mulher sem auto-estima que manipula o destino dos outros.

Luta

Ao escrever *Seis Personagens à Procura de um Autor*, Pirandello dramatizou a luta do dramaturgo para criar. Ele havia encontrado no jornal uma história que o intrigou, a de uma família que havia se separado, para se reunir anos depois em um encontro bizarro e involuntário entre o pai e a filha de sua mulher em um bordel. Ele decidiu tentar escrever uma peça a partir desse material, mas ela se recusou a tomar forma. Apesar disso, os personagens que criou assumiram tanta emoção que não o deixavam em paz.

Pirandello primeiro escreveu sobre essa luta em um conto intitulado *Um Personagem à Procura de um Autor*, no qual descreve a enteada assombrando o autor no seu gabinete. Depois veio a famosa obra, uma peça sobre uma peça que se recusa a tomar forma. Nela, seis personagens (o pai, a mãe, a enteada, o filho legítimo, e dois pequenos enteados) aparecem um dia num ensaio insistindo que o diretor e os atores os representem. Os artistas primeiro vêem os intrusos como uma piada de mau gosto, mas gradualmente ficam intrigados com a história e finalmente concordam em representá-la.

Quanto mais tentam, no entanto, mais desajeitada e embaraçosa a tarefa se torna, pois os pontos de vista dos personagens são muito contraditórios e o palco é muito restrito para permitir que a peça ganhe vida. Mas a emoção, sim, ganha vida e assume maior profundidade graças à extravagância da situação. Por isso essa peça sobre uma peça que tenta e não consegue tomar forma torna-se uma das grandes obras sérias do teatro moderno.

Relação

Uma relação produtiva entre personalidade e criação tem duas faces: ela tanto é instintiva quanto intensamente disciplinada. O lado instintivo significa que a criatividade depende da aceitação dos próprios pendores, ou, como disse Polônio, “ser fiel a si mesmo”. Desastres podem acontecer se tentarmos imitar algum dramaturgo cuja personalidade seja distante da nossa. Suponha que Eugene O’Neill quisesse desesperadamente ser George S. Kaufman, o qual, por sua vez, desejasse ser Maxwell Anderson, que se torturasse por não ser Thornton Wilder, o qual, enquanto isso, estivesse lutando para escrever como Eugene O’Neill...

Não é preciso pedir desculpas por sermos quem somos. Se seu instinto lhe diz que uma situação envolvendo um homem que perde um manuscrito precioso é cômica, deixe que seja cômica. Pode parecer uma reação horrivelmente inumana, e seria, na vida real. Mas não estamos lidando com a vida real. Colocar um personagem no palco cria um distanciamento. Agora ele ocupa seu próprio mundo ficcional. Nesse novo contexto, coisas que de outra forma seriam horríveis ou desagradáveis podem parecer atraentes ou engraçadas. Portanto, um autor deve seguir suas próprias reações naturais.

É possível defender, como faz Samson Raphaelson em *The Human Nature of Playwriting*, que é obrigação do dramaturgo dar vazão a seus vícios secretos quando estiver criando uma peça. Vícios secretos são bem mais interessantes do que virtudes públicas. Se alguém for fascinado por manipulação e exploração, ou por assassinato e vingança, é melhor conter-se na vida real, mas na criação do drama pode ficar à vontade. Se alguém tende a ser frívolo, petulante e sem consideração, as pessoas terão tendência a achá-lo irritante quando chegar a hora de alguma coisa séria, mas no universo das peças ele pode se soltar.

Disciplina

Agora, o outro aspecto da relação personalidade-criação: disciplina. Agradar a si mesmo não é maneira de escrever uma peça. Pode ajudar a começar; pode reanimar um entusiasmo agonizante. Mas alguma outra coisa é necessária para escrever uma peça completa e instigante. Apesar da natureza sumamente pessoal da criatividade, ela requer que o uso da personalidade, de instintos e percepções, esteja de acordo com as exigências do meio. É uma questão de disciplina.

Não importa o quão interessante você se achar, os outros terão de ser persuadidos.

Na verdade, a platéia não está interessada em você como personalidade e para ela o que importa é que a peça atraia o interesse. Fique certo de que os espectadores não vão tolerar nem um minuto de aborrecimento: se isto ocorrer, depois de dois ou três minutos vão começar a procurar onde fica a saída e aí sim vão lembrar quem escreveu, para da próxima vez se lembrar de não assistir...

Para mantê-los sentados e trazê-los de volta, é preciso reagir ao mundo à sua volta de uma maneira genuína; mas também é preciso elaborar a experiência dramática de um modo convincente para que a platéia responda genuinamente. Tudo isso requer honestidade, humildade e habilidade: honestidade para consigo mesmo, humildade diante dos personagens e da platéia, e habilidade frente às exigências do meio. Humildade e honestidade são questões pessoais. Mas a habilidade pode ser discutida, pois envolve disciplina e prática.

Paradoxo

A primeira coisa que você pode se perguntar é: "Sobre o que vou escrever?" Apesar de lógica, é a pergunta errada a fazer. Obviamente, terá de ser respondida, se é que algo vai ser escrito, mas não é a primeira a ser feita. É um paradoxo do tipo "o ovo ou a galinha". Pode-se pensar que a criação começa com a inspiração. Esta, no entanto, geralmente não surge do nada. Se ficarmos esperando o momento de ouro da inspiração, provavelmente ele nunca chegará. Mas, se canalizarmos pensamentos, energias e idéias para um trabalho constante com materiais dramáticos, a inspiração virá. Na realidade, encontramos o material trabalhando com ele.

Mas com qual material se vai trabalhar até encontrá-lo? O que experimentamos dia após dia, o que observamos, aquilo pelo que passamos, no que pensamos, e o que lembramos - tudo isso traz farto material. Nesse estágio, manter um caderno de anotações pode ajudar muito. Qualquer coisa pode entrar nele desde que desperte algum interesse; daí o nome "anotações". Esse caderno serve para pelo menos quatro bons propósitos: 1- é um registro de idéias; 2- encoraja o hábito da observação; 3- reforça a disciplina da escrita; e 4- fornece um espaço para experimentar, esboçar e testar material.

Milagre

O novelista Donald Windhan afirmou que uma pessoa escreve mais sobre "o que deveria conhecer" do que sobre o que conhece. Se uma coisa tem um efeito profundo sobre nós, queremos saber o porquê. Queremos explorar isso mais a fundo. Escrever é uma maneira de fazer isso. Não existem duas reações idênticas à mesma experiência e esse é o milagre da criatividade, a força vital da arte. Portanto, o modo pessoal de olhar as coisas importa muito. Se registrarmos os eventos básicos de um único dia, ontem, por exemplo, eles podem parecer desinteressantes, mas sempre são variados e existe a possibilidade de assumir um ponto de vista que desperte interesse. Eis uma espécie de registro de um dia na vida de uma estudante universitária:

Ao acordar, ela encontra a colega de quarto que passou a noite escrevendo um trabalho; ela gostaria que a colega se organizasse melhor para evitar tais maratonas de última hora; lembra-se então que deve entregar um trabalho sobre Henry James em dois dias e mal começou a escrevê-lo. Durante o café, ouve a história das aventuras de um amigo na noite anterior. Depois vai para a aula, onde aprende sobre

os fatos que levaram à assinatura da Magna Carta; e depois vai à biblioteca procurar livros sobre Henry James. Amigos a convencem a tomar um café e passam uma hora discutindo política. A aula seguinte é sobre animais metamórficos. Após o almoço, ela vai para o quarto, planejando começar o trabalho. Termina adormecendo. Sonha que se transformou em uma rainha-inseto forçada pelas operárias a assinar um documento abrindo mão de seus poderes. Ao acordar, descobre que perdeu a aula da tarde. Então, decide examinar alguns capítulos de The American, de James. No jantar, se envolve numa discussão em torno de filmes e acaba indo ao cinema. O filme é uma história de aventura. Mais tarde, ela encontra por acaso um rapaz que admira, mas diz alguma coisa idiota e o deixa abruptamente. Volta para o quarto e começa a escrever o trabalho, mas não consegue se concentrar. Termina o dia conversando com a colega de quarto, que entregou o trabalho pela manhã...

Não há nada muito extraordinário nisso. Mesmo assim há possibilidades. Por exemplo, na ironia do ressentimento da moça contra a colega de quarto e seu próprio dia desorganizado, na angústia de ter dito a coisa errada ao rapaz, nos vislumbres de outras vidas nas conversas no refeitório, nas reflexões proporcionadas pelo livro de Henry James, no filme, nas aulas e no sonho. Tudo isso pode fornecer material se pudermos descobrir um ângulo interessante. E foi um dia comum.

Distanciamento

A importância do ponto de vista para tornar o material interessante torna importante também o distanciamento. Não se pode assumir um ponto de vista sobre alguma coisa sem se afastar um pouco. Por isso, a experiência direta e pessoal frequentemente não é útil para o dramaturgo. Contar a história do rompimento

com pai e mãe, do primeiro amor, da confusão de objetivos na vida ou da dor de alguma desilusão vão acordar o monstro da autojustificação, a menos que se tenha passado tempo suficiente para proporcionar um distanciamento. De outra forma, escrever se torna mera terapia. A escrita dramática requer imaginação para elevar a experiência acima do mundano até uma esfera que desafie e provoque. E isso exige um certo distanciamento - só assim o autor pode sentir as ironias, os significados, o humor ou a tragédia inerentes ao material. E aí pode pôr mãos à obra.

Ao fazer isso, é preciso considerar o peso e a totalidade do material. Alguns materiais vão parecer pesados, lentos, sérios, talvez cercados de uma aura ameaçadora; outros podem parecer leves, arejados, calorosos e amigáveis; outros ainda, nervosos e intermitentes. Qualquer que seja o sentimento, deve ser respeitado. Ele vai indicar a direção que se deve tomar. É claro que o material não vai despertar sentimento nenhum se não significar alguma coisa para o autor. Por outro lado, qualquer coisa que produza uma reação imediata e de certa força provavelmente tem um potencial que vale a pena considerar, pois com certeza tem significado.

Ferramenta

Esboçar material dramático é diferente de qualquer outra forma de escrever. Embora o dramaturgo realmente escreva uma peça, o ato de escrever é apenas um meio para alcançar o fim, que é a peça completa sendo encenada. O texto é na verdade uma ferramenta, um projeto dessa peça completa. Afinal, o dramaturgo está tentando controlar ações, e não palavras (embora estas possam ser ações). Muitos dos termos que usamos em relação ao drama trazem sugestões de construção,

edificação, estruturação - como *estrutura dramática*, *dramaturgia*, *roteiro*, *storyboard* e *autor teatral*. Todos esses termos sugerem que uma peça é menos escrita do que montada, construída.

Um dramaturgo realmente escreve o diálogo de uma peça, mas só como uma indicação das interações entre os personagens. O autor teatral basicamente tenta controlar as linhas de energia trocadas entre os atores e a platéia no espaço tridimensional do teatro. Do início ao fim, peças são edificadas, construídas, estruturadas ou erigidas. A relação entre texto e peça é análoga àquela entre partitura e sinfonia. Como é mais fácil ler um texto teatral que uma partitura musical, às vezes perdemos isso de vista. De qualquer forma, isso nos leva a usar a palavra "compor" para o trabalho do dramaturgo.

Desafio

Visto assim, o desafio para um dramaturgo apresenta-se num espaço vazio (na forma de um palco) colocado diante de uma platéia e acessível por um período de tempo. É preciso se perguntar como preencher esse espaço ao longo desse tempo para melhor captar a imaginação dos espectadores. Espaço, tempo e imaginação: esses são os tijolos básicos. As palavras escritas são apenas indicações. É um desafio excitante. Aquelas pequenas letras que são postas sobre o papel podem um dia desabrochar em um mundo completo ocupado por personagens que vivem e respiram. Mesmo assim, são os atores que respiram; cenógrafos, carpinteiros, eletricitas, costureiras e outros preenchem seu mundo; e tudo acontece naquele local familiar de encontro chamado "teatro". O próprio dramaturgo descreve esse evento em primeiro lugar.

O encontro descrito no texto pode adquirir proximidade e força inalcançáveis em qualquer outra forma de ficção. Tamanho poder instigador é negado ao romancista, cujo público leitor é vago e amorfo. Um romance assume sua vida mais plena apenas na mente de leitores distantes. A platéia do dramaturgo está reunida no momento do encontro, experienciando o mundo ficcional no instante em que acontece. Essa é a emoção do drama.

