

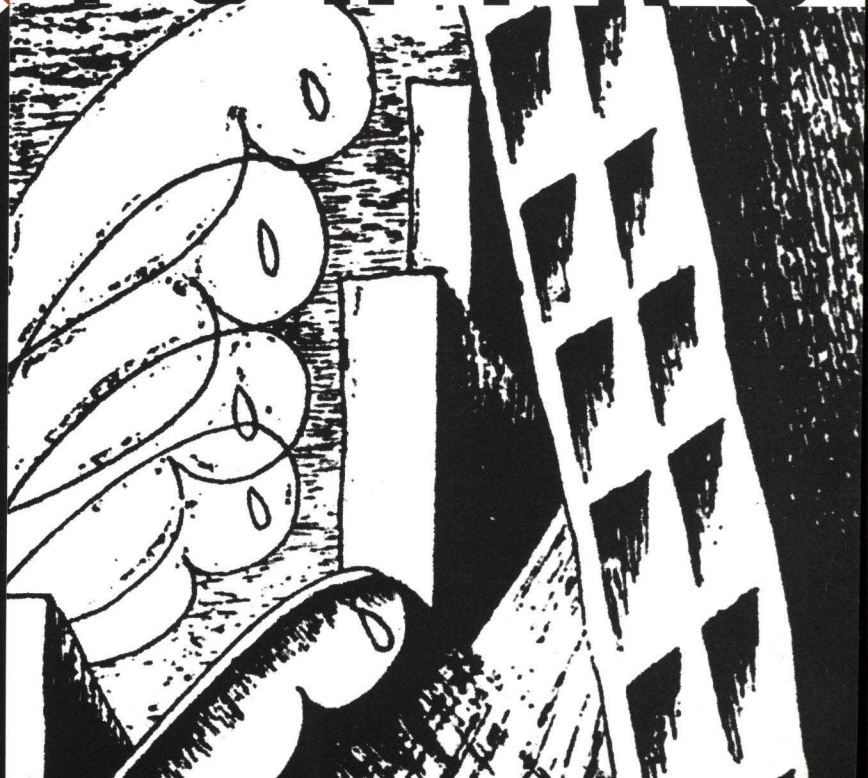
Flávio de Carvalho, performer Lúcia Kosovski  
Criação da personagem David Herman  
Um teatro em transformação Álvaro de Sá  
Sugestões para os ensaios Viola Spolin  
Os embrulhos Maria Clara Machado

1

6

6

# cadernos de T E A T R O



Cadernos de Teatro é uma edição do Teatro Tablado

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro  
Secretaria Municipal das Culturas  
RioArte  
Shell

**Prefeito da Cidade do Rio de Janeiro**  
Cesar Maia

**Secretário Municipal das Culturas**  
Ricardo Macieira

**Presidente do Instituto Municipal  
de Arte e Cultura – RioArte**  
Fábio Ferreira

**Diretor de Projetos - RioArte**  
Alberto Benzecry

1

6

6

## CADERNOS DE TEATRO Nº 166

outubro, novembro, dezembro de 2001

### Conselho Editorial

Bernardo Jablonski, Guida Vianna,  
Ricardo Kosovski, Dina Moscovici

### Editor

Lionel Fischer

### Redação e Pesquisa d'O Tablado

### Diretor Responsável

João Sérgio Marinho Nunes

### Diretor-Tesoureiro

Eddy Rezende Nunes

### Projeto Gráfico

eg.design/Evelyn Grumach e Tatiana Podlubny

### Editoração

eg.design/Tatiana Podlubny

### 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

# Uma nova parceria

Se tivéssemos que apontar o principal ensinamento de Maria Clara Machado, sinceramente não conseguiríamos fazê-lo, pois foram incontáveis e igualmente preciosos. Mas um deles sempre nos impressionou: “O sucesso jamais pode ser atribuído a uma única pessoa, mas à soma de muitas vontades”. E se isto sempre foi a marca do Tablado, nada mais natural que também caracterizasse a revista nele criada cinco anos após sua fundação: **os Cadernos de Teatro**.

A longevidade desta publicação se deve fundamentalmente à tenacidade de muitas vontades, assim como ao inestimável apoio de diversas instituições ou empresas. Como a Shell, por exemplo, *cúmplice* de longa data, que continua conosco. Só que agora lado a lado com nosso mais novo parceiro: o RioArte. Isto significa que **vamos oferecer a você, já a partir deste número, uma revista maior, mais abrangente, com muitas ilustrações e num formato ainda mais sedutor**. E há também a real possibilidade de lançarmos uma coletânea reunindo o que de mais significativo foi escrito nos Cadernos. Ou seja: estamos pensando no presente sem esquecer o passado.

**Gratos**, portanto, à Shell e ao RioArte por ajudarem o Tablado a manter e aprimorar os **Cadernos de Teatro**, que neste **nº 166** oferece um cardápio atraente e diversificado:

FLÁVIO DE CARVALHO, PERFORMER pertinente análise de **Lídia Kosovski** sobre o primeiro artista performático nacional.

criação DA PERSONAGEM **David Herman** aborda processos de criação de um papel a partir de Stanislavski.

ESCOLA SUCATEADA, TEATRO DECADENTE interessante paralelo entre as duas instituições feito pelo encenador **José Renato**, um dos fundadores do Teatro de Arena.

AÇÕES coletânea de exercícios da celebrada professora norte-americana **Stella Adler**.

UM TEATRO EM TRANSFORMAÇÃO **Álvaro de Sá**, professor de Estética dos Encenadores na Cal, analisa o nascimento da encenação moderna.

SUGESTÕES PARA OS ENSAIOS **Viola Spolin** dá preciosas dicas para os diretores.

E mais: as colunas Personalidades, Múltipla Escolha, Gabarito, Texto para Estudo (Briga no beco, de Adélia Prado) e uma excelente peça adulta de Maria Clara Machado, *Os embrulhos*.

Para todos nós, um excelente nº 166!

Flávio de Carvalho, performer



Sugestões para os ensaios

4

14

22

26

34

39



Criação da personagem

Escola sucateada, teatro decadente

Ações

Um teatro em transformação





Múltipla Escolha

44

Gabarito

45



Personalidades

46

Texto para Estudo

47

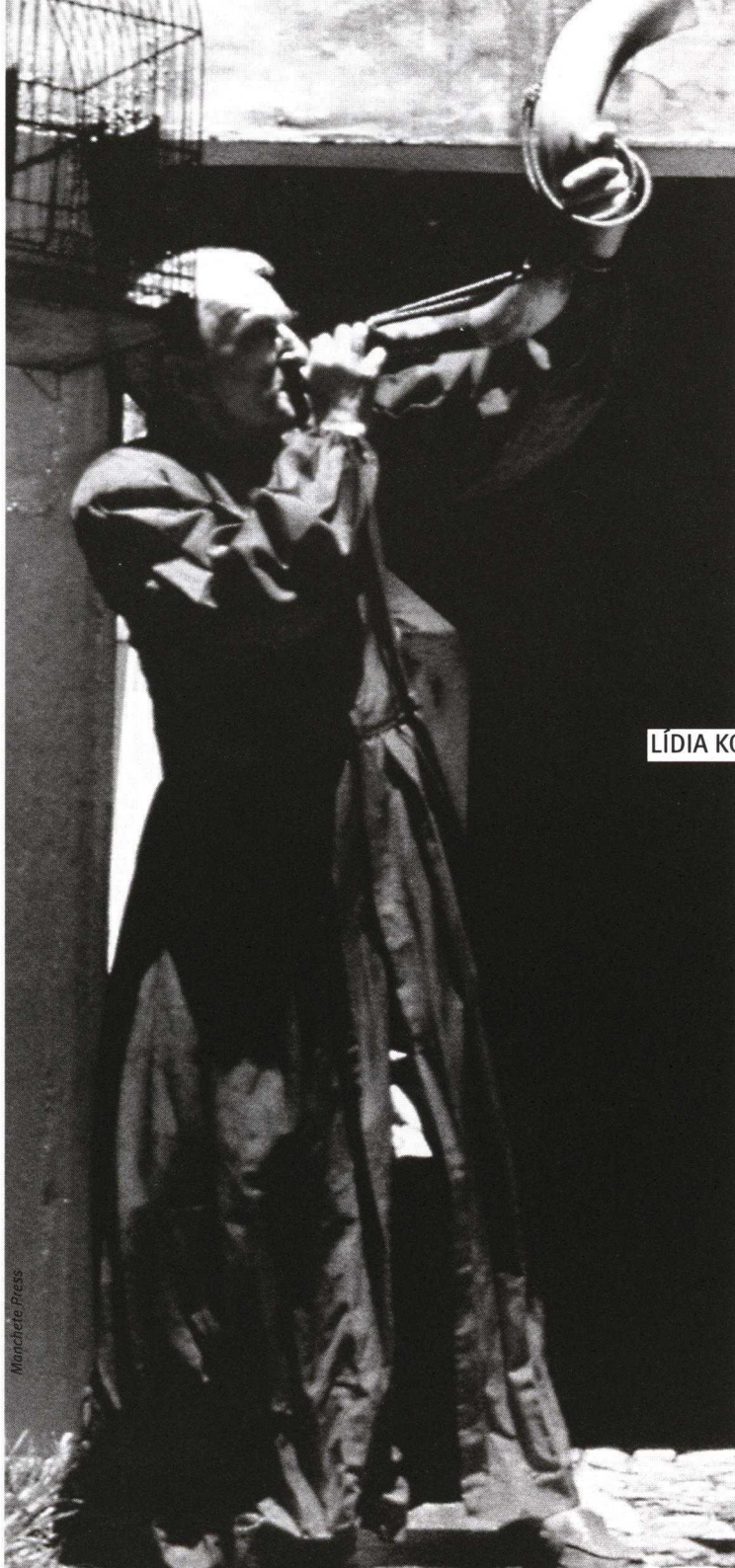


Os embrulhos

48

Textos à disposição

60



**Flávio de Carvalho,**  
**performer<sup>1</sup>**  
performer

LÍDIA KOSOVSKI<sup>2</sup>

Se a *Semana de Arte Moderna* de 22, segundo diversas fontes, não legou ao teatro um lugar de destaque - pelo contrário, este costuma ser considerado “um excluído desta festa”, na afirmação de Décio de Almeida Prado<sup>3</sup>, aqui valorizamos a contribuição dos artistas modernistas ao teatro brasileiro por abrir uma brecha na concepção então vigente de teatro, como algo constituído basicamente por um texto literário e cuja encenação deveria necessariamente desenvolver-se no interior das casas de espetáculo. O reconhecimento de Mário de Andrade, nas primeiras décadas do século XX, do sentido *dramático* popular das cheganças, cavalhadas, marujadas, bumbas-meu-boi, autos da Nau Catarineta, entre outros tantos, vislumbrou uma nova vertente da teatralidade que, como uma cunha afiada, rompeu os limites de pensamento dominante em relação ao fenômeno teatral.

Embora não tenhamos a intenção de discutir aspectos do teatro popular ou de cultura e raízes populares brasileiras, acreditamos ser relevante valorizar forças que criaram saídas, opções, novas investidas. Por isso, trazemos à tona o olhar modernista que se apontou para fora do cinturão teatral, valorizando tanto o canto e o corpo, novos lugares da cena. Neste sentido, iluminamos não só a estrela de Mário de Andrade mas a de outro belo *antropófago*, o arquiteto-engenheiro Flávio de Carvalho, em sua peculiar sensibilidade para *outra* cena, *outro* palco inserido na paisagem urbana.