No entanto, essa emoção tem um outro lado. O dramaturgo tem muito menos controle sobre a experiência que cria do que o romancista. Se tiver a sorte de conseguir uma produção, outros estarão envolvidos no processo de criação. Além disso, no processo de composição da peça, o dramaturgo precisa confiar em conjecturas, pois não pode ver os resultados das decisões. Ao contrário do romancista, que pode observar seu trabalho no meio pretendido à medida que escreve, ou do pintor, que pode dar um passo atrás e julgar o efeito de sua pintura a qualquer momento, o dramaturgo precisa escrever "com o teatro na cabeça", para usar a frase de Kenneth Thorpe Rowe. Ele põe no papel descrições, diálogos e instruções que acredita poderem funcionar. Compor drama é um trabalho isolado e incerto, e o dramaturgo pode apenas adivinhar o resultado final.

Bondade

Isso também significa que o dramaturgo deve "depender da bondade de estranhos", tanto quanto Blanche DuBois. O compositor pode estar razoavelmente seguro de que os músicos irão executar as notas e os intervalos conforme as instruções. O dramaturgo pode estar seguro apenas de que os atores dirão suas pala-

bras - mais ou menos. Ele não pode ter certeza de que a atmosfera estará correta, as tensões em foco, os atores se comportando adequadamente, o cenário dando a aparência certa, ou mesmo de que o diretor esteja entendendo a peça.

Portanto, embora a composição de uma peça possa ser solitária, o dramaturgo de repente encontra uma multidão a pressioná-lo, todos se acotovelando para apresentar novas idéias. Nessa confusão entre discussão, desenhos e ensaios, a peça pode se perder. Homens de jaleco branco podem vir para levar o dramaturgo embora...

Se ele puder evitar os homens de branco e sobreviver ao caos, pode descobrir que a peça resultante afinal funciona, e pode até assumir valores não previstos. O autor pode se descobrir pensando "eu escrevi isso?", não necessariamente com aborrecimento. Mas o oposto também pode acontecer. A abertura de uma peça pode tornar-se o clímax de um longo pesadelo, e o encerramento, verdadeiramente um alívio. Admitindo que o texto e os artistas sejam pelo menos decentes, essa agonia pode ser evitada pelo reconhecimento, desde o início, do que significa "compor" uma peça.

Tensões

Compor consiste em controlar tensões, enfocando-as, alterando-as, vivificando-as e canalizando-as. O diálogo é apenas um sintoma dessas tensões. Na verdade, a parte mais importante do trabalho do dramaturgo não é escrever o diálogo, e sim mapear energias através de uma ação que possa captar o interesse da platéia. As palavras faladas são apenas um tipo de ação que a energia pode assumir. Forças externas - objetos, atmosfera, ritmo, tempo, efeitos visuais - também podem gerar ação. Compor

uma peça requer que se mantenha tudo isso em mente.

A primeira tensão, a mais fundamental, é estabelecida entre espetáculo e espectador. A peça luta fundamentalmente para entreter. O significado etimológico da palavra “entretêr” é “ter entre”, o que sugere que a principal tarefa do dramaturgo é manter a audiência. Se puder fazer isso, a peça “funciona”, como dizem, e ele não precisa prender-se a nenhuma outra regra. Ninguém pode dizer exatamente como fazer isso, mas fazê-lo envolve, sem dúvida, extrair as tensões disponíveis na história, nos personagens, no seu mundo, no meio (o palco) - onde quer que possam ser encontradas - e colocá-las em foco.

Quanto mais familiarizado o autor estiver com o drama e seus meios, mais rapidamente encontrará tensões úteis. Uma tensão requer polaridade, opostos que estabelecem linhas de energia. Dentro da história, amor, ódio, medo, ansiedade, inveja, assombro, crueldade podem cada um estabelecer uma polaridade entre personagens ou entre um personagem e as circunstâncias. O palco, como veremos, é um meio que possui um conjunto próprio de polaridades, tais como cena versus fora de cena. Não é uma questão de “quanto mais melhor”. O dramaturgo não quer usar todas as tensões disponíveis e sim isolar e definir tensões para canalizar energia e concentrar a atenção.

Naturalmente, isso também requer alterar as tensões, modificando-as à medida que a peça avança, para manter a atenção. Se o dramaturgo está alerta para as polaridades disponíveis no material e no meio, ele pode traçar tensões significativas e controlá-las de modo mais eficaz. A peça resultante será genuinamente composta - não apenas escrita - e terá mais chances frente às vicissitudes do processo de produção.

Coragem

“Coragem de criar”. Essa expressão foi tirada do título de um livro inspirador e profundo de Rollo May. O autor argumenta que a coragem é a virtude mais básica, pois libera as outras. Não se pode amar sem coragem, nem ser caridoso, ter esperança, fé, ser paciente. Todos esses são atos de coragem. Coragem é a afirmação do eu, sem qualquer garantia de recompensa. É um salto rumo ao desconhecido. May identifica quatro tipos de coragem: física, moral, social e criativa. Dessas, declara, a última é a mais difícil e talvez por isso a mais importante.

O ato criativo é corajoso. Requer o comprometimento por inteiro do eu sem qualquer sinal objetivo e confiável de que a tentativa irá funcionar ou valer a pena, mesmo que vagamente. É uma perspectiva assustadora. Pode-se muito bem ser “expulso do palco pelas gargalhadas”. O mundo está cheio de pessoas que têm peças maravilhosamente perfeitas na cabeça. Nos coquetéis, uma dessas pessoas pode regalar novos conhecidos com idéias saborosas para uma peça, apenas alguns petiscos tentadores, e depois ir para casa convencida de que esse lampejo de uma mente criativa despertou admiração. Os anos passam, e podemos muito bem ouvir a mesma história da mesma pessoa em outro coquetel. A peça nunca foi escrita. O medo impediu.

É mais fácil conversar casualmente sobre uma idéia do que realizá-la, especialmente porque os resultados podem não corresponder ao previsto. Certamente, em 99% dos casos, o medo se justifica. Mesmo assim, seria mais saudável parar de falar e começar a trabalhar - ou desistir. Não fazer nem uma coisa nem outra cria um sentimento de vazio, incompletude, e até desespero. Chega a ser um ato de covardia.

Decepção

Não há maneira de testar uma idéia a não ser exibindo-a. Na maioria das vezes isso causa decepção, e é quase certamente assustador, mas as boas idéias não vêm de outra forma. Mesmo o dramaturgo mais amadurecido precisa repetir esse ato de coragem várias vezes, pois cada nova peça apresenta um novo conjunto de desafios e ameaças de fracasso.

A composição dramática exige uma coragem maior que outras formas de arte. O dramaturgo sempre trabalha em uma dimensão afastada da obra que está criando. A folha de papel em que escreve não tem nenhuma semelhança com o palco, que será o meio verdadeiro. As palavras no papel são meras indicações do que acontecerá muito depois, se acontecer, entre um grupo de atores. Uma produção final vai exigir um total comprometimento interior e uma compreensão sensível por parte de vários outros artistas. Vai exigir também sorte, porque as coisas no palco nunca correspondem exatamente à visão inicial. O acaso pode revelar fraquezas e potenciais nunca imaginados até o texto cair nas mãos do diretor, cenógrafos, atores e outros. Isso pode causar uma paranóia no dramaturgo e convencê-lo de que todos, até a natureza, conspiram contra ele.

Conseqüentemente a platéia e, com certeza, os críticos tornam-se co-conspiradores. A relação entre o dramaturgo e os outros apresenta uma certa qualidade de antagonismo. Fundamentalmente, no entanto, deve ser uma relação de compreensão e comprometimento mútuos: compreensão e comprometimento quanto ao que é mais crucial na experiência dramática preparada conjuntamente por todos. Todos compartilham um propósito. Isso também implica coragem.

Dúvida

Essa coragem deve ser temperada com um saudável toque de dúvida. Nada disso significa que a coragem de criar exija uma absoluta certeza de si. Pode-se errar. Como afirma Rollo May, "São perigosas as pessoas que afirmam estar completamente convencidas de que sua posição é a única certa. Tal convicção é a essência não só do dogmatismo, como também de seu primo mais destrutivo, o fanatismo. Impede que a pessoa aprenda novas verdades". E um dramaturgo sempre pode aprender uma nova verdade, mesmo que seja (talvez especialmente se for) sobre seu próprio trabalho.

Vista assim, a criatividade assume valor como uma faculdade essencial à nossa busca mútua pela verdade. A aplicação da criatividade por artistas e platéias pode produzir percepções inalcançáveis de outra forma. Esse ideal de uma visão compartilhada pode incentivar o artista solitário a trabalhar. Criar uma peça é mais que um ato de satisfação do ego (embora com certeza o seja também). É um ato compartilhado, de generosidade, que alguém executa, em última instância, por amor aos outros. E isso torna a criatividade importante para a sociedade em geral, a qual a exige para se reexaminar e seguir em frente.

Teatro brasileiro

Daniel Schenker Wajnberg

sem zeladores

Apesar de vivo e pulsante, o teatro brasileiro não atravessa um de seus melhores momentos. Não se trata de reclamar da falta de qualidade dos espetáculos - ainda que o eixo Rio - São Paulo não esteja apresentando uma excelente safra. O maior problema também não se encontra no alto preço dos ingressos, na necessidade de se programar com alguma antecedência ou na insegurança (mesmo que todos esses fatores influenciem bastante), mas na ausência de relacionamento, de comunicação e de integração entre os próprios artistas e a produção teatral.

Os atores (e é lógico que se está generalizando) se dedicam ao processo de trabalho em que acreditam, ao tipo de teatro em que acham importante investir. É claro que o artista deve lutar pela própria realização através daquilo que mais o gratifica, mas isso não o impede de interagir com as diferenças.

Interesse

O teatro vem trazendo em si um fenômeno tão interessante quanto infeliz: estudantes e profissionais assistem a poucos espetáculos. O caso mais curioso está entre os estudantes, que possuem uma necessidade muito grande de se expressar no palco, mas não de conferir os trabalhos realizados na sua cidade. Esse tipo de comportamento retrata com perfeição a real situação do teatro brasileiro contemporâneo: a de um teatro que sofre com a falta de interesse da própria classe.

É muito comum ler sobre atores que reclamam do reduzido número de espectadores em seus espetáculos. Mas como reclamar se o próprio artista não se digna a conferir o que está sendo feito na sala ao lado? Soa paradoxal a idéia de que as mesmas pessoas que fazem teatro o repudiam. O teatro não parece encontrar zeladores nos artistas. É o individualismo, marca da época atual, refletido no teatro.

Desejo

O desinteresse da classe espelha uma situação maior. Basta dizer que hoje não existe mais um desejo de se acompanhar os rumos da cena nacional. O espectador não busca o teatro e vice-versa - e se o intercâmbio cultural no Sudeste não está azeitado, a produção de outros estados tende a se perder ainda mais no contato com uma faixa de público reduzida. Ao contrário do cinema e do show, que dependem essencialmente de uma parte técnica para acontecer, o teatro carece de poucos elementos. No meio de uma praça, de uma fábrica, de uma favela - e, nesse sentido, é injustificável que continue tão distante da população.

Manifestação artesanal por excelência, o teatro parece se relacionar com o público no momento em que se aproxima da estética do show - vide os musicais, que vêm conquistando a platéia e resgatando um pouco da identidade nacional. A grosso modo, o teatro perde com um certo aprisionamento em categorias. Mas aproveitando a divisão entre espetáculos experimentais (ou simplesmente anti-mídia) e comerciais, deve-se, em primeiro lugar, louvar a existência de projetos calcados na pesquisa e no desenvolvimento de linguagem; e, em segundo, lembrar que são as peças comerciais que sustentam a movimentação do teatro.

Reação

Não se trata de quantidade de espectadores, mas da possível constatação de que as montagens experimentais não têm conseguido atrair o seu público específico - e aí cabe pensar se por causa da qualidade das peças ou se devido à falta de interesse do público. Não é à toa que cada vez mais os encenadores organizam montagens para 40 ou 50 espectadores. Ainda que encontrem dentro do espetáculo um real sentido para essa projeção camerística, o fato é que a redução do público também se apresenta como uma reação digna a uma demanda nem sempre expressiva.

Entre as explicações apresentadas, diz-se muitas vezes que a qualidade das montagens não é tão boa quanto a dos shows, filmes e exposições. Talvez haja algum fundo de verdade nessa justificativa, considerando-se que o público brasileiro raramente tem acesso ao que é produzido no âmbito internacional. Mas, ainda assim, é inadmissível que não se reconheça pontos de interesse em meio à vasta produção teatral brasileira, que não se tenha desenvolvido uma mínima curiosidade em relação à palavra e ao encontro com o desconhecido que é a razão de ser do próprio teatro.

Domínio

Os atores mais jovens acreditam sair à cata do desconhecido quando, na verdade, não conseguem se abrir para novas experiências devido à falta de domínio de suas próprias ferramentas. É como buscar a liberdade sem ter meios de usufruir dela. Um exemplo: é comum (hoje um pouco menos, felizmente) flagrar um grupo iniciante enveredando pelo caminho da criação coletiva ou por um outro bastante distante de suas reais possibilidades.

Não há nada contra a criação coletiva, muito utilizada nas montagens do Théâtre du Soleil. No entanto, Ariane Mnouchkine já reuniu uma experiência que a levou a ter o que dizer de forma consistente.

Muitas vezes os atores se preocupam com algo que tem a dizer (com algum objeto de indignação), mas não com a consistência disso. Em última instância, com a dramaturgia. Poucos são os atores que saem das escolas desejosos de fazer Shakespeare, Tchecov, Ibsen, Bernard Shaw, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Schiller, Edward Albee, Arthur Miller,... Personagens da dramaturgia universal e capazes de trazer consigo uma gigantesca carga de humanidade.

Efervescência

Nem sempre foi assim. Basta fazer uma retrospectiva de épocas passadas. As décadas de 40, 50, 60 e 70 - leia-se, Os Comediantes, Teatro Brasileiro de Comédia e todas as suas companhias dissidentes, Arena, Oficina - foram particularmente efervescentes, seja pela existência de figuras marcantes (Franco Zampari), seja por um compromisso mais concreto dos artistas com a arte.

Rejeitado pelos estudantes e desvinculado da população, o teatro continua oferecendo uma variedade grande de espetáculos, muitos sustentados pelo trabalho sólido de grupos atuantes - e uma breve enumeração traz à tona Tapa, Galpão, Privilegiados, Studio Stanislavski, companhias Armazém, Atores de Laura, Latão, Centro de Pesquisas Teatrais (CPT), entre tantos outros. É a prova de que o teatro brasileiro não está morto. Ele precisa apenas ser prestigiado.

Daniel Schenker Wajnberg é ator, professor da CAL e repórter da Tribuna BIS, Caderno de Cultura do jornal Tribuna da Imprensa

CALDERÓN de la BARCA, Pedro (1600-1681)

Autor dramático espanhol, expoente do teatro barroco. Formado em teologia pela Universidade de Salamanca, foi o dramaturgo favorito da corte de Felipe IV. Tornou-se sacerdote e foi capelão do rei. Sucessor de Lope de Vega, aprofundou temas e técnicas do teatro lopista, criando um outro de técnica e enfoque novos, cujas principais características são a reflexão, a fusão de drama e poesia, a perfeição estrutural e uma cenografia espetacular. Calderón gozou de grande popularidade até o século XVIII, quando a crítica neoclássica começou a se opor ao seu teatro, o que determinou até mesmo a proibição de se montar seus Autos Sacramentais. Seus textos mais conhecidos - e até hoje muito representados - são *A Vida é Sonho* (sua melhor obra), *O Mágico Prodigioso* e *O Grande Teatro do Mundo*.



CAMUS, Albert (1913-1960)

Novelista, filósofo, autor e diretor francês. Nascido na Argélia, formou em 1935 o grupo Théâtre du Travail (mais tarde Théâtre de L'Equipe), com o qual excursionou por toda a Argélia. Morando em Paris a partir de 1940, colaborou no jornal *Combat*, órgão da Resistência. Assim como o de Sartre, seu teatro prioriza as idéias, tendo por base a filosofia do Absurdo, exposta no ensaio *O Mito de Sísifo*. Seus principais textos são *O Equívoco*, *Calígula*, *O Estado de Sítio* (inspirada em sua novela *A Peste*) e *Os Justos*.

CERVANTES, Miguel de **(1547-1616)**

Novelista e autor dramático espanhol. Em seus melhores momentos, o teatro de Cervantes prioriza o drama de caracteres e paixões, deixando em segundo plano a intriga e a ação, estas últimas primordiais no teatro de Lope de Vega. De sua primeira fase, sua obra mais significativa é *Numancia*, considerada a melhor tragédia espanhola do século XVI e uma das mais importantes do teatro espanhol. Da etapa posterior, as peças mais conhecidas são *O Retábulo das Maravilhas* e *A Cova de Salamanca*.

COCTEAU, Jean **(1889-1963)**

Poeta, novelista, cineasta, pintor e autor dramático francês. Personalidade brilhante, participou ativamente dos movimentos vanguardistas de sua época. Concebeu balés (*Parade*, *O Trem Azul*), realizou filmes (*O Sangue de um Poeta*, *A Bela e a Fera*, *Orfeu*), escreveu dramas adaptando mitos clássicos (*Édipo Rei*, *Antígona*) e peças de boulevard (*Os Monstros Sagrados*, *A Máquina de Escrever*, *Os Pais Terríveis*). Seu maior êxito teatral foi *A Voz Humana*.

COPEAU, Jacques **(1879-1949)**

Homem de teatro francês, foi um dos pioneiros do teatro moderno, mestre de várias gerações de diretores teatrais (Dullin, Jouvet, Barrault e Villar, entre outros). Estudou letras, foi crítico de arte e co-fundador com André Gide da *Nouvelle Revue Française*. Em 1913 criou o Théâtre du Vieux Colombier, fechado em 1914 com o início da Primeira Guerra Mundial. Reaberto em 1920, o teatro abrigou a Escola Profissional do Vieux Colombier, de importância capital para o teatro francês moderno. A palavra e o ator a serviço da obra literária são os dois pilares do teatro de Copeau, que sempre rechaçou o naturalismo de Antoine e o simbolismo. Dentre suas principais montagens constam *Os Caprichos de Mariana* (Musset), *O Misanthropo* (Molière), *Tio Vânia* (Tchecov) e *Mirandolina* (Goldoni).

CORNEILLE, Pierre **(1606-1684)**

Autor dramático francês, um dos grandes nomes do teatro clássico francês do século XVII - ao lado de Molière e Racine. Estudou leis e trabalhou como magistrado em Rouen. Suas primeiras comédias chamaram a atenção do cardeal Richelieu, que o contratou para integrar uma equipe de vários autores - mas esta relação durou pouco, pois as idéias criativas do autor acabaram desagradando o cardeal. Suas principais obras são a tragicomédia *O Cid* - obra fundamental do teatro clássico francês - e as tragédias *Horácio*, *Cinna* e *A morte de Pompeu*, cabendo também destacar a comédia *O Mentiroso*.

CRAIG, Edward Gordon (1872-1966)

Diretor e cenógrafo inglês. Começou como ator e sua primeira direção, em 1900, foi *Dido e Eneas*, ópera de Purcell. Trabalhou relativamente pouco no teatro profissional, podendo ser citadas as montagens *A Máscara do Amor*, *Muito Barulho Por Nada*, *Rosmersholm* e *Hamlet*, mas suas idéias exerceram grande influência. Como Appia, era partidário de um teatro antinaturalista, simbólico e de atmosfera, combatendo a reprodução fotográfica da realidade. Deu grande importância à iluminação e à cor. Em seu livro teórico *Sobre a Arte do Teatro* (1911), expõe seu conceito de teatro como uma obra de arte total, em que devem fundir-se “ação, palavras, linhas, cores e ritmos”. Para Craig, o elemento literário, a palavra escrita não é mais do que um dos elementos do teatro e não o elemento-chave. A essência do dramático residiria na ação e por isto suas montagens dão grande importância ao movimento, à dança e à mímica. Ainda como Appia, Craig ressalta o papel dominante do diretor, em sua opinião o único capaz de conferir unidade a todos os elementos que integram o fenômeno teatral. O diretor “perfeito”, segundo Craig, teria não só que interpretar a obra literária e dirigir os atores como também criar a iluminação e a cenografia.

COQUELIN, Constant **Benoît (1841-1909)**

Ator francês da Comédie Française (onde entrou aos 19 anos), ali brilhou em comédias clássicas como *Fígaro* e *O Doente Imaginário*, entre muitas outras. Abandonou a Comédie em 1892 e se instalou no Théâtre de la Porte Saint Martin, em cujo palco deu vida a seu mais famoso personagem: *Cyrano de Bergerac*, de Rostand. Suas teorias sobre interpretação podem ser conferidas no volume *A Arte e o Comediante*, escrito em 1880, e que influenciaram muito o teatro francês posterior.



Piadas e Teatro

Artigo extraído do livro *A Experiência Viva do Teatro*, de Eric Bentley (Zahar Editores, 1967, tradução de Álvaro Cabral), capítulo 7, dedicado à Farsa.



Uma das mais profundas percepções básicas de Bergson e Freud foi a de que soltar piadas é criar teatro. Bergson diz que qualquer demonstração de graça, se for articulada, de fato, é em cenas que se articula - o que equivale a uma comédia incipiente. Freud assinala que, para haver uma piada, são precisos não um ou dois, mas três componentes: o autor da piada, o alvo da piada e o ouvinte. O trio é conhecido na forma de comediante, homem sério e público. Esse trio de *vaudeville* sugere, por sua vez, o ironista, o impostor e o público do teatro cômico tradicional.

Dizer que o piadista precisa de um alvo equivale apenas a dizer que precisa de uma piada. Precisarás tanto de uma piada quanto de um ouvinte? Deixemos que cada um de nós lhe pergunte por que, num dado momento, ele deseja soltar uma piada. Não pode ser porque desejamos que ela nos divirta, visto que as piadas não são divertidas a segunda vez que circulam, e não se pode soltar uma piada que já não tenha sido ouvida (excluo de consideração qualquer super-homem que possa inventar sempre as suas piadas; ele é irrelevante aqui porque o tema que estou abordando é o comediante, que certamente não escreve sempre o texto de seus gracejos). De qualquer modo, se a nossa necessidade fosse *ouvir* a piada, a pessoa poderia contá-la a si própria. É indiscutível que a necessidade não é da piada, absolutamente: é de público para ouvi-la.

Reação

Quem tiver conhecido comediantes fora do palco pode testemunhar que se trata, freqüentemente, de homens com uma necessidade de aplauso e admiração que excede até a de outros atores. E há uma razão



pela qual os homens com essa necessidade - quer se trate de talentos humoristas ou não - procurem a profissão de comediantes. Só a piada obtém do seu público uma reação cujo conteúdo é inconfundível e entusiástico: o riso. O ator trágico não recebe tal indicação, no final do seu solilóquio "Ser ou não ser...", de que o desempenhou perfeitamente. Ficarão satisfeitos se houver silêncio na sala, mas ainda assim poderá ficar na dúvida se alguém não teria adormecido. Duvidará se esse sentimento de que tudo correu bem não será talvez uma ilusão.

Mas não existe, como Ramon Fernandez assinala, uma ilusão de que a platéia está gargalhando. Assim, o riso é peculiarmente atraente para uma pessoa que precisa de uma reação do público, de minuto em minuto, e que precisa ter a certeza de que é altamente favorável. Na noite em que o público não ri, o palhaço sai e mata-se. Pelo menos, poderia, visto que a única coisa pela qual tem vivido não aconteceu.

Sugeri que o comediante é o homem cuja necessidade de aplauso é a mais insistente e suspicaz. Uma interpretação alternativa é o comediante ser o mais dotado, o mais talentoso dos faladores compulsivos. Todas as festas recebem muitas pessoas que não cessam de falar enquanto tiverem alguém que as escute. Poder-se-ia considerar o piadista como um falador compulsivo que obtém êxito porque sua conversa é divertida. As gargalhadas que saúdam cada história constituem um diploma em que se declara que ele teve êxito em não maçar a audiência. Poderá ser tentado a contar suas histórias a grupos cada vez mais numerosos. Se acabar num palco falando para pessoas com quem nunca se encontrou, é um comediante profissional.



Histeria

O que se propõe como estudos de comédia e, frequentemente, redonda apenas em estudos sobre o riso, deve ser lamentado; contudo, a circunstância reflete fielmente a mentalidade do comediante. O seu desejo é cativar e manter dominado o público, sabendo que tal desejo só está realizado quando o público ri. Portanto, embora o riso possa não ser o emblema apropriado para a comédia, constitui a ratificação final das anedotas. Por esse motivo, pode-se perdoar aos comerciantes de diversões públicas uma certa histeria a tal respeito, e deveríamos receber com mais tristeza do que com ira as notícias de que o pessoal da TV está medindo a duração e o volume das gargalhadas com medidores de riso.

Se os filósofos podem reduzir a arte cômica ao riso, então os empresários podem, certamente, reduzir o riso ao ruído que provoca. Mas, em ambos os casos, o verdadeiro tópico é excessivamente delimitado. O estudioso do riso deveria estudar toda a curva de que a explosão de riso é apenas a fração final. Antes das pessoas estourarem em gargalhadas têm de ser preparadas para isso. E a única preparação segura é um estado especial de expectativa e sensibilidade que corresponde a uma espécie de euforia. Pode ser mais importante que a própria anedota. Pode-se alcançar um estado de excitação em que as pessoas rirão de qualquer coisa. O ator poderá ter de averiguar para si próprio aquilo que *não* deverá provocar riso, se quiser impedir o caos. Tem de vigiar para que as moças não fiquem inquietas e as senhoras histéricas.