## Excêntrico

### Excêntrico

Flávio de Carvalho se inscreve nos anais do pensamento modernista sobretudo como “o excêntrico que desfilou na década de 50, pelas ruas de São Paulo, com umas roupas bizarras”, não sendo especialmente reverenciado como arquiteto, escritor teatral, encenador ou o pensador que de fato foi. A pintura e o desenho talvez sejam o seu mais sério reconhecimento público. Sua personalidade versátil e excêntrica pulverizou-lhe a imagem, e esta múltipla natureza, que hoje seria louvada como *performer multimídia*, legou-lhe a pecha de *bizarro*, haja visto as curiosas alcunhas recebidas ao longo da vida: *pintor maldito*, *surrealista tropical*, *antropófago ideal*, *performático precoce*, *javali do asfalto*, *comedor de emoções*. Por essa indistinção de limites, Flávio é também compreendido, em seus traços *dada*, como aquele artista que “tenta deslocar a atenção do objeto sobre o sujeito (...) Uma arte que é sempre diferente de si mesma, um artista que, também na vida, opta por ser nômade”.<sup>4</sup> A marca de sua passagem pelo mundo - a transgressão: *O sr. Flávio de Carvalho está sempre a dar empurrões na rotina e no lugar-comum, a fazer-nos perder o equilíbrio*.<sup>5</sup>

## Importância

### Importância

Flávio foi o que se chamaria na década de 1960 um “artista de ação” e embora haja poucos estudos específicos sobre sua obra nessa área, suas atitudes prenunciam as incursões das *performances* dos 60 e 70, sendo por vezes lembrado como o “pai de Hélio Oiticica e Lygia Clark”<sup>6</sup> e como des-hierarquizador das diversas expressões da cena teatral, valorizando a encenação como teatralidade extraliterária. A importância de Flávio de Carvalho para a história da arte brasileira, por muito pontual que seja, está relacionada à energia e à inventividade que emanam de suas *atitudes*.<sup>7</sup>

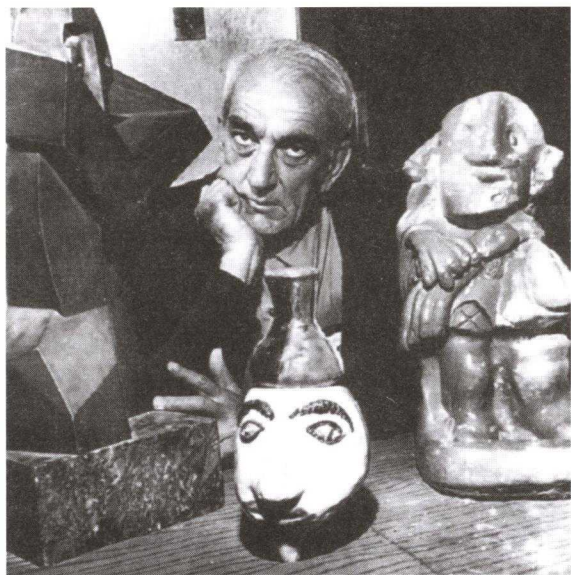
Quando estudado do ponto de vista do teatro, vê-se que Flávio de Carvalho foi um artista que reuniu os talentos de escritor, ator performático, encenador, cenógrafo, figurinista e iluminador. Articulando som, luz, ator e movimento, diz: “*O teatro, como o amor, deve ser livre, sem restrições; a causa da desunião dos elementos é a restrição, ela desgruda os elementos*”.<sup>8</sup>



Retrato de Cacilda Becker, 1938,  
nanquim s/papel



Sua personalidade versátil e excêntrica pulverizou-lhe a imagem, e esta múltipla



natureza, que hoje seria louvada como  
*p e r f o r m e r*  
*multimídia*, legou-lhe a pecha de *bizarro*

Como os artistas *dada* e os surrealistas, Flávio fazia de seu trabalho um laboratório experimental, mas também de investigação cognitiva sobre a “psicologia do divertimento”, na vontade de ampliar, através da arte e da ciência, sua percepção do mundo no qual se integrava. No entanto, Flávio costuma ser brevemente citado pelos estudiosos do teatro, em superficiais descrições, como “um participante da *Semana* que tentou levar teorias do movimento de 22 ao palco na encenação subversiva do *Bailado do deus morto*, em 1933, durante três dias, num pequeno teatro do CAM (Clube dos Artistas Modernos)”. E, fazendo jus à aura pitoresca que cercava os modernistas, o *Bailado...* registra-se sobretudo como um caso de polícia, como uma tumultuada encenação vetada pela polícia, tendo sido a razão do fechamento do teatro do CAM, quando de nada valeram os manifestos em repúdio à ação policial, assinados pelos principais intelectuais paulistas e cariocas da época.

Gustavo Dória refere-se ao *Bailado...* como uma peça falada, cantada e dançada: *Os elementos participantes usavam máscaras de alumínio e vestiam camisolas brancas, movendo-se num palco destituído de qualquer recurso cenográfico e apenas iluminado por efeitos coloridos em flashes rápidos. Pelo relato dos que puderam assistir a tais espetáculos, têm-se a impressão de que havia uma influência, ainda que remota, do teatro surrealista, numa visão, entretanto, muito procurada do verdadeiro amarelismo.*<sup>9</sup>

O *Bailado...* teria sido uma pioneiríssima experiência de teatro-dança, onde o aspecto cênico era muito mais enfático do que o texto. Neste sentido, Flávio se aproxima também de Oscar Schlemmer, que, como representante da Bauhaus “integrava numa só linguagem a música, a dança e o figurino, numa investigação de materialidades, como na experiência do *Gabinete de Figura*”,<sup>10</sup> ou de parte da teoria francesa da primeira década do século XX, em sua reivindicação de autonomia artística no teatro, em vez de imitação da vida. O conceito surrealista de Guillaume Appolinaire (1880-1918) definia-se pela primeira vez em suas notas programáticas ao balé *Parade* (1917), de Jean Cocteau, Picasso e Satie, em sua tradução da realidade num conjunto de pintura, dança, mimo e artes plásticas - uma peça de teatro total.<sup>11</sup>

Mas, neste momento, nos interessa ainda um outro entre os tantos Flávios: o que olha para as ruas da cidade e vislumbra no “drama das massas” uma possível ação, em sua denominada *Experiência nº 2*.<sup>12</sup> Esta experiência é aqui vista como importante operação de agenciamento de suas cores dadaístas com quatro séculos de teatralidade inscritos no palco da rua, numa proposição ocorrida na provinciana São Paulo das quermesses e procissões religiosas. Flávio interessava-se por antropologia, pelo darwinismo e pela psicanálise, e deste ponto de vista teria percebido na origem da nossa tradição religioso-teatral um campo de aplicação de seus questionamentos teóricos. Costurando o tempo, juntando pólos históricos, misturou-se à vida das ruas, reunindo os resquícios jesuítos - originais formalizadores da nossa teatralidade cristã - ao pensamento moderno. Foi mais uma vez antropólogo.

*Nesse teatro ao ar livre se desenrolou, à maneira do auto de S. Lourenço, como ato I, o martírio do Santo: Foi aseteado um moço, atado a um pau, e causou este espetáculo muitas lágrimas de devoção (...). O II ato foi a costumeira cena dos diabos, tão apreciados pelos índios, que não podia faltar nos autos maiores. O III ato foi um devoto diálogo do martírio do Santo, com coros e diversas figuras ricamente vestidas (...) talvez a glorificação do mártir e a condenação do imperador pelos diabos, como no auto de S. Lourenço. O IV ato foi o sermão, desta vez em prosa (...). Seguiu-se à pregação o beijo da relíquia por todo o povo, continuando-se depois a procissão e danças até a igreja.*<sup>13</sup>

Nestas palavras extraídas dos cadernos de Anchieta vêem-se as imagens recorrentes das encenações do teatro jesuítico: diabos, índios, cortejos, martírios, adros de igrejas, anjos. Tablados improvisados, cenas ao ar livre. Eis outra descrição de um auto jesuítico, realizado em 1583:

*Trouxe o padre uma cabeça de onze mil virgens, com outras relíquias engastadas em meio corpo de prata, peça rica e bem acabada: a cidade e os estudantes lhe fizeram grave e alegre recebimento: trouxeram as santas relíquias da Sé ao colégio em procissão solene, com frutas, boa música de vozes e danças: a sé, que era um estudante ricamente vestido, lhe fez*

*uma fala de contentamento que tivera com a sua vinda; a cidade entregou-lhe as chaves; as outras duas virgens cujas cabeças já cá tinham, a receberem à porta de nossa igreja, alguns anjos as acompanharam, porque tudo foi a modo de diálogo; toda a festa causou grande alegria no povo, que correu quase todo.*<sup>14</sup>

## Potência

Em 1931 Flávio olha para a provinciana São Paulo e diante da arquitetura da catedral, na procissão de Corpus Christi, na qual provavelmente já não havia aborígenes, reconhece a potência religiosa desdobrada durante quatro séculos, como permanência e cristalização ritualística. E enquanto Oswald observa que “no Brasil não houve catequese mas carnaval”, Flávio descreve a seu modo, em texto leve e irônico, o resultado dos diabos medievais, que rechearam a pedagogia de Anchieta sobre o mundo em que vivia:

*Era um dia de Corpus Christi; um sol agradável banhava a cidade, havia um ar festivo por toda a parte; mulheres, homens e crianças moviam cores berrantes de tecido ordinário; negras velhas de óculos e batina ou qualquer coisa de parecido; anjinhos sujos enfeitados com estrelas de papel dourado mal pregadas; mulheres gordas vestidas de cor-de-rosa e cabelo bem emplastado olhavam o mundo em redor com infinita piedade. Uma sucessão de gaze amarela, de tecidos pretos, veludos, padres rendados, crianças engomadas, pintadas e sujas de pó de arroz, olhavam com espanto; freiras gordas e pálidas se mexiam como besouros enormes e o tráfego parado. Olhei para a catedral e vi no topo da escadaria homens beatos que arranjavam com um cuidado sexual ramos de folhas, flores, panos dourados e cousas em torno de um altar. A luz viva destacava o pó-de-arroz das negras e os enfeites sujos das fachadas. Parecia que o vestuário do povo fazia um todo harmonioso com a arquitetura em redor; o protesto da alma pelas vestes coloridas, pela sujeira pintada se conciliava perfeitamente com o exibicionismo infantil, carola e pacato da arquitetura. As cornijas, os óvulos, as flechas dos prédios pareciam ser também de papel de seda e veludo (...).*<sup>15</sup>

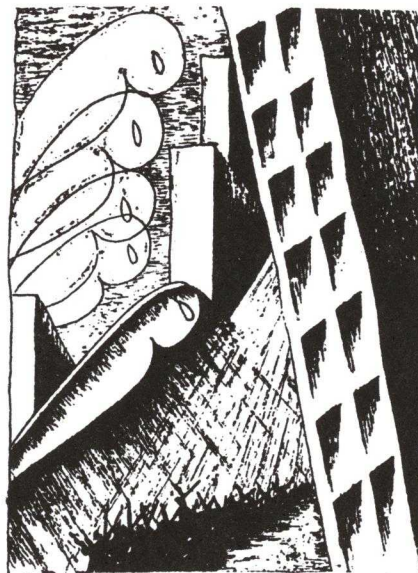


O bailado do deus morto, 1933, apresentado durante três dias no Teatro do CAM (Clube dos artistas modernos)

## Grotesco

### Grotesco

Com estas palavras o *revolutionnaire romantique*<sup>16</sup> inicia, em publicação de 1931, a narração de sua *Experiência nº 2*, onde percebe o grotesco embutido na força da coletividade sob a forma de uma beatitude sexualizada em gestos mudos, nos pós brancos sobre as peles negras, bem como no descuido desencantado das asinhas angelicais encardidas. Fazendo de si próprio a figura do diabo ausente, o transgressor gera uma ação como intervenção na realidade, cujo objetivo científico era testar os limites da “massa” humana, bem como os seus próprios. *Nas suas declarações, disse que há tempos vem se dedicando a estudos sobre a psicologia das multidões e tem mesmo alguns trabalhos sobre a matéria. Para melhor orientação de seus estudos, resolvera fazer uma experiência sobre a capacidade agressiva de uma massa religiosa à resistência da força das leis civis, ou determinar se a força da crença é maior do que a força e do respeito à vida humana (...).*<sup>17</sup>



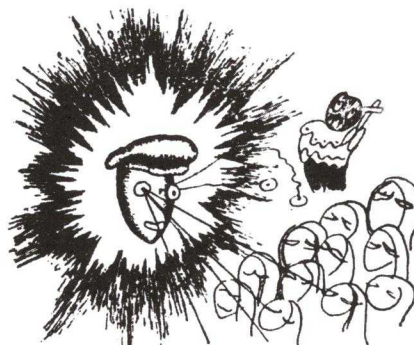
Croquis de Flávio de Carvalho que ilustram a publicação *Experiência nº 2*, 1931

## Contramão

### Contramão

Sua transgressão, desta vez, traduziu-se pelo caminhar na contramão da procissão, usando um boné entre todas as cabeças descobertas, num agressivo desrespeito à ordem do culto. Sua finalidade: friccionar psiquicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva e compreender o escoamento dessa emoção.

*Contemplei por algum tempo este movimento estranho de fé colorida, quando me ocorreu a idéia de fazer uma experiência: desvendar as almas dos crentes (...). Dei meia-volta, subi rapidamente em direção à catedral, tomei um elétrico e meia hora depois voltava munido de um boné. (...) Tomei a resolução de passar em revista o cortejo, conservando o meu chapéu na cabeça e andando na direção oposta à que ele seguia para melhor observar o feito do meu ato ímpio na fisionomia dos crentes.*<sup>18</sup>



## Fantasia

### Fantasia

Seu estado fictício experimental se aprazia em encontrar qualquer obstáculo, qualquer coisa que espicaçasse sua fantasia, como vemos no seu bem-humorado texto:

*Minha atitude atraía e em parte monopolizava a atenção. Já começavam a discutir e raciocinar sobre meu gesto, padres e*

freiras. Já me olhavam de um modo esquisito. As filhas de Maria se entreolhavam tímidas e me fixavam submissas, encantadoramente. (...) Empreendi imediatamente uma série de flirts, escolhendo entre duas louras bonitas, duas morenas bonitas e duas feias de cada tipo...fui lentamente correspondido pelas feias.<sup>19</sup> Provocando o espírito da revolta, verificaria os trajetos do inconsciente numa investigação dos limites entre civilização e barbárie na concentração de caráter religioso, mas igualmente os limites do corpo animal em sua oscilação entre a racionalidade e irracionalidade latentes. *A minha atitude era realmente provocadora. A assistência, até então passiva, começou a inquietar-se. Os comentários já corriam abertamente. Vi o perigo de minha situação e a grande dificuldade de qualquer fuga entre a massa compacta...*<sup>20</sup>

## Intervenção

A procissão tradicionalmente se organiza como conjunto formado pela platéia assistente em fila que ladeia os atores em cortejo. Na intervenção desestabilizadora desta ordem, os atores, agredidos em sua fé, transformam-se em platéia atônita e furiosa, modificando o roteiro previsto pela procissão. Atores que passam à condição de platéia, assistida por outra. Para esta outra cena, patrocinada pela intervenção súbita do experimental protagonista, como reconhecido diabo: a figura do transgressor. O texto previsto pelo ritual de Corpus Christi, onde só o bem impera, dicotomiza-se e instala-se concretamente como tensão entre o mal a ser eliminado e o bem a ser garantido, como nos sermões dramatizados que os jesuítas armavam, desta feita não como representação, mas como acontecimento. *Olhei para frente...quando alguém grita "tira o chapéu"; seguem-se outros "tira o chapéu". A saída estava difícil - uma barreira de gente se interessava pela minha sorte; atrás de mim havia grande movimento. Viro-me e vejo uma porção de jovens em atitudes ameaçadoras...Contemplei por alguns instantes esta cena curiosa; uma massa de gente levada ao extremo ódio desejando me devorar...*<sup>21</sup>

Flávio criou a situação e se submeteu às nefastas consequências: uma multidão enfurecida o queria linchar, como a um grave pecador. Seria asseado, atado a um pau, como um Judas? (...)o desejo "mata e lincha". Os elementos da procis-

são não mais funcionavam como camada protetora, mas impregnados pelo ódio, em momentos eram absorvidos ou selecionados ou expulsos. Agora todos avançavam sem obstáculo. Toda a timidez vencida, a massa unânime se atirava resoluta sobre mim, sendo a única proteção o pequeno espaço que me separava da massa.<sup>22</sup>

## Limites

Temos aqui já o artista experimentando os limites entre a arte e a vida, fazendo do próprio corpo objeto de tensão da realidade, protagonista de sua obra. Para René Berger "o corpo aspira ao menos escapar da sujeição do discurso, que é um prolongamento de sua sujeição ao olho. Não seríamos criaturas falantes ou criaturas visuais, e sim criaturas de carne e sangue.

Desta forma, a *performance* deve mostrar não o *homo sapiens* - que é como nos intitulamos do alto do nosso orgulho - e sim o *homo vulnerabilis*, essa pobre e exposta criatura, cujo corpo sofre o duplo trauma do nascimento e da morte, algo que pretende ignorar a ordem social, *Ersatz* da ordem biológica."<sup>23</sup>

E não lhe escapa, ainda sob a tensão do perigo eminente, ao arriscar a própria pele, a fina inteligência irônica como subversão diabólica de um conhecido texto: *Abri meus braços num gesto patriarcal e patético e expliquei com doçura: eu sou um contra mil...*<sup>24</sup>

Deste ponto em diante, a cena do culto desagregado torna-se um quadro de real violência, típica das manchetes policiais. Flávio, transmutado em papel mundano no segundo ato desta encenação, assume o personagem de marginal ordinário perseguido pela população em fúria. Invade uma leiteria entre desmaios das mulheres e gritos das crianças assustadas. Encalacrado numa espécie de sótão e já em pânico, chega ao ponto do delírio irracional,<sup>25</sup> sendo finalmente preso pela polícia, que o protege da multidão.

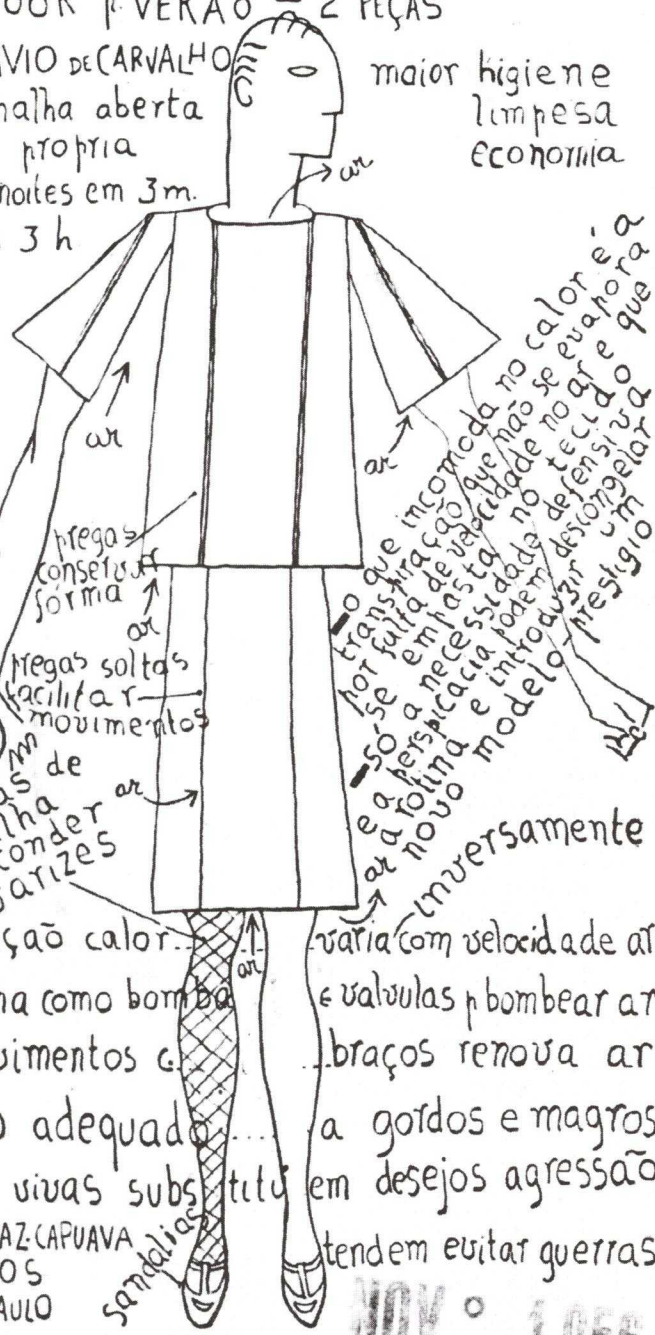
Arquitetada como experimentalismo, a violenta intervenção na transgressão do ritual e do cotidiano paulista encerrou-se<sup>26</sup> com a notícia do jornal *O Estado de S. Paulo* do dia 9 de junho de 1931, intitulada "Uma experiência sobre a psicologia das multidões da qual resultou sério distúrbio", onde afirmava que "não visava ofender a religião do povo".<sup>27</sup>

NEW LOOK P. VERAÕ - 2 PEÇAS

DE FLAVIO DE CARVALHO  
tecido malha aberta  
lavagem própria  
todas as noites em 3m.  
Seça em 3 h

maior higiene  
limpeza  
economia

possível  
pescoço  
comprido



o que incomoda no calor é a  
transpiração que não se evapora  
por falta de ventilação no ar e  
so-se empasta no corpo e  
a perspicácia de desentulha o  
e a tolinha e introduzir um gelar a  
at novo modelo prestigioso

megas soltas  
facilitar  
movimentos  
malha  
esconder  
varizes

- sensação calor...
  - funciona como bomba
  - 3 movimentos c...
  - estilo adequado...
  - cores vivas substituí em desejos agressão
- varia com velocidade at  
e válvulas p bombear ar  
braços renova ar  
a gordos e magros  
tendem evitar guerras.

ENDEREÇO: FAZ. CAPUAVA  
VALINHOS  
E DE S. PAULO

NOV. 1956

## Fuga

Tal fuga, de duplo sentido, pode ser encarada como a "primeira performance brasileira", ocorrida vinte anos antes da reconhecida *Experiência nº 3*, de 1956, que lhe deu visibilidade pública. A *experiência no. 3* é considerada por Tadeu Chiarelli<sup>28</sup> como o ponto máximo de um processo de reflexão do artista, tendo-se iniciado com uma série de artigos jornalísticos sobre a cidade de São Paulo e seus problemas urbanos, em 1955, e depois sobre a moda, em 1956.<sup>29</sup>

Flávio fez passeata pelas ruas de São Paulo vestido com o traje denominado "novo homem dos trópicos", reunindo em torno de si uma multidão heterogênea. Já nesta época, ao utilizar os veículos de comunicação, onde se incluía a incipiente TV, conseguiu atrair uma atenção pública jamais alcançada por qualquer artista até esta data, com o objetivo de mais uma vez "manipular a alma coletiva". Este acontecimento tem sido tratado teoricamente como um deslocamento das proposições do artista das questões urbanas para o vestuário, do social para o individual, do público para o privado.<sup>30</sup>

Seis anos depois, Yves Klein, 34 anos, na manhã de 1962, em Nice, realizou um de seus trabalhos mais conhecidos: *Salto no vazio*. Fotografado no instante em que saltava para a rua, de um edifício, passava a ser o protagonista da obra e, nesse sentido, a obra em si. Este ato costuma ser considerado por diversos autores<sup>31</sup> o marco zero da história da performance.