Explosão

Em tudo isso, o teatro manifesta-se como a arte de soltar piadas, não a arte de escrever livros. Lemos sozinho; e achamos notável se, uma vez por outra, rimos

em voz alta. Por isso mesmo, é uma só explosão de riso, ainda que em voz alta. O resto da família tem a certeza de que essa gargalhada foi para chamar a atenção e pergunta o que foi que teve graça. E é muito provável que fosse essa a intenção.

A arte da farsa resume-se apenas a piadas transpostas para o teatro - piadas inteiramente articuladas como personagens e cenas teatrais. É correto dizer que sua finalidade é o riso, mas não é dizer uma coisa simples. O riso pode significar isto ou aquilo e, em qualquer um dos casos, tem de ser preparado com o máximo cuidado. E modulado, também. Os estudiosos futuros do tema fariam bem em abandonar a piada, individualmente considerada, e as razões por que é divertida, voltando-se para a seguinte pergunta: até que ponto é divertida num determinado contexto? Verificar-se-á que, por vezes, não é absolutamente divertida e, noutras, muitíssimo divertida. É uma questão de como o público foi levado ao ponto em que o riso deve eclodir e a graça ficar comprovada.

Exaustão

Estive falando de uma eclosão de riso, com uma preparação, e mesmo num acontecimento tão pequeno há muito que observar. Mas qualquer farsa que demore mais do que um minuto ou dois tem de fazer o público gargalhar um número considerável de vezes. Isso não pode ser conseguido enfileirando-se apenas as piadas umas após as outras. A exultação geral é de uma potência tão superior a qualquer dos vários momentos estimulantes que é lícito indagar: o que é uma piada? Como já disse, se uma pessoa tiver êxito com uma primeira piada, o público poderá ficar num estado de espírito em que qualquer coisa parece di-

vertida. Tudo o que se precisa é um novo rumo para os acontecimentos e uma nova onda de riso acolherá a manobra.

Mas esse estado de espírito não durará muito se não for ajudado. E talvez não seja aconselhável mantê-lo indefinidamente, para que o resultado não acarrete a pura exaustão. Aquele que organiza uma sessão de "divertimento" deve ser, de fato, um organizador. Nada seria mais fatal do que jogar tudo na preparação de um bom começo e, depois, deixar que os acontecimentos tomem seu curso, o que é algo que qualquer bom produtor de *vaudeilles* sempre soube; e é algo que todo autor de farsas deve ter em mente.

Temperatura

Um esclarecimento subsidiário é fornecido pela afirmação de Sir John Gielgud a respeito da encenação de *A Importância de Ser Honesto*, de Wilde. Era sobre a necessidade do diretor aprender a evitar que o público ria em demasia das passagens da peça. Quem tenha visto a encenação de Gielgud perceberá o que ele queria dizer. A temperatura cômica foi levada tão alto, o entusiasmo do público era tão intenso, que a representação, em alguns momentos, quase não podia continuar.

Wilde escrevera um diálogo tão vivo que qualquer fala podia ser o sinal para novos acessos de riso. A interrupção do desempenho - mesmos em surtos de contentamento - não é uma finalidade desejável. O que os atores tinham a fazer era o inverso de "explorarem" cada fala, para obterem o máximo de divertimento. Era, antes, desperdiçarem uma quantidade de divertimento em cada fala, a fim de obterem um divertimento mais importante.



Bebês

O objetivo da estratégia de Gielgud não era apenas evitar o tumulto. Era o mais completo gozo da representação em geral. Os espectadores são como bebês e não fazem idéia daquilo que gostarão. Se os deixarem, rirão tanto e com tamanha insistência que, depois, só podem ter acessos de histeria ou mau humor. Tem de se evitar que prejudiquem seus próprios sistemas nervosos. O riso não pode ser regular e constante. Não pode começar *pianissimo* e depois ficar cada vez mais forte *ad infinitum*. Nem pode manter a mesma intensidade permanentemente, como a sirene de uma fábrica. Está associado ao nosso sistema respiratório e vocal muito limitado, para não citar a nossa psicologia.

Se um medidor de riso pudesse avaliar o mérito de um espetáculo, então o espetáculo ideal seria aquele que produzisse uma só e ininterrupta gargalhada. Consistiria, portanto, numa peça que não só não poderia avançar, mas nem mesmo começar. Na realidade, não existe uma proporção estabelecida entre o contentamento e a duração do riso audível. Mas riso a menos é melhor que riso a mais.

E a propósito: com que frequência escutamos realmente o riso? É um som bastante feio. Quantas vezes olhamos para as pessoas enquanto riem? Não é um bonito panorama. E quão pouco se ri no palco, no bom teatro! O lugar para o riso é a platéia. Talvez o motivo seja porque na platéia ninguém é observado. As pessoas vêem os atores, que raramente riem e, quando o fazem, é principalmente para efeitos negativos. Há poucos dias abri uma revista e deparei com um rir sumamente expressivo da face de um ator. A legenda informou-me que se tratava de Gustav Gründgens...no papel de Mefistófeles!?



Lear pode ser encenado?

Peter Brook fala a Peter Roberts durante os ensaios de *Rei Lear* em Stratford-upon-Avon, 1962. Artigo extraído do livro *O Ponto de Mudança* (Editora Civilização Brasileira, 1994, tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano)



Roberts: O *'Lear'* de Shakespeare não pode ser representado, disse Charles Lamb. "Ver Lear no palco é ver um velho de bengala, trôpego, sendo jogado porta a fora por suas filhas numa noite chuvosa!". Você obviamente discorda disso, caso contrário não estaria dirigindo *'Lear'*. Mas não acha que existe pelo menos alguma verdade nas palavras de Lamb?

Brook: Não, absolutamente nenhuma. Lamb se referia aos espetáculos de seu tempo e ao modo como as peças eram montadas naquela época. Quem disse que Shakespeare estabeleceu que você

devia ver um pobre velho trôpego com sua bengala na tempestade? Acho que isso é pura bobagem.

Eu diria que *Rei Lear* é provavelmente a maior peça de Shakespeare e por isso mesmo a mais difícil. A todo instante constatamos uma terrível verdade: é mais difícil montar obras-primas do que qualquer outra coisa. Estávamos nos queixando disso outro dia, no ensaio, e James Booth, que havia levado uma corda de pular, sugeriu: "Não seria gozado se fizéssemos a cena toda pulando corda?" E eu respondi: "A tragédia de estar montando uma peça tão maravilhosa é que não se pode fazer esse tipo de coisa. Somente quando se tem absoluta convicção de que certos momentos foram mal escritos ou são maçantes pode-se tomar a liberdade de inventar cordas, pular e coisas assim".

Você sabe que eu já fiz uma montagem de *Rei João*¹, há alguns anos, onde havia um cine-jornal medieval e um homem que era o equivalente do cineasta oficial do reino seguindo o Rei por toda a parte. Desgraçadamente, não se pode fazer isso numa obra-prima. Esta só pode ser feita de um jeito: do jeito certo. E por isso é muito difícil descobri-lo.

Descobertas

Agora estamos reconhecendo cada vez mais que as últimas peças de Shakespeare possuem não apenas coisas fantásticas a serem descobertas, mas que isso vale também para os papéis menores. *Lear*, por exemplo, tem sido muito prejudicada e mal feita porque as pessoas não perceberam o fato de não ser uma peça sobre o rei e os outros, como, sob certo ponto de vista, *Hamlet* é sobre Hamlet. Todas as ou-

¹ *King John*, de Shakespeare.

tras personagens são essenciais, papéis maravilhosos, mas todos relacionados a Hamlet. Hamlet é o pivô de todas as ações da peça, ao passo que em *Lear* a estrutura total da peça é a somatória de oito ou dez linhas narrativas independentes e talvez igualmente importantes.

As linhas que começam em toda a subtrama sobre Gloucester acabam por tornar-se, quando se entrelaçam, a peça completa. A conclusão é que temos que encarar a evidência de que a peça, tal como escrita por Shakespeare, só pode ser verdadeiramente revelada no palco se tiver não apenas um desempenho magistral do papel de Lear, mas também interpretações igualmente luminosas o tempo todo. E acho que é nesse ponto - muito mais do que no problema de encenação da tempestade - que residem o verdadeiro desafio e a real dificuldade de *Lear*.

Cortes

Examinando os cortes tradicionais (você sabe que aqui no teatro² há livros com todos os cortes feitos ao longo dos anos), foi interessante constatar que, embora muitos deles tenham razão de ser, todos levam à perda de alguma coisa. Os cortes impedem que os atores nos papéis menores tenham material para construir personagens tridimensionais, o que ocasiona, no fim das contas, a destruição da textura real da peça.

Descobri que existem inúmeras passagens onde, restaurando-se os cortes tradicionais, surge de repente todo o fascínio da peça. Nota-se, por exemplo, que na maioria das vezes em que a peça é feita em versão cortada,

² O autor refere-se ao teatro da Royal Shakespeare Company, em Stratford-upon-Avon.

Goneril e Regan ficam indistintas, como duas mulheres idênticas, e seus maridos, Cornwall e Albany, não passam de dois companheiros. No entanto, a diferença entre eles é espantosa.

Relação

A relação Goneril-Regan, por exemplo, é idêntica à que Jean Genet estabelece em *As criadas* - Goneril é sempre dominadora e Regan, submissa e frágil. Goneril usa botas e Regan usa saia. A masculinidade de Goneril incita continuamente Regan, cuja natureza retraída e branda é totalmente oposta à inflexibilidade férrea de sua irmã. Esta relação tem um desenvolvimento muito interessante na segunda parte da peça (que estou dividindo em duas partes) porque vemos que os reveses e problemas tornam Goneril cada vez mais dominadora e empedernida.

Regan, por outro lado, perde-se por completo e no fim rasteja ignominiosamente para fora do palco com veneno no estômago, como uma aranha esmagada, enquanto Goneril sai de cena desafiadoramente. Existe também uma tremenda diferença entre Albany, com toda a sua fraqueza, tolerância e confusão, e Cornwall - impetuoso, irascível e sádico. Todo esse material interessante das personagens vem à luz quando não se corta.

Problema

O problema básico, sobre o qual tenho refletido durante este ano que passei preparando a encenação, é se convém ou não situar o espetáculo em determinado tempo e lugar. Não se pode dizer que *Lear* é atemporal, o que ficou provado pela interessante porém mal-sucedida experiência de Noguchi no Palace, em 1955. Em seu artigo no programa desse espetácu-

lo, escreveia George Devine: "Estamos tentando mostrar, com figurinos e cenários atemporais, a atemporalidade da peça" - uma apologia que em verdade não chegava ao âmago da questão. Embora seja atemporal em certo sentido (o que é uma espécie de leitura crítica), *Lear* de fato transcorre em circunstâncias vastas, violentas e portanto muito realistas, com atores de carne e osso envolvidos em situações fortes, cruéis e realistas.

O problema-chave é: como estão vestidos, quais são seus trajes? Observando as evidências da peça, chegue-se a duas necessidades contraditórias: a menos que seja transformada em ficção científica, a peça tem que ser situada no passado; no entanto, não pode ocorrer em nenhum período posterior a William, o Conquistador. Embora eu já tenha esquecido há algum tempo os reis e rainhas da Inglaterra, lembro-me vagamente de sua ordem e sei que 90% de nossos espectadores não ignoram que, entre Henrique IV e alguém depois, nunca houve nenhum Rei Lear.

Ferocidade

Por isso, há algo que fere nosso senso de verossimilhança numa montagem elizabetana de *Lear*, especialmente porque existe outro elemento forte na peça - sua natureza pré-cristã. A ferocidade e horror da peça são destruídos quando tentamos transplantá-la para a cristandade. A imagística do texto os deuses freqüentemente invocados são pagãos.

A sociedade de *Lear* é primitiva. Por outro lado, é claro que não é primitiva do tipo Stonehenge³, porque

³ Stonehenge - monumento circulares de monolitos em Salisbury Hills, Inglaterra, provavelmente feitos por uma sociedade pré-histórica do período neolítico.

se recuarmos até lá cairemos em outra falsidade, já que em *Lear* a sociedade é, ao mesmo tempo, muito sofisticada. Não é uma tribo de gente que vive ao relento, cercada de monolitos cerimoniais. Recuar a peça até esse período é perder a essência de sua crueldade - a crueldade de jogar o homem para fora de sua casa. As pessoas que moram em casas sentem a diferença entre os fenômenos naturais e o sólido mundo feito pelos homens, do qual Lear é expulso. Se o rei costuma dormir ao relento, a peça desaba. Além disso, a linguagem da peça não é como a daquele livro de William Golding em que as pessoas só dizem "Og" e "Gug". É linguagem típica da alta Renascença.