## Curiosidade

**Curiosidade**  
Neste caso, Flávio - em sua *protoperformance* registrada nos jornais e na tímida TV - amalgama os tempos, reconhece nas teatralidades urbanas desde Anchieta até a era televisiva um dos seus mais firmes campos de questionamento. Mais do que uma atitude narcísica, Flávio pretende, como típico moderno que concilia o rigor estético com o humanista, confirmar o gesto artístico que, por definição, é sempre movido pela curiosidade irrefreável de compreensão do que é o mundo em que vivemos e de quem são os seus homens. Teatralidade, corpo e cidade foram temas recorrentes em sua obra como fonte de investigação, e as suas preocupações com o teatro, quase oraculares, hoje nos sussurram: *O teatro do século XXI será o teatro das grandes feridas do mundo e das construções do pensamento, da atividade delirante da vigia...*<sup>32</sup>



Com Paulo  
Autran e Tônia  
Carrero exper-  
imentando o  
"Homem  
dos Trópicos",  
1956

1. Este texto é um fragmento da tese de Doutorado em Comunicação na ECO-UFRRJ, intitulada *Comunicação e espaço cênico: do cubo teatral à cidade escavada*, e defendida em março de 2001.
2. Cenógrafa e professora de cenografia da escola de teatro da UniRio.
3. Prado, Décio de Almeida, *O teatro*, in ÁVILA, Affonso (1974), pg. 139.
4. Cf. Argan, Giulio Carlo (1992), pg. 355.
5. Toledo, J. (1994), pg. 105.
6. Cf. Chiarelli, Tadeu, *Flávio de Carvalho: questões sobre a sua arte de ação*, in MATTAR, Denise (1999), pg. 53.
7. Cf. Osório, Luis Camillo (2000).
8. Artigo *Piolim, homem do povo*, São Paulo, 31/3/1931, in MATTAR, Denise (1999).
9. Dória, Gustavo, *Moderno teatro brasileiro*, Rio de Janeiro, MEC/SNT, 1975, pp. 44-45, *apud* Cafezeiro, Edwald, e Gadelha, Carmem (1996).
10. Cf. Glusberg, Jorge (1987), pg. 21
11. Cf. Daniel Oster, *apud* Carlson, Marvin (1997), pg. 334.
12. Se há *Experiência nº 2* é porque houve *Experiência nº 1*. Esta no entanto é nebulosa, tendo sido renegada pelo autor.
13. Dos cadernos de Anchieta, *apud* Cafezeiro e Gadelha, Carmem (1996)
14. Descrição de um auto numa procissão realizada na Bahia, quando ali chegou o padre visitador Christovan de Gouvêa, segundo Fernam Cardim, *apud* Paixão, Múcio (1936), pg. 43. Quanto às chamadas Confrarias das onze mil virgens, ou de Santa Úrsula e Companhia dos mártires, ensina o padre serafim Leite: "Em 1584, existiam seis cabeças atribuídas a essas santas, em diversas casas do Brasil. Estas reliquias, de cuja autenticidade se não duvidava então, deram origem a essas Santas, em diversas casas do Brasil, a partir de 15 de janeiro de 1579, data em que o Padre Geral concede que se erijam e fiquem a cargo dos estudantes. Celebrava-se a sua festa com extraordinário brilhantismo; cerimônias religiosas e profanas: teatro, danças, cavalhadas, procissão, sermões, missas solenes".
15. Carvalho, Flávio (1931). Nesta transcrição procedemos a uma atualização ortográfica.
16. Esta foi a expressão usada por Le Corbusier para definir o artista, quando o conheceu durante uma reunião na casa de Warchavchick, em 1929.
17. Carvalho, Flávio (1931), *op.cit.* Matéria publicada no jornal Estado de São Paulo do dia 9 de junho de 1931, que noticia as conseqüências da *Experiência nº 2*.
18. Transcrição na folha de rosto do livro citado.
19. *Ibidem*, pp. 8-10
20. *Ibidem*, p. 13.
21. *Ibidem*, p. 17.
22. *Ibidem*, p. 26.
23. Cf. René Berger, *apud* Glusberg, Jorge (1987)
24. Carvalho, Flávio (1931)
25. Vale registrar o texto que diz: "Logo depois de começar a desmanchar-me e enquanto o processo continuava, sentia um outro fenômeno não menos curioso e emocionante; braços, dedos e mãos surgindo de uma multidão ausente me rasgavam aos poucos, senti alguém enfiar aos poucos o dedo num dos meus olhos e puxar a pele rasgando, mãos me pegavam e puxavam, minha carne cedia, era branca e sedosa e estriada como cristais de gesso e não tinha sangue. Ouvi gritos, parecia o som de uma multidão veloz que sumia".
26. As teorias fundadas sobre esta experiência, em que Flávio tece considerações sobre questões como totemismo, fetiche, religião, nação, agressividade, astúcia, cortejo, sentimento gregário, seguem-se à descrição narrativa do acontecimento como conclusão da obra.
27. Parte do artigo jornalístico transcrito na folha de rosto do livro citado.
28. Tadeu Chiarelli, *Flávio de Carvalho: questões sobre a sua arte de ação*, in MATTAR, Denise (1999).
- 29 - *Ibidem*, pp. 79-86 e 93-96.
- 30 - *Ibidem*, p. 54.
- 31 - Glusberg, Jorge (1987), *op. cit.*, p. 11.
- 32 - *Vanitas*, nº 52, outubro de 1935, p. 24, in MATTAR, Denise (1999)

DAVID HERMAN

## CRIAÇÃO DA PERSONAGEM

O iniciante adora criar personagem. Ele coloca um chapéu, óculos, usa bengala e pronto: uma personagem! E ele não está totalmente errado. O conceito de criação da personagem reconhece que todos os seres humanos são diferentes.

Como nunca encontraremos duas pessoas iguais na vida, também nunca encontraremos duas personagens idênticas em peças teatrais. Aquilo que faz suas diferenças faz delas personagens. O público que vai ao teatro tem o direito de ver Treplev hoje e Hamlet semana que vem, e não o mesmo ator com sua própria personalidade e seus próprios maneirismos. Treplev e Hamlet, embora possam ser desempenhados pelo mesmo ator, são dois homens distintos com suas personalidades e características próprias.

Mas não se constrói uma personagem de vez. Não se pode vestir a personagem do mesmo jeito que se veste um figurino. A criação da personagem é um processo. Como é, então, a maneira de abordar este processo de criação da personagem com sua eventual caracterização? Como se dá a criação do comportamento externo com as características marcantes e indispensáveis da personagem? Como é que criamos este ser único com sua individualidade psicológica e física?



Stanislawski





*Montagem de Stanislavski de A ralê, de Gorki*



A Gaivota, de Tchecov, encenação de Stanislavski e Dantchenco

**PERSPECTIVA** O ator precisa de uma perspectiva sobre o papel: o que ele pensa sobre a personagem e o que ele quer dizer através dela. Mas, para fazer isso, é importante lembrar que a personagem também tem sua própria perspectiva, a ótica através da qual ela percebe seu mundo. Ao longo da peça, a personagem passa pelas duas horas mais importantes de sua vida, enfrenta problemas que nunca enfrentou antes e faz coisas que nunca fez. E, portanto, muitas vezes não tem uma maneira habitual de agir. Por isso, a personagem é capaz de se surpreender e até, às vezes, ser contraditória. Não é útil partir para a construção perguntando “como é a minha personagem?”, já que ela está em constante transformação. Stanislavski disse: “não *faz* a personagem; a *alimenta*”. Mas o aluno quer saber: “como é que posso resolver a minha personagem?”. Respondemos: “qual é o ser humano que está resolvido? Você é resolvido? E se tal pessoa existisse, seria interessante colocá-la no palco?”

Primeiro precisamos entender o contexto do papel. A situação da vida proporciona para a personagem um problema específico que ela precisa resolver e sem o qual ela dramaticamente não existiria. Por exemplo: o Treplev de Tchecov, em *A gaivota*, está numa difícil situação no início da peça. Abandonado no campo

pela mãe, uma atriz rica e famosa, e sem um tostão próprio, Treplev planeja surpreender todo mundo com seu talento, até agora insuspeito, como dramaturgo. Ele quer, de qualquer forma, superar sua situação. É nesta necessidade de transformá-la que nós encontramos o objetivo da personagem. A situação, com seu inerente problema humano, é o contexto do papel. E o primeiro contato do ator com a personagem é através do seu problema humano.

Esta relação entre a situação objetiva da personagem e a íntima necessidade pessoal de transformá-la, cria uma síntese dos lados objetivo e subjetivo da personagem. A ação torna visível a vida interna e cria uma base concreta para a experiência vivenciada. Esta síntese leva a uma visão artística do papel onde a expressão externa não está separada do conteúdo da experiência humana. Os objetivos a serem atingidos orientam a personagem através da peça. A cada instante a personagem reavalia sua situação perante seu objetivo e disso surge a necessidade de agir.

**ARMADILHAS** Abordando a psicologia da personagem a partir da perspectiva das suas ações nos ajuda a não cair em várias armadilhas. O iniciante costuma identificar o lado psicológico (a vida interna) da personagem com as

suas emoções. Ele rabisca no seu texto, ao lado das suas falas, as emoções da personagem: medo, tristeza, raiva etc. Na verdade, o número de emoções que podem ser descritas desta maneira é pouco. Ele pensa que, se pudesse sentir as emoções da personagem, iria, em consequência, viver a personagem.

Stanislavski, elaborador do influente sistema para o ator, se preocupou durante 40 anos com o problema da criação da experiência cênica verdadeira. Ele entendeu que as emoções não estão sujeitas à nossa vontade, e sim ao resultado de um processo de vida. Elas não podem ser atingidas diretamente. Numa tentativa de assalto, por exemplo, a vítima provavelmente sentiria um espécie de medo, mas isso não é tudo que determina a experiência da vítima. Neste tipo de situação há várias possibilidades de ação, incluindo fugir ou manter-se firme. Obviamente, é o que a pessoa faria nesta situação que determina sua experiência e revela melhor quem é. A ação, e não uma vaga sensação de medo, é o indicador mais preciso da personagem. O texto rabiscado por um iniciante pode mostrar um outro erro. Ao lado das falas, ele escreve suas idéias, como *tímido*, *humilde*, *maldoso*. O que ele está anotando é a maneira que a personagem vai agir. Timidamente, humildemente, com maldade; uma abordagem “adverbial”.

Mas, o que é que a personagem está fazendo? Qual é a sua ação? Ação é transitivo, é verbo! O advérbio qualifica um verbo; sem verbo, não tem sentido. É inútil elaborar como a personagem vai agir sem saber qual a ação que vai fazer. Uma pessoa pode agir agressivamente na hora de pedir desculpas ou ameaçar “timidamente”, por exemplo. Saber *como fazer* (advérbio) antes de saber *o que fazer* (ação) é colocar a carroça em frente ao boi.

**Ação** Por *ação* entendemos um ato que envolve o ser humano inteiro na tentativa de atingir um objetivo específico. Na ação orgânica o desejo, pensamento, vontade, sentimento e corpo estão unidos. De fato, o homem inteiro participa da ação, por isso sua importância na criação da personagem, que, assim, concebemos em sua totalidade humana.

As percepções de um cego são diferentes das de uma pessoa que tem a visão; mas são precisas, e o cego se orienta pelo mundo através delas. O ser humano não percebe todos os fenômenos ao seu redor. Numa determinada situação, duas pessoas podem perceber duas coisas diferentes. Numa sala de aula, um aluno está atento à lição; o outro olha pela janela os pássaros voando. Assistindo ao mesmo discurso uma



Stanislavski (D), sua mulher Maria Lilina e Gorki, 1900



Anton Tchecov

pessoa se interessa em alguns pontos, enquanto outra é atingida por outros pensamentos expressados pelo mesmo locutor. Agimos a partir de nossas percepções. Elas e nossas ações expressam quem somos nós.