Renascentista

Parece-me então que o problema consiste em criar uma sociedade pré-cristã que, para o público atual, pareça pertencer a um período remoto da História. Ao mesmo tempo, esse período tem que ser um momento da História onde essa sociedade esteja num estágio de desenvolvimento tão elevado quanto a mexicana antes de Cortez ou o auge do Egito antigo. Assim, *Lear* é bárbaro e renascentista, pertence a esses dois períodos contraditórios.

Voltamos então ao moderno, à escola atemporal. Não porque o tema da peça seja sobre o rei, um louco e filhas cruéis. Em certo sentido, paira tão acima de qualquer cenário histórico que só podemos compará-lo a uma obra moderna, como as de Beckett. Quem sabe qual é a época de *Esperando Godot*? Está acontecendo hoje, embora tenha seu próprio tempo na realidade. Isso é também essencial em *Lear*, porque para mim *Lear* é o exemplo primal do Teatro do Absurdo, do qual tudo deriva na boa dramaturgia moderna.

Simplificação

Nesse sentido, o objetivo do cenário é atingir um grau de simplificação que faça com que as coisas importantes apareçam mais, pois a peça já é bastante difícil sem o acréscimo do eterno problema causado por qualquer forma de decoração romântica. Para que a decoração numa peça ruim? Para isso mesmo - para decorá-la. Em *Lear*, ao contrário, temos que remover tudo que pudermos.

Com Keegan Smith, chefe de idumentária em Stratford, elaboramos figurinos que trazem apenas o mínimo de definição necessária a cada personagem. O próprio Rei Lear, por exemplo, tem que usar um manto porque acho inevitável. O ator que faz Lear precisa de algumas coisas. Mesmo se o despojarmos de tudo o mais, ele terá que entrar com algo que cubra suas pernas, para evidenciar uma certa magestade da personagem. Portanto, só ele usa manto, ninguém mais. Os outros não precisam de manto. Assim, no começo da peça, ele usa um manto riquíssimo e depois veste uma roupa muito simples feita de couro.

Segredo

Simplificamos todos os outros trajes para que o essencial permanecesse. Quando você vê 30 ou 40 figurinos igualmente elaborados num espetáculo de Shakespeare, seus olhos se confundem e fica difícil entender a história. Aqui fizemos figurinos elaborados apenas para oito ou nove personagens centrais. É interessante ouvir as pessoas comentarem: "Como a peça ficou clara!" - sem perceber que o segredo está nos figurinos.

Também estamos simplificando ao máximo o cenário. Meu objetivo real é tentar criar as condições que nos permitam, no teatro moderno, acompanhar o que Shakespeare faz no texto - ou seja, colocar lado a lado

estilos e convenções completamente diferentes, sem que o anacronismo cause qualquer constrangimento. É preciso aceitar os próprios anacronismos como elementos de força dessa forma de teatro, indicadores dos métodos que temos que encontrar para encená-la.

Robert: *Qual é o papel da música e dos efeitos sonoros nesta produção?*

Brook: Acho que não há lugar para música em *Lear*. Quanto aos efeitos sonoros, o grande problema é a tempestade. Para encená-la realisticamente, você tem que ser radical como Reinhardt⁴. Se tentar o extremo oposto, fazendo a tempestade ocorrer na imaginação da platéia, não vai funcionar, porque a essência do dramático é o conflito e o drama da tempestade é o conflito de Lear com ela. Lear precisa lutar contra a muralha da tempestade, o que é impossível se a tempestade for apenas sugerida intelectualmente - como, por exemplo, em letreiros suspensos com dizeres: "Eis a tempestade". Isto seria delegar o conflito com a tempestade ao intelecto do público, quando deve ter também uma carga emocional.

Depois de trabalhar durante meses nesta questão, de repente nos ocorreu que uma "folha de trovoadas" à vista seria um elemento muito forte no palco. Qualquer pessoa que já tenha visto um contra-regra sacudindo uma dessas enormes chapas de metal escuro sabe que as vibrações dessa "folha de trovoadas" tem uma qualidade curiosamente perturbadora. Ficamos transtornados pelo barulho, é claro, mas também pelo fato de vê-

⁴ Max Reinhardt, diretor alemão da primeira metade deste século, famoso por suas montagens espetaculares.

la vibrando. As "folhas de trovoada" à vista nesta produção de *Lear* dão ao rei um sólido elemento de conflito e ao mesmo tempo evitam uma encenação realista da tempestade, que nunca funciona realmente.

Roberts: *Com o passar dos anos, cada vez mais você tem feito a cenografia dos espetáculos, como agora com este Rei Lear. Por que?*

Brook: Embora eu adore trabalhar com cenógrafos, acho que é tremendamente importante, particularmente em Shakespeare, que eu mesmo concebia a cenografia. Você nunca sabe se as suas idéias e as do cenógrafo estão se desenvolvendo do mesmo modo. Chega um momento da peça que você não sabe resolver. Aí o cenógrafo encontra uma solução que parece dar certo e você tem que aceitar, fazendo com que sua própria reflexão sobre a tal cena fique imobilizada. Se o cenógrafo é você mesmo, o resultado é que durante um longo período sua imagística e sua montagem evoluem conjuntamente.

Aliás, duvido que exista algum cenógrafo que tenha paciência de trabalhar comigo. Depois de um ano trabalhando neste *Rei Lear*, joguei fora todos os cenários que havia criado, quando a produção foi adiada. Mas quando o novo cenário custou cerca de 5 mil libras a menos, ninguém se importou.



Quem é ator?

Barbara Heliodora



Nunca vi ninguém defender a idéia de se contratar uma moça ou um rapaz como violinista ou pianista, ou entregar a um ou outro a encomenda de uma escultura ou gravura, só por terem um e outro boa aparência; mas quando chega a hora de ser ator ou atriz, todos acham que nenhuma preparação prévia é necessária. Afinal, o que é que o ator faz? Senta, levanta, fala, anda, e, como o instrumento que usa para exercer sua arte não está fora dele, apareceu a triste idéia de que para ser ator ninguém precisa nem de talento, nem de formação específica. O cinema (e eventualmente a televisão), que são muito mais obra de diretor e equipamento, foram a fonte dessa confusão:

como no cinema a única coisa barata é o filme, o diretor faz incontáveis *takes*, depois edita com o que melhor serve sua narrativa.

Não há dúvida de que há leis e regulamentos demais, porém pior ainda é o fato de nenhum deles ser obedecido; é perfeitamente verdade que um ator pode aprender muito em um grupo amador, porém é necessário acabar com a idéia de que ele não pode aprender muito em uma escola.

O que está faltando é um maior nível de exigência dentro da própria profissão, do mesmo modo que o Ministério da Educação precisa reconhecer que o ensino das artes tem aspectos próprios, e que um bom ator ou diretor experimentado pode ser muito melhor professor do que um titulado sem qualquer experiência de palco, por exemplo. Tem de ser difícil conseguir um diploma, do mesmo modo que é preciso que os novos atores, para conseguir exercer a profissão, se apresentem prontos para serem dirigidos, não ensinados, na hora de interpretar, a fim de poderem candidatar-se com melhores condições do que os penetras de boa aparência. O ator é um instrumentista de si mesmo, e ele tem de aprender a dominar e tocar o seu instrumento.

Este artigo foi publicado no jornal O Globo em 29/08/99 e aqui está reproduzido com autorização da autora, tradutora, professora e crítica teatral do referido órgão.

de Elisa Lucinda

No momento não estou

Olhando a cara dos dias, vejo como é sórdida tua secretária eletrônica: Ela mente pra mim na mesma tônica: doublé de seu medo...Vou te contar um segredo: Eles venceram.

Venceu a mesquinharia, a pequenez, a teoria rasa, a safadeza...

No meio da luta, você preferiu ser o nêgo filho da puta da história que escreveram pra você encenar, da promessa que fizeram pra você cumprir, pra você pagar.

Essa noite, sua covardia repete o açoite: aceita a mesma escravidão pra te enganar.

Ai, como é mórbida tua secretária eletrônica, roubou meu batom e no mesmo tom me diz que você não está. Como uma armadilha de sonora trilha, pede um recado após o sinal...Não dou!

Antes disso terá um longo curto-circuito entre as pernas, essa tua secretária calhorda, essa tua secretária moderna, tão sonsa, tão palerma. Ligada por ti pra te sacanear!

Acionada por ti pra te carear os dentes da alma e depois te pede pra sorrir pra sua própria demência. Uma ridícula dona de casa chamada Ausência!

Talvez seja correto afirmar que Elisa Lucinda escreve poesias para serem ouvidas, tamanha é a teatralidade nelas contida - isto não significa, bem entendido, que não possam ser apreciadas quando apenas lidas. Assim, quase todas elas oferecem excelentes oportunidades para um ótimo trabalho de interpretação. A que selecionamos na presente edição, focaliza com sensibilidade uma série de queixas amorosas e, de quebra, investe contra esse abominável aparelho denominado secretária eletrônica, permanente fonte de desgostos e frustrações.

Vamos, portanto, fazer com que a poesia aconteça, imaginando quem seria a mulher que se lamenta e acusa; em seguida, uma circunstância que confira credibilidade ao desabafo - a personagem está sozinha, fala na secretária eletrônica, está escrevendo uma carta?. E finalmente, trabalhar as idéias e sentimentos com a maior carga possível de verdade e emoção. Quem sabe a pessoa do outro lado desliga a secretária e atende?



TEXTO PARA ESTUDO

[Sugestão para estudo]

Tese

de Lionel Fischer



Personagens

Jovem

Coordenador

Examinador 1

Examinador 2

Examinador 3

Cenário

Uma mesa longa com três cadeiras de altos espaldares. Uma quarta cadeira - esta comum - se encontra no centro do espaço.

(Quando se inicia a ação, a Jovem está sozinha, aguardando ansiosa o início do exame. Carrega uma volumosa pasta. Após um tempo, entram os Examinadores, igualmente trazendo pastas volumosas, precedidos pelo Coordenador. Este último jamais se senta)

Coordenador - Pode sentar-se, se-

nhorita. Esteja à vontade. *(Ela obedece)* Os senhores também, cavalheiros. *(Os Examinadores se sentam)* Bem...antes de começarmos eu gostaria de, em meu nome e em nome dos companheiros professores da banca, cumprimentá-la por sua audácia ao abordar, como tema de sua tese de pós-graduação, um assunto que, embora tão antigo como o próprio homem, ainda não havia merecido nenhum estudo aprofundado. E confiando em sua discrição, devo confessar que sua tese me-xeu com todos nós, ao contrário do que ocorre habitualmente. Sim, a senhorita talvez o desconheça, mas não existe nada mais entediantemente mortal do que teses de pós-graduação. Aprovâmo-las, em sua maioria, por um sentimento de respeito próprio, porque se agirmos de outro modo o autor reprovado, no ano seguinte, nos brincarás com outra tese ainda mais chata que a primeira. Ou seja: não nos restam muitas opções. Em todo caso, nossa consciência permanece tranqüila, na medida em que temos certeza de que ninguém perderá seu precioso tempo lendo alguma delas. A primordial função tanto do mestrado quanto do doutorado é a de encher o saco das bancas. Perdoe a crueza da expressão...

Jovem - Esteja à vontade, professor decano.

Coordenador - Obrigado, senhorita. Bem...feitas as indispensáveis ressalvas, passemos ao que interessa. Senhores...*(Os examinadores começam a falar ao mesmo tempo e só silenciam ante um olhar severo do Coordenador)*

Examinador 1 - Bem...depois de ler e reler seu trabalho inúmeras vezes, ficou-me uma dúvida que eu, sinceramente, não consegui dirimir. Trata-se do seguinte: a nível estritamente operacional, quais as principais diferenças - supondo-se que existam, naturalmente - entre peido e flatulência?

Jovem - A pergunta procede, professor, na medida em

que ambas as palavras, quando adjetivadas - peidorreiro e flatulento - parecem significar a mesma coisa, o que é absolutamente falso. Do ponto de vista científico, a chave da questão pode ser encontrada no Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, de autoria de Hildebrando de Lima e Gustavo Barroso, revisto na parte geral por Manuel Bandeira e José Baptista da Luz, na sua sétima edição revista e consideravelmente aumentada - sobretudo na parte de brasileirismos - por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, nas páginas 940 e 561, respectivamente, que diz o seguinte: "Peidar: emitir ventosidades com estrépito pelo ânus". "Flatulência: acúmulo de gases no tubo digestivo". Ambas as assertivas nos levam a concluir que o flatulento é aquele que acumulou, mas ainda não peidou. Respondi à sua questão, professor?

Examinador 1 - Perfeitamente.

Examinador 2 - Mas senhorita: existem numerosos exemplos de gases que abandonam nossos corpos sem estrépito, correto?

Jovem - É verdade, professor.

Examinador 2 - E esses gases poderiam ser considerados igualmente como peidos?