Percebemos, avaliamos e depois agimos. O interior, que é invisível, se torna externo, visível e artístico através da ação. Entendendo que as emoções surgem durante o processo de ação, Vakhtangov completou esta idéia de forma técnica: "A lógica dos pensamentos gera a lógica das ações, que gera a lógica das emoções".

**DIFERENÇAS** A personagem se diferencia do ator de duas formas distintas, ambas relacionadas com a ação. Como indivíduos, somos capazes de empreender uma grande variedade de ações. A personagem ameaça e eu também posso ameaçar. A personagem consola; eu também posso consolar. Mas o que me diferencia de Hamlet, por exemplo, não são as *ações simples*, individualmente (ameaçar, consolar, reclamar, seduzir), o que é que estou fazendo concretamente a cada momento; mas a *ação complexa* - o conjunto destas ações simples que está dirigido a um objetivo único, com sua coerência, a sua lógica própria. É aqui que reconhecemos uma outra abordagem do

lado psicológico da personagem. Trabalhar a coerência de apenas três ou quatro ações é começar uma pesquisa profunda da individualidade psicológica da personagem.

Talvez, por exemplo, na coerência da ação, a personagem ameace e logo depois peça desculpas. O ator pode ameaçar. Também ele pode pedir desculpas. Mas, com sua própria individualidade psicológica, ele dificilmente ameaçará e logo depois pedirá desculpas. Não é do feitio dele. Disso depreendemos, em forma de ação concreta, uma das diferenças entre o ator e a personagem. Trabalhando e experimentando esta coerência ou *lógica* de ações que não é dele, o ator começa a entrar no fluxo de vida da personagem.

**LINHA** Durante a peça, a personagem é capaz de realizar um número significativo de ações que constituem uma linha contínua que atravessa todo o texto. A linha contínua de ações é a linha consecutiva de ações de uma personagem que o ator desenvolve a fim de reforçar a lógica e seqüência de seu comportamento no papel. Serve-lhe da mesma forma que uma partitura serve ao pianista, dando ao seu desempenho unidade, ordem e perspectiva.

Aqui reconhecemos um conceito básico de criação da personagem: ela existe a

partir da sua lógica de ações. Criar a *linha contínua de ações* de uma personagem com sua *lógica de ações* não é um cálculo frio, mas envolve todo o ser humano que é o ator, com sua mente, alma e corpo juntos numa pesquisa psicofísica.

**caracterização** Como foi dito antes, a personagem se diferencia do ator de duas formas distintas, ambas relacionadas com a ação. Diferencia-se no que diz respeito à lógica de ações, mas também no que diz respeito à maneira de agir. Além da linha contínua das ações da personagem com sua coerência própria, o ator também se preocupa com as características da personagem.

A grosso modo: como ela se movimenta, fala, gesticula etc. A composição de hábitos de comportamento é chamada “caracterização”. Muitos atores encaram este trabalho como o descobrimento do *gestual* particular da personagem.

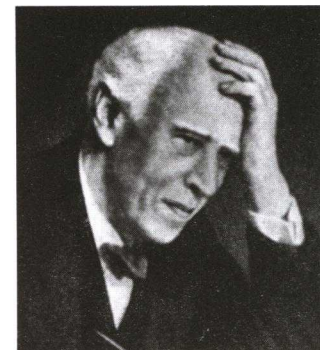
O problema da caracterização tem duas vertentes. O ser humano existe como indivíduo e também como integrante de um grupo maior.

As classes sociais, as profissões, as faixas etárias etc. demonstram comportamento compartilhado que é imediatamente reconhecível. O comportamento humano também muda de país em país e de época em época.

**OBSErvação** Para criar as características do membro de um grupo, o ator depende desses dois fatores. Os atores de *A gaivota*, que retrata várias camadas da sociedade russa no fim do século XIX, precisam ser sensíveis ao fato de que suas personagens se apropriam dos padrões de comportamento de um outro país e uma outra época. Também, dentro desta sociedade, as pessoas estão separadas pelas classes e funções sociais - uma ampla pesquisa é necessária para qualquer peça ou personagem que fuja de nossa atual realidade.

Mas, precisamos ficar atentos ao problema de observações superficiais ou idéias baseadas numa ótica imprecisa ou preconceituosa. É verdade que os militares, por exemplo, compartilham características que os surfistas não demonstram. Mas é importante lembrar que nem todos os militares são iguais e há muitos que fogem totalmente de um padrão reconhecível.

**características** Dentro dos grupos, cada ser humano é um indivíduo com suas características próprias. O que é que determina as características individuais? E, lembre-se, por *características* não estamos falando de constatações vagas como “mesquinha”, “ciumenta”, etc., e sim de modos de comportamento específicos. Para entender o que que-



Constantin Stanislavski



Dantchenko (E) e Stanislavski: criadores do Teatro de Arte de Moscou

remos descrever com a palavra “característica” é melhor não pensar em si mesmo, até porque muitas vezes ignoramos nossas próprias características. Pensando em pessoas que conhecemos, é fácil perceber que elas demonstram peculiaridades interessantes. Um amigo tem um andar particular. Outro senta na cadeira com uma atitude desleixada e desdenhosa. Uma amiga fala de forma abrupta e aguda quase como uma galinha. O vizinho tem uma risada alta e contagiosa. A filha do colega ajeita o cabelo sem parar. Características como estas se somam dentro do indivíduo para criar um semblante marcante e imediatamente reconhecível. Mas é claro que estas manifestações externas são também relacionadas a realidades internas e profundas no que diz respeito a estas pessoas. Como é, então, que o ator começa a escolher e descobrir o estilo marcante da sua personagem através de suas características?

**PARTICULARIDADES** Não é de uma idéia vaga e geral que o ator deve partir e sim da elaboração das particularidades. A concepção total da personagem que já vem feita, leva o ator a desempenhar inevitavelmente um “jeitão”. Assim, surgem as prostitutas de palco que rodam a bolsa e mascam chiclete. Na descoberta de uma lógica de

ação única e indispensável, o ator percebe que a personagem demonstra certas tendências de ação. Por exemplo: todos conhecem pessoas que se desculparam muito, até mesmo quando não são culpadas de nada. Estes hábitos, na vida, estão relacionados a certos modos de comportamento, ou seja, jeitos de executar as ações.

Recentemente, conheci uma pessoa gaga. Ou melhor, a pessoa falava naturalmente até surgir um problema de comunicação. Se fosse personagem, não ajudaria pensar “minha personagem é gaga”. Desse jeito o ator ia gaguejar indiscriminadamente. O gaguejo é na realidade uma característica relacionada com o processo de ação.

Treplev explode em quase todas as suas cenas. Mas ao invés de pensarmos que ele é apenas explosivo, devemos questionar quais são os fatos que o levam a perder a cabeça e o que precisaria fazer para se conter. Assim temos uma base para compor sua fisicalidade: o *como fazer*. A forma como Treplev explode e como realiza suas ações agora se tornam pesquisa psicofísica do ator. Adaptando seu corpo à situação da personagem, à lógica de ações da personagem e conduzindo a composição tanto pela imaginação consciente do criador quanto pela intuição da personagem, o ator começa a paulatinamente compor o papel.

**COMPOSIÇÃO** Neste ponto, o aluno descobre que a maneira de ele realizar uma ação pode ser diferente da do personagem. Hamlet ameaça e o ator também tem capacidade para ameaçar. O que distingue a personagem do ator é a forma como a ação é executada. Hamlet vai, inevitavelmente, ameaçar de maneira diferente da do ator. Digo “inevitavelmente” pelo conceito principal de caracterização, que afirma que todos os seres humanos são únicos. Para caracterizar, o ator precisa recompor seu próprio comportamento. Para fazer isso sem cair na imitação fácil, é necessário transformar os componentes de ação interna e externa que são suscetíveis ao nosso controle: ação física, estado físico, tempo e ritmo, monólogo interior e imagens mentais (pensamentos) etc. Este processo se estende pelo longo período de ensaio e temporada - e até depois da temporada. Não é incomum que um ator, um ano depois da última apresentação, acorde uma bela manhã pensando como solucionar aquele momento que nunca deu certo!

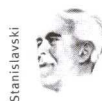
**REJEIÇÃO** É comum o ator iniciante rejeitar novos modos de agir - é mais cômodo depender da *naturalidade* e fazer a partir de si mesmo, ou ainda apelar para clichês. Compor meticulosamente a personagem, momento por

momento, rejeitando dez tentativas para realizar uma idéia, é um trabalho árduo. Estranho dizer, mas quando não é impedido pela preguiça, o ator pode se travar pelo medo. A descoberta de uma ação psicofísica, única e indispensável da personagem, que é a possível consequência desta busca, implica na morte do ator e sua reencarnação dentro da personagem, e disso as pessoas têm medo.

O trabalho nos elementos de ação é avançado, requerendo um conhecimento do instrumento psicofísico e um paulatino desenvolvimento do mesmo. É fácil entender as grandes exigências feitas sobre o físico do ator, quando está compreendida a natureza psicofísica desta transformação. Quanto mais longe a personagem estiver do ator no que diz respeito a personalidade, condição de vida etc., mais o ator necessita de um instrumento cada vez mais disponível, flexível e expressivo. Além disso, as várias linguagens teatrais não realistas, do clássico ao contemporâneo, com suas personagens poetizadas, exigem do ator um instrumento preparado para harmonizar a força da vivência e a arte.

---

David Herman é diretor e professor de interpretação



Stanislawski

# Escola sucateada, teatro decadente

JOSÉ RENATO

Proponho

alguns exercícios

de raciocínio. Finalidade:

lubrificar o cérebro! Estará a arte

teatral em decadência ou as costumeiras

queixas serão mais uma crise cíclica, como tantas

que o teatro já atravessou? Estará a escola, base educa-

cional do país, sendo sucateada, ou é apenas puro catastrofismo? E

existirá alguma coincidência (ou maledicência) entre os dois fatos?

Pra começo de conversa: o que é o teatro?

Antes de mais nada é o prazer! Prazer de estar junto, de rir junto, de sentir e de pensar junto.

Sabemos que cada uma dessas sensações é pessoal, isolada, solitária; mas sabemos, também, que

pode ser melhor vivida quando compartilhada! Torna-se uma sensação mais forte, dispõe de mais energia

vital. Lembrando o que sabemos da origem do teatro, na Grécia antiga, em cada cerimônia onde as peças de Sófocles,

Ésquilo e Eurípedes eram apresentadas, a confraternização de sentimentos motivou a reação da população que identificava

sua vida e seus problemas nos temas propostos. E a cultura originária desses eventos alimentou a imaginação dos estudiosos de todos

os tempos. E Aristóteles ainda deixou para a posteridade a análise do fazer teatral, cujos comentários filosóficos não se cansam de espantar

os interessados em teatro e os amantes da cultura em geral.



## Templos

Com o decorrer dos séculos, o “aprimoramento” do homem criou grandes templos para o exercício dessas cerimônias. Daí, no romantismo, os teatros monumentais da ópera, e mais recentemente, os equipadíssimos teatros para grandes espetáculos musicais, ou modernos estádios cheios da parafernália técnica para apresentações musicais barulhentas etc. Mas o espírito do teatro sempre foi o mesmo: prazer de *sentir* junto.

Ouvi contar uma história dos Beatles: numa entrevista do grupo, alguém lembrou que, no começo, a técnica de som não devia permitir que fossem ouvidas todas as letras das músicas, e perguntou “o que toda aquela gente ia fazer lá”. John Lennn respondeu: “Estar junto da gente!”. Estar junto! Como esse prazer foi importante para o progresso do homem e seu verdadeiro aprimoramento!