Jovem - Essa questão é extremamente controversa, professor. Há correntes favoráveis, outras contrárias. Depende muito do país, do clima, do contexto cultural, enfim. Eu, particularmente, fico com o professor Buarque: teve estrépito é peido. Não teve, não significa nada. Ao menos do ponto de vista científico.

Examinador 3 - Mas senhorita: existem numerosos exemplos de gases que abandonam nossos corpos sem estrépito - e que portanto a senhorita não os considera comol peidos - e que no entanto agem de forma avassaladora sobre os circunstantes. O que a senhorita

teria a dizer a respeito?

Jovem - Mestre: é tudo uma questão de conceito. E de semântica também. Mas o que nos interessa ressaltar aqui é que o peido é um fenômeno essencialmente sonoro. O olfato não altera nada.

Examinador 1 - Não altera? Pois fique sabendo que se minha tia-avó Agripina estivesse aqui e num de seus dias pródigos, eu lhe garanto que os alicerces conceituais de sua tese ficariam fortemente abalados!

Jovem - Perdoe, mestre, mas não ficariam não. Sabe por que? E é aqui que entra a semântica: as pessoas normalmente denominam coisas diferentes com o mesmo vocábulo. É o caso do pum.

Examinador 2 - Como assim?

Jovem - Ao contrário do peido, o pum poderia ser definido como uma ventosidade impregnada de cheiro, mas desprovida de som. Ambos, portanto, são completamente diferentes em sua manifestação.

Examinador 3 - Mas comuns em suas origens!

Jovem - Talvez...

Examinador 1 - Talvez? Mas...isso é científico, senhorita!?

Jovem - Não está ainda provado.

Examinador 2 - Como não? Ou a senhorita pretende insinuar que eles viriam de locais diferentes?

Jovem - É possível.

Examinador 3 - Mas isso...equivalaria a uma verdadeira revolução dos nossos conhecimentos sobre o tubo digestivo!?

Jovem - E por que não? O pensamento revolucionário é a base de toda a ciência!

(Os Examinadores se consultam, perplexos, impregnados do mais genuíno espírito de especulação científica)

Coordenador - Senhores, por favor. O tema é palpante,

todos sabemos, mas precisamos ir adiante. Essa questão poderá ser mais tarde melhor esmiuçada. Por favor...

Examinador 1 - Não resta dúvida. O arrebatamento científico, às vezes, nos desvia do rumo previsto. E é preciso evitar que isso aconteça.

Examinador 2 - De acordo. Bem, senhorita: do ponto de vista antropológico, quando se tem notícia do aparecimento deste fenômeno? Eu quero dizer: se é verdade que ele acompanha o Homem desde os seus primórdios, existe alguma evidência de que o cidadão das cavernas, por exemplo, também peidava? Ou soltava puns, se preferir?

Jovem - Bem, do ponto de vista estritamente científico, qualquer afirmação neste sentido de minha parte seria, no mínimo, leviana. Contudo, existem fortes indícios de que os primitivos não só peidavam, como muitas vezes faziam do ato de peidar uma cerimônia coletiva! (*Assombro geral*)

Examinador 3 - É mesmo?

Jovem - Provavelmente, professor.

Examinador 1 - E em que indícios a senhorita se baseou para levantar tais suposições?

Jovem - Bem, tudo começou no ano passado, quando iniciei minhas pesquisas nas cavernas da África Meridional.

Examinador 2 - Faz um calorão lá...

Coordenador - O senhor já esteve na África Meridional, professor?

Examinador 2 - Não, mas ouvi falar.

Coordenador - O senhor "ouviu falar"...

Examinador 2 - Ouvi e vi falar!

Coordenador - Professor...(*Os demais examinadores reprovam em silêncio o comportamento pouco científico do Examinador 2*)

Examinador 2 - Eu...peço desculpas à banca, ao senhor

Coordenador, e à senhorita por esta pequena leviandade, que caracteriza o leigo, não o homem de ciência.

Coordenador - Prossiga, senhorita.

Jovem - Como eu estava dizendo, nessas cavernas eu pude observar, nitidamente, em algumas paredes, marcas de mãos. E em frente a essas marcas de mãos eu percebi, no chão, também nitidamente, a marca de um pé. Ou seja: a cada duas mãos nas paredes correspondia um pé no chão. Supus então que, primeiro: sendo todas as marcas muito parecidas elas deveriam ter sido feitas, sem exceção, na mesma época; segundo: a ausência de uma segunda marca no chão poderia indicar que nossos ancestrais, por um motivo qualquer, lá pelas tantas erguiam juntos uma das pernas para dar vazão às suas ventosidades. E um detalhe: todas as marcas no chão pertenciam ao pé direito.

Examinador 3 - Quer dizer então...que eles peidavam na direção Oeste!

Jovem - Foi o que eu pensei, professor.

Examinador 1 - Ou eram todos pernetas, quem sabe?

Examinador 2 - Sim, mas isso viria complicar um pouco a tese da senhorita, não é mesmo?

Examinador 1 - Eu não vejo por que.

Examinador 2 - Ora, professor...!? Na ausência de uma segunda perna, que perna eles poderiam ter erguido?

Examinador 3 - Sem saltar, evidentemente...

Examinador 1 (*Depois de intensa reflexão*) - Perfeito, professor. Mas é preciso que fique assinalado que os pernetas também peidam! Ou não?

Coordenador - E por que o senhor afirma que eles pernetas, professor?

Examinador 1 - Perdão, senhor Coordenador, mas eu não afirmei: eu especulei!? Estamos numa reunião científica, pois não?

Coordenador - A sua especulação, de momento, me parece irrelevante. A teoria da senhorita ainda não se encontra suficientemente amadurecida para suportar questões tão intrigantes quanto as suas. A banca acha procedente minha intervenção?

Examinadores 2 e 3 - Perfeitamente procedente.

Examinador 1 - Não resta dúvida. O arrebatamento científico, às vezes, nos desvia do rumo previsto. E é preciso evitar que isso aconteça.

Examinadores 2 e 3 - De acordo.

Coordenador - Bem, senhores, façam suas últimas perguntas. Muitas tarefas ainda nos aguardam no dia de hoje. A maioria delas profundamente enfadonha. Temos apenas cinco minutos. O sentido de objetividade torna-se imperioso.

Examinador 2 - Perfeitamente, senhor coordenador. Vejamos...*(Depois de rápida consulta em sua pasta)* Ah, sim...Do ponto de vista histórico, quando se deu o primeiro peido importante? Há algum relato a respeito?

Jovem - Quanto a isso, professor, não resta a menor dúvida. O primeiro peido verdadeiramente importante e significativo da História, segundo Heródoto, foi dado por Alexandre o Grande, pouco antes da batalha de Gaugamela, contra os persas. A coisa se passou assim: Daio III mandara um emissário negociar com Alexandre a partilha de seu império, pois não estava interessado numa terceira guerra, já que os persas haviam sido derrotados anteriormente nas batalhas de Grânico e de Isso. Derrotados pelos macedônios, bem entendido. Ao ouvir a proposta do emissário de Dario III, Alexandre o Grande, que inclusive já estava a cavalo, ergueu-se sobre sua montada e empinando ostensivamente o traseiro, deu um peido medonho, que arrancou - palavras de Heródoto - quase todas as penas do penacho do emissá-

rio, que foi atirado ao solo devido à violência do deslocamento de ar.

Examinador 2 - E ele conseguiu sobreviver?

Examinador 3 - Tanto ao peido quanto à queda?

Jovem - A ambos, professores.

Examinador 1 - Sem seqüelas graves?

Jovem - Algumas fraturas e uma rinite alérgica, ao que parece.

Examinador 2 - Figura resistente, a desse emissário...um verdadeiro Hércules...não lhe parece, senhor Coordenador?

Coordenador - Me parece.

Examinador 3 - Para finalizar, senhorita, já que nosso tempo se esgota: na sua opinião, o peido é um fator de conagraçamento ou de desunião entre as pessoas?

Jovem - Professor: depende, antes de tudo, do peido. E do contexto sócio-político-econômico - afetivo e cultural em que ele se dá. *(Palmas arrebatadas)*

Coordenador - Está terminada a avaliação.

(Os examinadores recolhem suas pastas, rodeiam a senhorita, dizem-lhe coisas agradáveis e vão saindo enlaçados)

FIM

Um ato de devoção

de Deborah Tannen

Tradução
Renata Cantanhede Amarante



Personagens

Pai - 85 anos

Filha - quase 50 anos

Cenário:

Um quarto de hotel em Varsóvia,
no fim de uma tarde de verão.

*(Pai e Filha entram. Ele não caminha
com segurança. Tentando ser discreta,
ela o vigia de perto, pronta a
segurá-lo, no caso de ele cair. A Filha
solta alguns pacotes no chão)*

Filha - Nossa, que canseira.

Pai - Está cansada mesmo? Pensei
que você só tinha voltado porque
acha que eu não sou mais capaz
de ir a lugar nenhum sozinho. Você
não preferia continuar fazendo
compras com sua mãe e o David?

Filha - Não, eu também queria voltar. Não agüento fi-
car tanto tempo fazendo compras.

Pai - E o David? Ele gosta mesmo de fazer compras, ou
só está fazendo companhia para sua mãe?

Filha - Não acho que ele se importe, mas ele deve estar
lá mais para fazer companhia a ela.

Pai - É um bom sujeito, o seu David. Nunca tenho paci-
ência para fazer compras tanto tempo quanto a sua mãe.

Filha - Nem eu. E ele provavelmente também queria
me dar algum tempo para ficar sozinha com o senhor.

Pai - Que gentileza você dizer isso. A maioria das filhas
não consegue ficar perto de seus velhos pais.

Filha - Não se os pais forem como o senhor. A gente não
teria feito essa viagem se eu não gostasse da sua com-
panhia. Vai se deitar para descansar?

Pai - Não, vou me sentar aqui para ler. *(Pega o jornal
que está sobre a poltrona e senta-se)* Quer ler o jornal?

Filha - Não, obrigada. Se o senhor vai ler, eu vou ficar
escrevendo. Eu quero anotar algumas coisas desde o
primeiro dia. A viagem já está quase no fim e eu ainda
não tive chance de escrever nada.

*(Senta-se na cama, encostada na cabeceira, e pega um
caderno no qual começa a escrever. À medida que o faz,
ouve-se sua voz recitando o que escreve; rapidamente a
voz muda para um tom de fala normal e não de ditado,
mas entende-se que a platéia ainda ouve o que está sen-*

do escrito. Enquanto ela fala, o Pai adormece, e o jornal cai em seu colo. Quando termina a primeira fala da Filha, o Pai está dormindo. Com as luzes esmaecidas, ele se levanta, não mais se movendo como um velho, e fala com a voz de suas lembranças, uma versão mais jovem de si mesmo. O diálogo de ambos está repleto de não-ditos e ironia sutil, sem uma entonação judaica estereotipada ou exagerada)

Filha - A primeira coisa que fizemos depois de chegar ao hotel em Varsóvia foi tomar um táxi até o lugar em que meu pai morava quando criança. A rua ainda estava lá, com a placa indicando Twarda (*pronuncia-se "twarda"*), mas no lugar do prédio de apartamentos em que ele morava havia um prédio cinzento sinistro com um muro de cimento coberto de pichações obscenas feitas com *spray* - um rato grande inserindo alegremente um falo enorme na traseira de um rato menor. Eu fiquei assombrada com a idéia de estar de pé na rua sobre a qual tinha ouvido meu pai falar a vida toda.

Pai - Paramos embaixo da placa, Twarda Ulica (*pronuncia-se "twarda ulitsa"*). Tudo estava tão desolado e quieto, os prédios construídos depois da guerra pareciam tão sem expressão e opacos. Quando eu era criança, a vizinhança estava sempre agitada e cheia de vida. Havia lojas de ambos os lados da rua, e as calçadas fervilhavam de gente... judeus com suas longas barbas, botas pretas e as franjas rituais dos xales de oração aparecendo por baixo dos coletes. Trabalhadores, mulheres fazendo compras, homens entrando e saindo da sinagoga. Havia *tragers* - carregadores - homens contratados por pessoas que eram pobres demais para alugar uma carroça, e que carregavam cargas espantosas

nas costas - uma mesa, uma cama. Epiléticos caíam e tinham convulsões no meio da rua. Ninguém parava para olhar, porque era comum. E mendigos, mendigos esfarrapados por toda parte. Alguns usavam roupas feitas de sacos, outros tinham trapos enrolados nos pés em vez de sapatos. Muitos mendigos eram aleijados. Quando eu fui para a América, sempre me perguntava: onde estão os mendigos?

Filha - No segundo dia, fomos ao Museu Histórico Nacional, onde tínhamos ouvido falar que havia um filme sobre a destruição de Varsóvia durante a Segunda Guerra. O narrador contava como os habitantes da cidade foram deportados para outra parte do país à medida que os alemães demoliam sistematicamente a cidade. Quando a guerra acabou, os habitantes voltaram. Havia cenas documentais emocionantes dos poloneses passando pedras de mão em mão durante a reconstrução de Varsóvia... mas nada sobre a morte de 30% da população da cidade: toda a população judaica. Havia algumas tomadas rápidas de judeus sendo deportados, enquanto o narrador dizia: "Os judeus foram os primeiros a partir." Ele deixou de mencionar que eles não voltaram.

Pai - Na rua havia *droshkis* (*pronuncia-se como se escreve*) - carruagens puxadas por cavalos que levavam passageiros, e carroças abertas para o comércio. Os condutores iam batendo nos animais e gritando com eles, e gritando para os pedestres saírem da frente. Às vezes uma *kareta* passava por ali - uma carruagem elegante de gente rica. Aquilo causava sensação, e as pessoas se perguntavam se uma pessoa rica iria descer ali, e o que poderia estar querendo. Bondes passavam em

ambas as direções, com os sinos tocando. Os trilhos corriam pelo meio da rua, por isso as pessoas esperavam na calçada e caminhavam para o bonde quando ele parava. Um dia um velho judeu desceu do meio-fio no momento em que um automóvel passou correndo no espaço entre o bonde e a calçada, e a roda passou por cima do seu pé. Enquanto o homem gritava de dor, o motorista parou, desceu do carro, correu para ele, e começou a censurá-lo em voz alta por atrapalhar seu caminho. Logo depois que eu cheguei na América, vi um motorista de táxi e seu passageiro discutindo, de pé, ao lado do carro. Fiquei impressionado com o contraste. Na Polônia, se você era rico o bastante para ter um automóvel, tinha o direito de gritar com qualquer um. Na América, um motorista de táxi, com seu boné de trabalho, estava gritando com um homem rico de cartola de seda.

Filha - Fomos ao cemitério judaico onde estava enterrada a avó do meu pai. Ele nos contou como foi o enterro, quando ele tinha 11 anos, pouco antes de partir para a América. Ele caminhara atrás do carro fúnebre puxado por cavalos, com o avô e os tios Joshua e Boruch Zishe (*pronunciado rapidamente, soa como "Buczicha"*), enquanto os outros vinham atrás em carruagens. Ele estava orgulhoso de estar andando entre os homens, até sua mãe mandar uma amiga ir buscá-lo para que ele se sentasse na carruagem com ela. Quando chegaram ao cemitério, ele se agarrou ao seu tio Boruch Zishe, e o seguiu até o aposento em que o corpo seria lavado de forma ritual antes do enterro. Ele disse que o enterro da avó estava tão vivo em sua lembrança que ele sentia que poderia andar direto até o túmulo, mas não pôde, porque o cemitério que ele tinha conhecido em

criança tinha sido destruído durante a guerra. Lápides tinham sido despedaçadas por vândalos ou arrancadas pelas árvores que tinham crescido; os caminhos estavam cobertos de mato. Foi a primeira vez que eu ouvi meu pai usar o nome iídiche, Boruch Zishe, para falar do homem simples e quieto que eu conheci a vida inteira como tio Bob.

Pai - Nosso prédio tinha sido construído em volta de um pátio pavimentado de pedra. A entrada era um grande arco com um portão de madeira que era trancado de noite. No térreo havia lojas dando para o pátio. Uma delas era uma casa que preparava e vendia frios. Nós não tínhamos dinheiro para comprar nada, mas eu sempre adorei o cheiro. Durante o dia, mascates entravam no pátio, apregoando sua mercadoria. Mendigos vinham bater de porta em porta, pedindo um copeque ou um pedaço de pão, que guardavam num saco. Cantores e violinistas também vinham. Algumas pessoas enrolavam moedas em pedaços de jornal e as atiravam para baixo. Nós dizíamos, brincando, que não era possível saber se as moedas eram esmolos ou pagamento para parar a terrível música.

Filha - Fomos ao memorial do levante do gueto de Varsóvia. Um longo caminho leva ao monumento, uma estátua vigorosa que se projeta de uma parede de pedra: jovens musculosos empunhando armas, que escolheram morrer lutando em vez de obedecer à ordem de deportação. No outro dia, uma polonesa, amiga de um amigo, nos levou até lá de novo, David e eu, para ver a parte de trás do monumento: um friso mostrando uma multidão caminhando para a

morte: um rabino carregando a torá, famílias com crianças que pareciam encolhidas entre as pernas ao redor. Esta, ela nos disse, era a representação mais verdadeira. Havia sessenta mil pessoas no gueto quando houve o levante. Trezentos mil habitantes tinham sido mortos em Treblinka nos meses anteriores. Nós não vimos essa parte do monumento na nossa primeira visita. Não tivemos a idéia de dar a volta e ver a parte de trás.

Pai - Mascates entravam no pátio, apregoando o que tinham para vender. Um homem tinha uma roda de amolar; as pessoas traziam facas e tesouras para afiar. Outro empurrava um carrinho de mão até o pátio e começava a trabalhar. Pegava painéis de ferro que tinham ficado enegrecidas com o uso e devolvia brilhando como novas. Uma vez minha avó mandou seu filho mais novo, meu tio Boruch Zishe, descer com algumas painéis, mas quando ele voltou com elas, uma estava feita só pela metade, então ela o mandou de volta, e ele começou uma barulhenta discussão com o homem. Uma platéia se reuniu para assistir à vitória do meu tio, mas eu estava preso em casa porque estava doente. Tive que me esforçar para ver o que podia da sacada tão pequena. Eu não me conformava com a injustiça - todos os meus amigos aproveitando o espetáculo, e eu perdendo - e era o meu tio!

Filha - No monumento ao gueto, meu pai começou a conversar com uma jovem dinamarquesa que trazia um livreto para turistas. Quando ele se afastou, eu contei a ela que ele tinha crescido em Varsóvia, e que outros membros da família e pessoas com quem ele cresceu tinham morrido ali, ou vivido ali e morrido nos cam-

pos. Usei essa informação como um emblema de honra, como se isso me desse um direito maior de estar visitando o memorial. Também achei que isso ia tornar a visita dela mais memorável. Eu sempre tive esse impulso de ajudar os outros.

Pai - Nosso apartamento no terceiro andar pertencia ao meu avô. Eu nasci lá e a minha mãe também. Eu morei lá até os sete anos. Minha mãe era uma das mais velhas entre dezesseis irmãos. O mais novo era só seis anos mais velho do que eu, por isso era como se eu fosse o irmão mais novo e meu avô foi a coisa mais parecida com um pai que eu tive.

Filha - No caminho para o monumento, alguns vendedores ambulantes tinham armado mesas vendendo bugigangas e livros. David comprou um livro sobre o gueto de Varsóvia.

Pai - Durante anos eu achei que o nome do meu avô era *zahzogit*, porque era assim que a minha avó o chamava: "*Zahzogit*, podia puxar aquela cadeira?", "*Zahzogit*, preciso de dinheiro para comprar comida." Depois eu descobri que *zahzogit* queria dizer "seja tão bom". Quando ela falava com ele, começava assim para demonstrar respeito pelo marido. Os filhos tinham medo dele, porque era severo e autoritário, mas comigo sempre foi bom e gentil. Uma vez ele me levou pela mão até o *mikvah*, o banho ritual. No caminho, perguntei a ele por que o dinheiro de papel tinha valor, mas os outros papéis não tinham. No *mikvah*, ele me ensinou pacientemente como cobria os orifícios do rosto enquanto mergulhava na água: polegares nas orelhas, indicadores sobre os olhos, dedos médios nas na-

rinhas e anulares na boca. Acho que os mindinhos ficavam sobre o queixo. (*À medida que fala, ele vai colocando os dedos dessa forma*) Eu me lembro que fiquei muito espantado de ver meu avô sem roupa!

Filha - Quando eu tinha sete ou oito anos, escrevi a minha primeira história. Era sobre o meu pai quando era criança. A história se passava na escadaria do prédio dele em Varsóvia. Era uma história que ele tinha me contado: quando era muito pequeno, a mãe pôs nele roupas que não cabiam mais na irmã mais velha, em vez de gastar dinheiro comprando roupas de menino. Ele ficou envergonhado demais para sair e brincar vestido daquele jeito, por isso ficou sentado na escada o dia inteiro, chorando.

Pai - Uma vez eu decidi jejuar no Yom Kippur, porque era o que os adultos faziam. Quando a minha mãe não conseguiu me fazer comer, pediu ajuda ao pai dela para me convencer. Ele me explicou que eu não tinha que jejuar porque eu ainda não tinha feito o *bar-mitzvah*. Se eu jejuasse, não estaria agradando a Deus, só estaria desagradando a minha mãe.

Filha - Eu não tinha idéia de como era o prédio em que meu pai vivia quando era criança, por isso imaginei a história no vestibulo do prédio que ficava em frente da nossa casa no Brooklyn, com degraus de mármore, corrimão de ferro batido e piso de pequenos ladrilhos pretos e brancos. Eu o imaginei com a mesma idade que eu tinha quando escrevi a história, mas ele provavelmente tinha só três anos.

Pai - Minha mãe se casou aos dezoito anos com um

homem que não conhecia, e jamais gostou dele. Ela se livrou dele quando eu tinha dois anos. Ela nunca me disse diretamente que eu era feio, mas sempre que falava do meu pai, dizia como detestava a aparência dele, especialmente o nariz grande e curvo. E sempre que falava sobre mim, dizia que eu era muito parecido com ele. Quando eu fazia uma coisa de que ela não gostava, o que era quase tudo o que eu fazia, ela dizia "Iguazinho ao seu pai." Se eu dormia até tarde, "Iguazinho ao seu pai."; se ia dormir tarde, "Iguazinho ao seu pai." O jeito que eu comia, o que eu comia, a que horas eu comia, como eu me vestia, se eu gastava dinheiro, quanto era e com quê - era sempre a coisa errada, do jeito errado, e sempre "iguazinho ao seu pai." Foi só quando eu me tornei adulto e conversei com gente que conhecia o meu pai que eu descobri que ele tinha sido um homem maravilhoso. Diziam que ele era bom, gentil, inteligente e generoso. Todos gostavam dele. Todos, menos a minha mãe.

Filha - Meu pai falava tanto da infância dele que parecia que tinha acontecido comigo. Mas não tinha. Eu achava que nada que tivesse acontecido comigo poderia ser tão importante como o que ele tinha sofrido. Que direito eu tinha de ser infeliz? Mas eu era.

Pai - Meu pai não era bom com os negócios, e não era um homem prático. Ele abriu uma loja de artigos de couro com o dote da minha mãe, e perdeu tudo. Ela costumava contar revoltada como levava para ele a comida nutritiva que tinha preparado e o encontrava comendo salmão defumado e chocolate. De uma certa forma isso representava tudo o que ela desprezava nele.



Filha - Na minha lembrança, minha infância é uma sucessão sem fim de dias passados com a minha mãe, sentindo falta do meu pai. Ele saía de casa antes que eu acordasse de manhã, e freqüentemente trabalhava até tarde, por isso voltava para casa depois que eu tinha ido dormir. Meu objeto preferido na casa era uma velha máquina de escrever preta, com teclas amarelas de bordas prateadas. Eu passava horas batendo cartas para o meu pai, contando o que tinha me acontecido durante o dia e despejando minhas reclamações contra minha mãe. Eu não podia ter nenhuma reclamação do meu pai, porque ele não estava lá.

Pai - Meu pai tinha tuberculose. Minha mãe dizia às pessoas que era por isso que tinha se separado - para que ele não contaminasse a minha irmã e eu. E ela dizia que nunca tinha se casado de novo porque não queria que seus filhos crescessem com um padrasto. Talvez fosse verdade. Mas eu sempre acreditei que ela preferia viver sozinha. Não era o tipo de mulher que quer passar a vida servindo um homem.

Filha - Quando eu era criança, meu pai costumava dizer: "Temos tanta sorte de ter a sua mãe. Se fosse por mim, eu estaria viajando pelo país em uma motocicleta. Graças à sua mãe, nós moramos nesta casa bonita e limpa, e temos todas as refeições". Mas eu achava que viajar pelo país de moto com o meu pai parecia fantástico!

Pai - Eu, minha mãe e minha irmã dividíamos um quarto na casa do meu avô. Uma noite minha mãe me acordou de um sono profundo, e eu vi que meu pai estava lá; ele devia ter vindo discutir alguma coisa com ela.

Ela tinha feito *frankfurters* - salchichas de carne bovina - para ele, e me acordou para me dar um pedaço. Ela sabia que eu adorava aquilo, e era tão raro durante a guerra. Acho que eu ainda estava dormindo, porque quando tentei engolir, o pedaço entalou na minha garganta. Não sei se me lembro disso porque foi uma das poucas vezes na vida em que vi o meu pai, ou porque eu quase sufoquei.