**Idéia** E para continuar o raciocínio, vamos tirar Sófocles de campo e colocar em seu lugar, Sócrates, o professor-precursor. Na reunião de pessoas que Sócrates promovia é que se desenvolveu a idéia inicial de Escola. Como no teatro antigo, os professores desempenham, na sala de aula, uma função tão vital quanto a dos atores, no palco. Alimentando a mística do “prazer das reuniões”, essas duas instituições, Escola e Teatro buscam - e sempre buscaram - desenvolver:

O crescimento da personalidade

O amadurecimento do raciocínio

O conhecimento da língua básica

A capacidade de distinguir valores reais de falsos valores

A identificação do vocabulário comum

A experiência vital da descoberta de si mesmo

Pois é, acredito que essas são as características que aproximam, irmanam, o Teatro e a verdadeira Escola. E o que sentimos hoje? Que nenhuma dessas instituições pode ser deixada de lado, nenhum governo pode, impunemente, abrir mão do embasamento e da presença vitalizadora de nenhuma das duas, sob pena de destruir o próprio estado pelo qual é responsável. Permitir, sob os mais variados pretextos, que a Escola, assim como o Teatro, sejam desvirtuados, e pela inércia de sua atitude, sejam contaminados pela inoperância e pela decadência, devia ser um crime inafiançável para os dirigentes políticos. Já imaginaram o que significa para um país perceber que suas escolas estão em franca decadência? Quanto tempo mais de sobrevida restará a esse

país?  
S e u s  
arquivos de  
memória serão  
em curto espaço  
de tempo nada mais  
que ruínas irrecuperáveis.  
E o irremediável é que, junto  
com a decadência das Escolas,  
vem, inevitavelmente, a decadência  
das Artes, e portanto, do Teatro.

**Dificuldades** Estamos lendo nos jornais dos últimos tempos (assim como sentindo na convivência com nossos filhos) que a Escola atravessa um período de enormes dificuldades. Professoras mal pagas, ensino mal administrado, alunos insatisfeitos. Assim como o Teatro: corajosos exemplos de vitalidade, mas pouquíssimo público. Será que a raiz dos problemas dessas duas sacrossantas instituições não será a mesma? O fato delas não fornecerem, a curtíssimo prazo, uma exposição de resultados que valorizariam os seus mentores? Porque, resultados brilhantes *a curto prazo*, são a meta essencial dos nossos salientes dirigentes.

Quem, nestas linhas, procura desenvolver esses pensamentos, é alguém que convive com o teatro há mais de 50 anos. Já vi vários estilos de governo se sucederem, várias promessas deixarem de ser cumpridas, muitas exaustivas reuniões acontecerem, muitos planos irem por água abaixo. E vi, ao mesmo tempo, a escola do meu tempo se deteriorar e empobrecer. Tive quatro irmãs e um irmão, todos professores, com muito orgulho - naquele tempo. Relembro, com prazer, muitas aulas que recebi, ministradas por professoras primárias brilhantes e generosas, tal como fascinantes atrizes de passado não tão remoto. A mesma generosidade das professoras está presente num espetáculo teatral executado com amor e competência.

**Participação** Dizem que, hoje em dia, o mercado, a competição, a luta pela vida, exigem um dinamismo a que, talvez, nem o Teatro, nem a Escola se submetam. Será verdade? Por exemplo: desde quando o Teatro necessitava incluir em seus orçamentos uma importância para a publicidade maior do que a necessária para a montagem de todo o espetáculo!? Mas a presença da técnica moderna, dos recursos da tecnologia, estão vivos na maioria dos espetáculos em exibição no país. E as Escolas substituem a presença de professores dedicados por vídeos educativos (!?). Mas na verdade, o que marca a palpitante vida de uma atividade é a participação efetiva dos seres humanos presentes. E pensantes, como os professores e os atores.

Evidentemente, os hábitos evoluem, se transformam; mas os conceitos básicos de formação da cidadania permanecem quase os mesmos da Grécia antiga. Hoje, porém, os meios de indução estão muito mais agressivos; a população pode ser induzida a escolher caminhos que nem sempre são melhores. Notem bem: quando digo induzida, não pretendo defender nenhuma política autoritária que obrigue as Escolas a só ensinar a versão oficial de determinados assuntos, ou aos Teatros somente encenar determinados espetáculos de autores da moda. O conceito de liberdade

na  
escola-  
lha dos  
caminhos,  
fundamental na  
orientação educa-  
cional, não passa, abso-  
lutamente, pelos escritórios  
de uma empresa de comuni-  
cação, assim como também não  
está presente em alguns desorienta-  
dos espetáculos teatrais.

**Invasão** Até que ponto, portanto, as transfor-  
mações da vida moderna teriam afetado esse sadio  
hábito de aprender em conjunto, como se fazia na  
escola, para aprender, escondido, egoisticamente, na sua  
salinha de visitas, diante dessa máquina invasora, verdadeiro  
tanque de guerra que se instalou dentro da casa de cada um, e  
que dita o comportamento e determina o uso da marca de sabonete,  
da cueca e da calcinha e, o que é mais triste, do voto que devemos emi-  
tir nas próximas eleições? Ninguém leu George Orwell e suas profecias?  
Ninguém percebe que estamos sendo transformados em robôs úteis e, daqui a  
algum tempo, inúteis?

O cinema, quando a tecnologia invadiu o planeta, também sofreu a mesma investida.  
Mas os tremendos recursos econômicos americanos criaram atrações que respondiam com  
as mesmas armas com que estavam sendo atacados; e surgiu o cinema catástrofe. Alguns  
grandes (e poucos) diretores europeus conseguiram transpor igualmente os obstáculos, graças ao  
ambiente cultural que os envolvia. E aqui, no Terceiro Mundo? Quem vai poder resistir ao desmonte  
da nossa soberania cultural, que começa exatamente assim: na telinha, alguém diz, com voz envolvente:  
“Não saia de casa, não se levante da sua poltrona! É muito perigoso! Não se mexa, porque você pode ser  
alvo de uma violência inominável. Não se preocupe. Não precisa ler nada. Tudo o que você precisa saber, nós  
mostraremos para você. Estaremos sempre aqui!”

**Insegurança** A quem interessa esse quadro? Quem tem a lucrar com o solapamento de instituições tão importantes para  
a formação da cidadania e da consciência cultural de um povo? Até quando teremos governantes que só se interessam em ver  
aumentar os índices da economia globalizada e não o aumento dos índices de desenvolvimento social e cultural? Sabemos que a  
insegurança existe e deve ser combatida. Mas o combate passa pela vontade política adequada e pela atuação decidida de quem é  
responsável por ela. A cultura da inteligência e do conhecimento não pode ser substituída pela cultura do medo. A Educação é o camin-  
ho fundamental. Ela está presente na verdadeira Escola e no verdadeiro Teatro, instituições que tentam recuperar o prazer de estar juntos, de  
pensar juntos, de rir e aprender juntos.

# A Ç Õ E S

STELLA ADLER



A atriz e professora dando uma aula, em 1976

O objetivo de sua abordagem na atuação é encontrar as ações numa cena ou peça. As ações devem ser realizáveis, e podem ser expressas usando-se a forma verbal.

- \* **UMA AÇÃO É ALGUMA COISA QUE VOCÊ FAZ: LER.**
- \* **UMA AÇÃO TEM UM FIM: ESTOU LENDO O JORNAL.**
- \* **UMA AÇÃO É FEITA EM DETERMINADAS CIRCUNSTÂNCIAS: ESTOU LENDO NO METRÔ.**
- \* **UMA AÇÃO É JUSTIFICADA: ESTOU LENDO PARA ACOMPANHAR A BOLSA DE VALORES.**

## Ações fortes e fracas

Para ser forte, uma ação necessita de um fim ou objetivo. Por exemplo: *Vou sair do quarto.* O quarto é o fim da ação e o fim a torna forte. *Vou escrever.* Esta é uma ação sem fim e, portanto, fraca. Se sua ação é “ir embora”, ela é mais fraca que “ir para casa”.

Começemos com ações simples. A ação é:

### AÇÃO FORTE

- GOSTARIA DE TOMAR CAFÉ.**
- GOSTARIA DE DAR UM PASSEIO NO PARQUE.**
- GOSTARIA DE IR PARA A CAMA.**
- GOSTARIA DE ESCREVER UMA CARTA.**

#### \* **VERIFICAR AS LUZES**

- A. VERIFICAR AS LUZES DO LUSTRE.**
- B. VERIFICAR AS LUZES NAS LUMINÁRIAS.**

#### \* **ENCONTRAR MINHA BOLSA**

- A. ENCONTRAR MINHA BOLSA NO CHÃO.**
- B. ENCONTRAR MINHA BOLSA NA SALA.**

### AÇÃO FRACA

- GOSTARIA DE BEBER ALGUMA COISA.**
- GOSTARIA DE IR A ALGUM LUGAR.**
- GOSTARIA DE DESCANSAR.**
- GOSTARIA DE ESCREVER.**

Os exemplos anteriores são de ações que têm um fim definido e são feitas em determinadas circunstâncias. O que está enfatizado fará você perceber que o fim lhe dá a intenção de cada ação. Essas são ações simples que estão ligadas a ações maiores.

## Explicação de uma ação

Numa ação, você deve saber:

- \* **O QUE VOCÊ FAZ: JANTAR.**
- \* **ONDE VOCÊ FAZ: NA SALA-DE-JANTAR.**
- \* **QUANDO VOCÊ FAZ: NA HORA DO JANTAR.**
- \* **POR QUE VOCÊ FAZ: PARA COMER COM A FAMÍLIA DEPOIS DO TRABALHO.**

Mas você não sabe como fazer. O *como* é espontâneo e inesperado. A ação nunca inclui o *como*. Exemplo:

### **AÇÃO:**

- \* **LIMPANDO O ESCRITÓRIO.**
- \* **SALA PARTICULAR DE UM APARTAMENTO.**
- \* **NOVE HORAS DA MANHÃ.**
- \* **DOIS CLIENTES ESTÃO VINDO PARA UM ENCONTRO.**

### **O QUE VOCÊ ESTÁ FAZENDO?**

### **ONDE VOCÊ ESTÁ FAZENDO?**

### **QUANDO VOCÊ ESTÁ FAZENDO?**

### **POR QUE VOCÊ ESTÁ FAZENDO?**

## Natureza de uma ação

- \* **CALÇAR SAPATOS.**
- \* **CALÇAR MEIAS.**
- \* **PASSAR FRALDAS A FERRO.**
- \* **PREPARAR BEBIDAS.**
- \* **VESTIR A BONECA.**
- \* **PÔR SUA CORRESPONDÊNCIA EM ORDEM.**
- \* **PÔR AS CONTAS EM ORDEM.**

Cada ação que você faz tem a sua *natureza*. Que quer dizer a sua verdade. Para ser verdadeiro em cena você deve saber a natureza da ação que está fazendo e ela deve ser verdadeiramente executada. Em algumas ações você realiza coisas físicas. As coisas que você realiza para cumprir suas ações são chamadas "atividades".

A natureza da ação é pôr facas, garfos e colheres. Isto é o que chamamos "atividades".  
Exemplo:

**AÇÃO: PÔR A MESA.**

**ATIVIDADES:**

- \* **COLOCAR COPOS.**
- \* **COLOCAR PRATOS.**
- \* **COLOCAR GARFOS.**

Exemplo:

**AÇÃO: ACENDER UM FOGO.**

**ATIVIDADES:**

- \* **PEGAR MADEIRA.**
- \* **CONSEGUIR TIRAS DE PAPEL.**
- \* **OBTER LÍQUIDO INFLAMÁVEL.**

Exemplo:

**AÇÃO: JANTAR.**

**ATIVIDADES:**

- \* **PASSAR A SOPA.**
- \* **CORTAR AS VERDURAS.**
- \* **MISTURAR O MOLHO.**

Uma vez que tenha *fiscalizado* essas ações (nos exemplos acima), a *ação total* será passar a noite em casa.