Filha - Nos dias em que ele ia chegar em casa a tempo para o jantar, eu esperava ele voltar do trabalho. Eu e a minha irmã ficávamos olhando na direção da estação do metrô. Quando víamos ele chegando, corríamos para ele, e ele nos levantava e nos envolvia em seus braços. Depois nos punha no chão e andava conosco até em casa, segurando nossas mãos. Eu adorava a sensação daquela enorme mão calosa envolvendo a minha.

Pai - Nas outras duas lembranças que tenho do meu pai, ele está conversando com a minha mãe. Na mais antiga, eu estou de pé ao lado dela, segurando sua mão, no enorme arco que levava ao nosso pátio. Meu pai está do outro lado dela - um homem alto, ruivo, dizendo coisas que eu não entendo. Na outra lembrança, ele está doente de cama em um quarto pequeno, e a minha mãe está do lado da cama falando com ele. Eu também estava no quarto, mas não podia me aproximar. Minha mãe me fez ficar na porta, por causa da doença dele.

Filha - Às vezes, quando ele estava em casa na nossa hora de dormir, meu pai nos contava histórias que ele mesmo inventava - longas e elaboradas histórias

de dragões e águias nas quais nós éramos os heróis. Nós pedíamos especialmente “histórias de ação”. Nós ficávamos deitadas na cama, enquanto ele se movia pelo quarto, interpretando todos os papéis, correndo de repente em direção a nossos rostos risonhos, deliciosos, fingindo que estávamos assustadas. Depois, quando era hora de dormir, ele se deitava conosco e nos aconchegávamos nele com a cabeça em seu ombro. Eu sempre dormia assim.

Pai - A única outra vez que eu me lembro de ver o meu pai também é a única lembrança em que ele falou comigo. Eu estava andando com ele pelo campo e chegamos a um riacho. Ele queria que eu atravessasse com ele, mas eu estava com medo. Eu estava convencido de que o fundo era de areia movediça e ia me engolir. Ele pegou uma grande pinha e atirou na água, para me mostrar que não afundava. Por algum motivo, aquilo me deu confiança, e eu cruzei o riacho com ele. Mais tarde chegamos a um campo de trigo. Ainda me lembro disso como uma das coisas mais bonitas que já vi: o trigo dourado curvado pela brisa até onde a minha vista alcançava. Perguntei ao meu pai se o campo de trigo ia até o fim do mundo.

Filha - Quando eu era adolescente, tinha orgulho da minha irreverência. Gostava de chocar as pessoas dizendo: “Se o meu pai tivesse ficado na Polônia, ele teria virado um abajur.”

Pai - Quando eu tinha seis anos, meu pai morreu. Ele tinha trinta e sete anos. Como eu não o conhecia, não fiquei triste; achei que era uma novidade interessante. Encontrei uma vizinha na escada, e contei vantagem,

dizendo que sabia uma coisa que ela não sabia. “O quê?”, perguntou ela, “que o seu pai morreu?”. Vi pelo jeito dela que minha excitação não era a emoção certa para o momento. “Não”, eu menti, “não é isso.” Mas não disse a ela o que era.

Filha - Quando eu ligo para casa, eu falo com a minha mãe. Sempre foi assim. Quando eu era mais nova, era ela que ligava para mim. Algumas vezes, depois que eu tinha falado com a minha mãe por muito tempo, ela dizia que meu pai queria falar comigo. Eu me sentia empolgada, como se tivesse ficado importante - meu pai queria falar comigo! Era como receber uma ligação daquele garoto por quem você é apaixonada. Mas quando ele chegava no telefone, dizia “Então, foi bom falar com você.” “Espere aí”, eu dizia, “você ainda não falou comigo.” “A gente conversa quando se encontrar”, ele dizia. “Não temos que dar dinheiro para a companhia telefônica.” Ele tinha pegado o telefone só para me fazer desligar.

Pai - Embora eu não conhecesse o meu pai, com certeza eu conhecia o meu avô. Eu não tinha nenhuma dúvida de que ele era o homem mais poderoso e mais altivo do mundo, e eu tinha certeza de que todo mundo sabia disso também. Mas um dia, depois que a Primeira Guerra finalmente acabou, ele me levou em uma visita à casa de alguém que lhe devia dinheiro. Eu fiquei chocado de ver a atitude que ele assumiu naquela casa, quando tirou o chapéu em respeito. Eu não podia acreditar no que via: meu avô tirando o chapéu para alguém!

Filha - Anos atrás eu tive um sonho. É minha festa de aniversário. Meu pai está lá, mas está suspenso a uns

sessenta centímetros do chão, com a cabeça perto do teto. Não sei o que ele está fazendo lá; ele não parece estar fazendo nada, apenas flutuando em seu próprio mundo. Não consigo alcançá-lo, e ele não me ouve nem me vê. Tento desesperadamente fazer contato com ele, mas ele está preso ali e eu não consigo fazer com que ele desça.

Pai - Quando estávamos prestes a partir para a América, meu avô me chamou e me pôs no colo. As lágrimas corriam por baixo de seus óculos de aro de ouro, sobre sua face, pela sua barba. Ele sabia que nunca mais me veria. Com seu braço sobre meus ombros, ele disse: "Nunca se esqueça de que você é um judeu."

Filha - Eu sempre soube que o avô do meu pai morreu no gueto de Varsóvia, mas de algum jeito eu pensava que ele tinha morrido de velhice, e o gueto era apenas o lugar onde ele vivia quando sua hora chegou. Na minha cabeça, o gueto era apenas uma parte arruinada da cidade onde os judeus eram forçados a viver. Mas quando eu li o livro que David comprou, percebi o quanto eu não sabia - que os judeus de toda a cidade e do país tinham sido socados no gueto; que cem mil pessoas morreram ali, de fome, e de epidemias que se alastravam, causadas pela superpopulação e pelas condições insalubres. Corpos nus jaziam nas ruas - corpos nas ruas, porque as pessoas tinham que pagar uma taxa para enterrar os mortos e não tinham dinheiro; nus, porque cada farrapo de roupa tinha que ser recuperado e aproveitado. As mulheres amamentavam as crianças nas ruas, mas não tinham peito, nenhum alimento para dar a seus bebês moribundos. Soldados alemães passavam pelo gueto a caminho para algum

outro lugar e atiravam nas pessoas por diversão. Eu achava que sabia sobre o gueto de Varsóvia, mas eu realmente não sabia nada de nada.

Pai - Aquelas foram as últimas palavras do meu avô para mim: "Nunca se esqueça que você é um judeu." Ele acreditava que quando os judeus iam para a América, deixavam de ser judeus, porque deixavam de ser *hassidim*. Será que eu o trai? O que as minhas filhas sabem de sua herança judaica? O que ser judeu pode significar para elas, que cresceram na América? Só uma delas se casou com um judeu - e que diferença isso faz, se ela não teve filhos?

Filha - Fomos até Unschlagplatz, onde a cada dia milhares de judeus eram reunidos para ser enviados a Treblinka, onde seriam mortos por gás. Hoje é um parque verde com um monumento, uma série de muros de pedra. Um deles é uma laje de pedra branca e brilhante com nomes judaicos, representando as trezentas mil pessoas que foram enviadas dessa praça para serem mortas. Mordechai, Moïshe, Shmuel, Abraham, Rachel, Rebecca, Naomi, Leah, Sarah, Miriam, Deborah. Outra laje traz as palavras de um poema. Ficamos todos de frente para essa parede, e pedimos ao meu pai para traduzir o texto em polonês gravado na pedra. (*Enquanto fala essas linhas, a Filha caminha até o Pai, e fica de pé do lado dele, enquanto ambos representam a cena que ela descreve*) Ele começou a ler, mas sua voz hesitou, e ele parou. Eu me virei e vi que seu corpo estava tremendo. Ele ergueu a mão direita sobre a face esquerda, com a palma para fora, fazendo uma barreira entre nossos olhos, para que eu não pudesse ver seu rosto enquanto ele chorava. Eu o abracei. Ele se

recompôs e começou novamente a ler. Mas novamente ele parou. Novamente ele ergueu a mão até o rosto, como um escudo contra o meu olhar. Na terceira tentativa ele leu:

Pai - "Terra, não cubra o meu sangue; vento, não silencie meus gritos..."

Filha - Enquanto íamos embora, minha mãe sussurrou para mim que, em sessenta anos de casamento, ela nunca tinha visto meu pai tão abalado. Dias depois, ele contou ao David que o que o afetou daquela maneira foi uma imagem em sua mente de seu avô e seu tio Joshua, o único filho que tinha ficado ao lado do velho, e a mulher de Joshua e os cinco filhos. Era quase certo que eles tinham sido enviados para a morte daquele lugar onde estávamos. E ele não parava de pensar: "O que foi que eles fizeram para merecer esse destino? Eles nunca fizeram nada que magoasse alguém." Fiquei com inveja porque o meu pai contou isso ao David e não a mim.

Pai - Eu parei sob a placa da rua, Twarda Ulica. No meu coração, ainda estava tudo lá: os pátios movimentados, as pessoas gritando das janelas, os bondes rangendo, os condutores berrando, meu avô indo ao *shul*. Mas por fora não havia nada. Nenhum sinal do mundo onde eu cresci. No lugar do prédio de três andares com o pátio havia agora um prédio utilitário cinzento coberto de pichações obscenas. Depois que eu me for, quem vai se lembrar? Se ninguém se lembrar, o que terá restado?

Filha - Meu pai queria tirar fotos do cemitério judaico,

mas ele detesta tirar fotos sem ninguém nelas, por isso pediu que David e eu ficássemos diante de uma parede erguida com pedaços das lápides quebradas durante a guerra. David posou para as fotos, mas eu não. Não consegui resolver se era uma profanação posar para fotos, como turistas, em um lugar daqueles, ou se era um ato de devoção, tentar lembrar.

(Durante a última fala da Filha, o Pai voltou a seu lugar na cadeira, adormecido, com o jornal no colo. O telefone toca; ambos pulam. A Filha apanha o fone, que está em uma mesinha de cabeceira ao lado da cama)

Filha - Oi, mamãe. Estamos bem. Papai dormiu, e eu estou escrevendo. Não tem problema, não se apresse. Até logo. *(Desliga o telefone)*

Pai - Sobre o que estava escrevendo?

Filha - Sobre você.

Pai - Sobre mim? Fico orgulhoso, mas o que é que você pode escrever sobre mim? Eu não sou interessante.

Filha - Eu estava tentando escrever as histórias que você me contou, mas só consegui me lembrar de algumas. Quero escrever todas.

Pai - Posso lhe contar mais, se você tiver tempo. Mas você anda ocupada e eu não sei quando tempo ainda me resta. *(Ela se levanta e anda até ele, do outro lado do quarto, e lhe dá um beijo)*

Filha - Paizinho, o senhor não pode morrer antes que eu escreva tudo. Promete que não vai.

Pai (Ri) - Não estou planejando ir já. Sempre lamentei ter perdido a virada do século. Eu nasci com oito anos de atraso. Pretendo ficar por aqui para ver o ano 2000. Eu detestaria...

Filha - Detestaria o quê, papai?

Pai - Detestaria perder isso de novo.

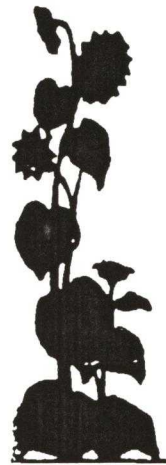
FIM

* *Um ato de devoção* foi encomendada pelo McCarter Theatre, em Princeton, e produzida pelo Horizons Theatre, em Washington, DC. É a primeira peça de Deborah Tannen, conhecida mundialmente pelos quinze livros que já publicou. O mais recente, *You just don't understand: women and men in conversation*, esteve na lista dos mais vendidos do *New York Times* por quatro anos, e foi o número um por oito meses. Foi traduzido para 18 línguas e vendeu mais de um milhão e meio de cópias.

* Um novo livro, *Talking from 9 to 5*, foi publicado recentemente pela Morrow. Tannen também já publicou contos, poemas, e mais de setenta artigos em grandes jornais e revistas ao redor do mundo.

* A doutora Tannen está entre os três únicos *University Professors* de Georgetown, onde pertence ao corpo docente do Departamento de Linguística, e já apresentou conferências em escolas e universidades de todo o mundo. Já apareceu em muitos programas de TV e rádio do país, e tem sido porta-voz de organizações civis, profissionais e governamentais.

* Deborah Tannen nasceu no Brooklyn e estudou em Nova York e Michigan. Fez seu doutorado na Universidade da Califórnia, em Berkeley. É casada e vive em Washington, DC.



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.

Cabrujas, J. I. - *El Dia Que Me Quieras*, comédia dramática, 2 atos, 7 personagens (4 m. e 3 f.), nº 158.

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*, comédia, 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^{as}).....R\$ 20,00

Impresso pela

Gráfica Editora do Livro Ltda.