## Ação total (superobjetivo)

Todas as técnicas servem somente a um propósito e esse propósito é fazer com que o ator chegue ao que Stanislavski chamava de *superobjetivo do ator*. Todo personagem deve caminhar em direção ao superobjetivo da peça. É dever do ator compreender a intenção da peça. É o que move o dramaturgo a escrever a peça. O ator deve estar certo de que a idéia central de uma determinada peça vai atraí-lo emocional e intelectualmente. O ator deve saber como tomar essa idéia para si. Todas as ações numa peça são interligadas e todas elas conduzem o ator ao superobjetivo, ou ação total.

O autor escreve a peça para ser representada. Mas o dramaturgo não faz o ator ciente de como a peça deve se desenvolver para realizar seu máximo propósito. Exploremos agora esse desenvolvimento pelo qual o ator é responsável. Uma ação deve ser dividida em ações ou etapas menores. por exemplo, na ação de ir para o trabalho de manhã há um número de etapas, tais como: acordar, tomar café, pegar o trem etc. O superobjetivo de ir trabalhar poderia ser *manter a família unida*.

Exercício.

Complete a ação seguinte:

**PREPARAR O DESDEJUM.**

**ESTEJA SEGURO E DIVIDA A AÇÃO EM ATIVIDADES COMO:**

- 1. FRIGIR OVOS.**
- 2. ESPREMER SUCO DE LARANJA.**
- 3. PASSAR MANTEIGA NA TORRADA.**

## Etapas nas ações

Se uma ação for muito complicada, divida-a em duas ou três etapas e cada etapa ajudará no desenvolvimento da ação. Quaisquer etapas que você adote na sua ação devem ser necessárias e dirigidas a ela.

## Etapas numa ação

Se sua atividade é tomar café, você deve executá-la. Se sua atividade é tirar o anel, você deve executá-la. Mas você não pode realizar a ação de preparar uma festa, ir trabalhar ou viajar para a Europa sem dividi-la em etapas que a constituirão. Seria de grande auxílio anotar sua ação, as etapas nessa ação e as atividades. Exemplo:

Suas etapas são extraídas da ação. Detenha-se na ação. Alimente-se dela. Exemplo:

### **AÇÃO** **IR PARA O** **TRABALHO**

### **ETAPAS**

#### ***Etapa 1. VESTIR-SE (AS ATIVIDADES OU A NATUREZA DA AÇÃO SÃO):***

#### **ATIVIDADES:**

- A. TROCAR OS SAPATOS.**
- B. COLOCAR OS BRINCOS.**
- C. ARRUMAR A BOLSA.**

#### ***Etapa 2. TOMAR O DESDEJUM.***

#### **ATIVIDADES:**

- A. COLOCAR O PÃO NA TORRADEIRA.**
- B. PREPARAR CAFÉ NA COZINHA.**
- C. PREPARAR OS CEREAIS.**

#### ***Etapa 3. ARRUMAR MINHA PASTA DE NEGÓCIOS.***

#### **ATIVIDADES:**

- A. PÔR A CORRESPONDÊNCIA EM ORDEM.**
- B. EXAMINAR A PASTA DE PAPÉIS DO ADVOGADO.**
- C. ASSINAR CARTAS.**

### **AÇÃO** **PREPARAR-SE** **PARA UMA** **FESTA.**

### **ETAPAS**

#### ***Etapa 1. REUNIR MINHAS ROUPAS.***

#### **ATIVIDADES:**

- A. ESCOLHER UM VESTIDO.**
- B. ESCOLHER UM PAR DE SAPATOS.**
- C. ESCOLHER UMA BOLSA.**

#### ***Etapa 2. PREPARAR AS BEBIDAS.***

#### **ATIVIDADES:**

- A. PEGAR AS GARRAFAS DE LICOR.**
- B. PEGAR O GELO.**
- C. PEGAR OS COPOS.**

Tudo isso fará parte da natureza de "preparar-se para uma festa". Tente não escolher mais que três atividades.

## Fiscalizando (fazer alguma coisa física)

Quando eu peço a um ator para fiscalizar suas ações e usar suas circunstâncias, o objetivo é tirar o fardo de cima. Se você ler alguma coisa no jornal de que goste, recorte-a. Então você estará fiscalizando a ação de ler o texto. Você tem sempre que manter as circunstâncias verdadeiras. Na vida, como no palco, não *quem eu sou* mas *o que eu faço* é a medida do meu valor e o segredo do sucesso. Todo o resto é espalhafato, arrogância e vaidade. Qualquer coisa que você faça deve ser fiscalizando. Fazer significa fiscalizar.

Se um ator falha em se proteger no palco fiscalizando sua atuação, nós provavelmente vamos surpreendê-lo tentando representar sentimentos. Em vez disso, escolha alguma coisa física para fazer, como pegar uma carta, guardar as chaves ou averiguar se as luzes estão acesas. A atmosfera da peça estará lá, mas não a verdade da peça. Em cena, quando a verdade chega, devemos celebrá-la eternamente.

## Concluindo e não concluindo as ações

Ou você conclui uma ação ou não. Se você não completa a sua ação, deve transformá-la em uma outra ação. Se você pode concluir sua ação, continue com ela e passe para uma outra. Mas você deve estar sempre em ações - ao invés de estar em palavras.

Exemplo:

- A. AÇÃO: IR AO TEATRO.**  
**VOCÊ PERDEU SEUS INGRESSOS**  
**VOCÊ NÃO PODE COMPLETAR SUA AÇÃO. VOCÊ MUDA PARA UMA AÇÃO ALTERNATIVA.**  
**B. AÇÃO: PASSAR A NOITE EM CASA.**

Exemplo:

- A. AÇÃO: TOMAR BANHO.**  
**NÃO HÁ ÁGUA QUENTE.**  
**VOCÊ NÃO PODE COMPLETAR SUA AÇÃO.**  
**B. AÇÃO: VESTIR-SE.**

Exemplo:

- A. AÇÃO: IR AO TEATRO.**  
**A CAMPAINHA TOCA.**  
**A AÇÃO É INTERROMPIDA.**  
**B. PASSE PARA A AÇÃO DE RECEBER SUA VISITA.**  
**C. VOLTE PARA AÇÃO INICIAL DE "IR AO TEATRO".**  
**A VIDA PODE INTROMETER-SE NA SUA AÇÃO.**

Exemplo:

- AÇÃO: ESTUDAR ANATOMIA.**  
**A VIDA SE INTROMETE NA AÇÃO.**  
**\* O TELEFONE TOCA.**  
**\* VOCÊ FECHA A JANELA.**  
**\* VOCÊ DESLIGA O RÁDIO.**  
**\* VOCÊ ACERTA O RELÓGIO.**  
**\* VOCÊ PEGA UMA XÍCARA DE CAFÉ.**  
**SEMPRE RETORNE À SUA AÇÃO DE ESTUDAR ANATOMIA.**



Exemplo:

**AÇÃO: PREPARAR CAFÉ.**

\* O CARTEIRO TOCA ACAMPAINHA.

\* O TELEFONE TOCA.

\* O INSPETOR QUER CHECAR AS LUZES.

\* O CACHORRO ESTÁ ARRANHANDO A PORTA PARA SAIR.

CONTINUE A AÇÃO DE PREPARAR O CAFÉ.

## Ações que não empregam texto

Exemplo:

**AÇÃO: COSTURAR EM MEU QUARTO.**

\* VEJO UMA TOALHA NA CAMA: EU A PENDURO.

\* OUÇO O TÁXI BUZINANDO: OLHO PELA JANELA.

\* VEJO MINHA BOLSA: LEVANTO-ME PARA GUARDAR DINHEIRO.

\* VEJO UMA GAVETA ENTRECABERTA: RETIRO O SUÉTER.

\* O RELÓGIO TOCA: VERIFICO A HORA.

Exemplo:

**AÇÃO: LER NA VARANDA.**

\* AFASTE SUA CADEIRA DO SOL.

\* COLOQUE ÁGUA NAS FLORES DA MESA.

\* PEGUE UMA CANETA SOBRE A MESA.

\* FUJA DAS ABELHAS QUE ESTÃO À SUA VOLTA.

## Preparação e entradas convincentes

Sempre que você entra ou deixa o palco, isto ocorre dentro de circunstâncias específicas e você deve preparar-se. Preparação é algo que você faz por si mesmo. A preparação se destina a ajudá-lo a começar sua ação. Também o trará para mais perto das circunstâncias dadas.

\* **A PREPARAÇÃO NÃO É OUTRA AÇÃO.**

\* **VOCÊ DEVE SELECIONAR O DETALHE, A COISA MINÚSCULA QUE SERÁ ÚTIL PARA A SUA AÇÃO.**

\* **PREPARAÇÃO É ALGO QUE VOCÊ FAZ POR SI MESMO.**

\* **VOCÊ TIRA UMA COISA DE SUAS CIRCUNSTÂNCIAS QUE O AJUDARÁ A COMEÇAR SUA AÇÃO.**

Se sua ação é entrar numa biblioteca, tome alguma atividade física, tal como retirar o casaco ou folhear sua agenda, para auxiliá-lo durante sua entrada. Quando você vem de um aposento para outro, nós precisamos saber em que cômodo estava e em qual está entrando. Se você entrar com flores recém colhidas e colocá-las num vaso, nós podemos deduzir que você acaba de vir do jardim. A preparação afastará a tensão. O adereço o manterá verdadeiro. Exemplo:

**ENTRANDO:**

**NO ESCRITÓRIO**

**PEGUE A CORRESPONDÊNCIA AO PASSAR.**

**GUARDE OS ÓCULOS.**

**USE A CHEVE PARA ABRIR O ESCRITÓRIO.**

**NO QUARTO**

**TIRE O CACHECOL.**

**RECOLOQUE A CHAVE NA CARTEIRA.**

**LEIA NOME E ENDEREÇO NUMA CARTA.**

**NA SALA-DE-AULA**

**TIRE O CASACO.**

**TIRE AS LUVAS.**

**ARRUME OS PAPÉIS DA AULA.**

## Dor e morte

Mais cedo ou mais tarde, seu trabalho no teatro irá exigir que você expresse dor ou choque, ou você será ferido e terá que morrer à vista da platéia. São ações que não podem ser experimentadas diretamente no palco e para as quais você precisa de esforço. Nesta técnica as palavras “como se” são usadas para estimulá-lo.

## Dor

Se o personagem tem uma terrível dor de cabeça, você, como ator, deve localizar onde é a dor de cabeça. O meio de poder imaginar que ela existe é “como se”...

**1. ALGUÉM ESTIVESSE APERTANDO SEU GLOBO OCULAR.**

**2. VOCÊ ESTIVESSE FAZENDO UM BURACO EM SEUS OLHOS.**

**3. EU ESTIVESSE ENFIANDO UMA AGULHA NO SEU OLHO.**

**4. EU ESTIVESSE DERRAMANDO ÁLCOOL NELE PARA LIMPÁ-LO.**

Você não deve buscar a reação. Ele deve vir imediatamente da imagem mental, e você deve escolher uma imagem que o afete instantaneamente de modo que a reação possa sobreviver. Exemplo: se você tem uma terrível dor de dentes, localize a dor e então é “como se” alguém estivesse raspando suas gengivas com uma gilete. Não antecipe a dor. Ela deve vir da gilete raspando as gengivas. O uso da metáfora para despertar uma reação não vai além do que o que fazemos na vida real ao dizer “tenho azia”, “minhas costas estão rangendo” ou “minha cabeça está rachando”. A imagem projeta a dor da experiência. É “como se” eu tivesse uma ferida aberta no alto da minha cabeça e estivesse derramando amônia na beira da ferida. A imaginação despertada pelo “como se” lhe dará a técnica para sentir a dor em qualquer parte do corpo.

## Morte

Se você recebe um tiro, deve situar o lugar onde foi ferido; pode então cair para a frente ou saltar com o baque. A reação de John Barrymore ao receber um tiro em cena foi dar um salto de 90cm no ar. A ação de dormir está próxima à de morrer - o abandono da consciência. Você começa a perder vida, perder o mundo. Primeiro a vontade não está mais sob controle. Você tenta estender o braço, mas não consegue. Continua a respirar, mas não pode mais se mover. Os sentidos começam a abandoná-lo - audição, visão, paladar; então o cérebro morre e o coração pára. Ao morrer, você experimenta esses estágios sucessivos de perda até que você tenha partido.

## Emoção

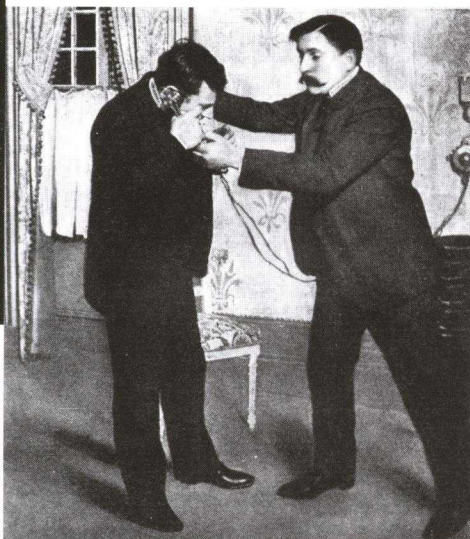
Mente, coração e alma do ator estão envolvidos em sua profissão. Algumas vezes a mente assume o comando. Às vezes a alma está mais envolvida. Isto trás à baila a questão da emoção. O ator tem numerosos recursos dentro de si mesmo para obter a emoção de que a peça ou personagem necessita. Toda emoção exigida dele pode ser encontrada através da sua imaginação dentro das circunstâncias. O ator deve entender que não pode existir verdadeiramente, exceto dentro das circunstâncias da peça. Se na peça o ator necessita de uma ação à qual não responde, pode voltar à sua própria vida, não em busca da emoção, mas de uma ação similar. Em sua própria experiência pessoal você teve uma ação semelhante à qual correspondeu uma reação emocional. Volte à ação e às circunstâncias específicas em que esteve e lembre-se do que fez. Se você recordar o lugar, os sentimentos voltarão.

Se o ator tem que rezar para Zeus e considera isso difícil, pode dizer “alguma vez na vida, eu orei”, voltando então à sua própria vida em busca da ação “orar”, que implica pedir socorro. Se ele chegar a esta ação através da sua própria vida e suas circunstâncias pessoais, deve tirar dela somente o seu lado realizável: “pedir socorro”. Uma vez que ele saiba o que é realizável na ação de orar, deve voltar imediatamente para as circunstâncias da peça e erguer as mãos para Zeus. Se o ator constrói os antecedentes da peça e justifica a ação de estender as mãos - porque as crianças estão morrendo, não têm água, suas línguas estão inchadas - haverá o suficiente para dar a ele a ação de estender as mãos ou “orar”.

O lado físico da ação “orar” é “estender as mãos”. Usar uma ação de seu passado é a única maneira em que ele pode ser trazido para a peça. Permanecer com seu passado pessoal, que o fez chorar ou que lhe causou tão grande emoção, é falso, porque você não está naquelas circunstâncias agora. Você está na peça e são as circunstâncias da peça que têm de ser realizadas verdadeiramente, tomando emprestado da ação que você teve no passado apenas o que era físico, não a emoção.

# UM TEATRO em \* \* TRANSFORMAÇÃO

ÁLVARO DE SÁ



Antoine (D)  
como prota-  
gonista de  
Ao telefone

"(...) O TEATRO ATUAL NÃO PASSA DE ROTINA E CONVENÇÃO. QUANDO SOBE O PANO E ESSES GRANDES SACERDOTES DA SAGRADA ARTE ILUMINADOS PELA LUZ ARTIFICIAL IMITAM ENTRE 3 PAREDES COMO AS PESSOAS BEBEM, COMEM, AMAM, CAMINHAM, ENVERGAM SEUS CASACOS; QUANDO DESSAS CENAS VULGARES TENTAM ARRANCAR UMA MORAL - UMA MORAL AO ALCANCE DE TODOS, SUPERFICIAL, DESTINADA AO USO DOMÉSTICO; QUANDO APRESENTAM EM MIL VARIANTES

SEMPRE O MESMO, O MESMO, O MESMO - ENTÃO EU FUJO". AO COLOCAR ESSAS PALAVRAS NA BOCA DE TREPLEV EM *A GAIVOTA*, TCHECOV PARECEU TER SINTETIZADO AS OPINIÕES DOS GRANDES ARTISTAS QUE TRANSFORMARAM RADICALMENTE O TEATRO EUROPEU NO SÉCULO XIX.

UMA DAS QUESTÕES QUE MAIS NOS CHAMAM A ATENÇÃO AO OBSERVARMOS ESSE MOMENTO HISTÓRICO É A CONSTANTE BUSCA DA RENOVAÇÃO, BASEADA PRINCIPALMENTE NA DISCUSSÃO SOBRE A VERDADE E A NATUREZA. DESDE 1827 VICTOR HUGO JÁ HAVIA ESCRITO NO SEU *PREFÁCIO A CROMWELL* QUE "O TEATRO É UM PONTO DE ÓTICA. TUDO O QUE EXISTE NO MUNDO, NA HISTÓRIA, NA VIDA, NO HOMEM, TUDO PODE AÍ REFLETIR-SE". E AO DELIMITAR A ESSÊNCIA DO DRAMA ROMÂNTICO, AFIRMA: "A NATUREZA, POIS! A NATUREZA E A VERDADE".

## BUSCA

Um teatro que deve refletir a natureza e a verdade singular do homem, das sociedades. Um teatro que a partir do século XIX busca a verdade singular contra a verdade geral, fugindo da rotina e do convencional. Não é em vão que muitos estudiosos afirmam que as bases do realismo e do naturalismo já estariam contidas na prática teatral do romantismo.

Somada a essa busca da verdade e da natureza, também devemos ponderar que o advento da sociedade capitalista deve ser levada em consideração para entendermos as transformações ocorridas nos palcos europeus. A base do sistema capitalista está centrada na acumulação do capital. Essa acumulação está centrada na produção em série. Por trás dessa produção em série se esconde a aceleração do tempo. A aceleração do tempo só foi possível graças a introdução no processo industrial de uma série de máquinas e engenhos técnico-científicos. O tempo se acelera e passa a valer dinheiro.

Todas essas máquinas que aceleraram o tempo foram desenvolvidas a partir de um método de pesquisa científico: o método de pesquisa experimental. Essa metodologia científica foi amplamente utilizada por todos os grandes artistas europeus a partir da segunda metade do século XIX. Emile Zola, no seu livro *O romance experimental e o naturalismo no teatro* - escrito em 1880 - comenta essa influência: “Um dia, imaginou um cientista, antes de concluir, querer experimentar. Abandonou as pretensas verdades adquiridas, retornou às causas primeiras, ao estudo dos corpos, à observação dos fatos. Como a criança que vai à escola, consentiu em fazer-se humilde, em soletrar a natureza, antes de lê-la corretamente. Era uma revolução”.

## CIDADELA

Mas Zola se refere ao teatro da sua época nesses termos: “O teatro sempre foi a última cidadela da convenção”. E ao afirmar a modernidade das pesquisas do naturalismo teatral, comenta: “O naturalismo é o retorno à natureza e ao homem. Eis, portanto, as duas fórmulas em presença: a fórmula naturalista, que faz do teatro o estudo e a pintura da vida; e a fórmula convencional, que dele faz um puro divertimento de espírito”. Sob esse aspecto, podemos notar que a busca da verdade e da natureza no teatro, visto como estudo e pintura da vida, nortearam as pesquisas dos primeiros grandes encenadores teatrais do século XIX e do início do século XX.

Dentro desse panorama teatral que se transforma velozmente e absorve o método de pesquisa experimental herdado dos cientistas, devemos levar em consideração o trabalho pioneiro da companhia alemã dos Meiningers. A cia. foi criada em 1870 pelo duque Jorge II de Saxe-Meiningen, e dentre as premissas básicas da criação dos espetáculos, se destacava a busca de um *ensemble* artístico. Jorge II enxergava uma representação teatral como um quadro em que todos os elementos deviam funcionar harmoniosamente. Todos os detalhes eram estudados milimetricamente, desde a interpretação mais subjetiva dos personagens, até a cenografia, figurinos e adereços que materializavam no palco o momento histórico onde a trama se desenrolava. Enfim, uma representação calcada em um realismo histórico.

## IMPACTO

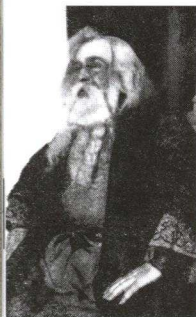
O impacto das representações da companhia foi imenso em toda a Europa devido a uma turnê realizada em 1885 por 10 países e 18 cidades européias. Tanto Antoine (considerado o primeiro encenador moderno) quanto Stanislavski declararam que foram influenciados pela estética dos Meiningers.

No ano de 1887 - portanto 2 anos após a viagem da cia. pela Europa - um fato relevante para a história do teatro europeu

ocorre em Paris. Antoine inaugura o Théâtre Libre, um teatro que segundo ele devia se libertar de todas as rotinas e convenções ultrapassadas de interpretação. Um palco que se transformou em um quadro concreto e físico, no qual os personagens são produtos do meio social em que vivem. Um teatro laboratório em que se experimentavam os mais diversos modos de se fazer o “estudo e a pintura da vida”.

## MODERNIDADE

O pesquisador Francês Jean-Jacques Roubine comenta na *Linguagem da encenação teatral* essa modernidade: “Se Antoine é moderno na sua concepção e na sua prática do teatro, ele não o é tanto por adotar como referência a verdade de um modelo que trataria de captar e reproduzir (...); o aspecto moderno de Antoine reside sobretudo na sua denúncia de todas as convenções forjadas e depois usadas - como se usa uma roupa - por gerações de atores formados dentro de uma retórica do palco”. O encenador inaugura uma nova época para o teatro ocidental com suas pesquisas em torno da busca de um palco transformado em um espaço concreto, físico, com objetos reais, tridimensionais, que obrigam os atores a representar de outra maneira. No entanto, Antoine se referia ao palco francês da seguinte forma: “Entre os muitos defeitos do teatro francês existe um que me parece ser o mais grave e o mais sério: a falta absoluta de um conjunto no espetáculo. Nenhum teatro parisiense apresenta uma harmonia no conjunto e na interpretação da obra. Dois ou três ‘grandes’ atores ou atrizes carregam seu prestígio em prol da obra, e os demais atores existem unicamente para ajudá-los, tapar os buracos ou dar as réplicas”. Mas Roubine também se refere à estética do Théâtre Libre assim: “A obra de Antoine talvez corresponda, no teatro, à concretização do sonho do capitalismo industrial: a conquista do mundo real. Conquista científica, conquista colonial, conquista estética...”



Antoine  
interpretando  
Rei Lear

## INFLUÊNCIA

Se a influência dos Meiningers foi decisiva para Antoine, o mesmo podemos observar em relação a Stanislavski. Ele comenta as apresentações que viu da cia. no seu livro *Minha vida na arte*: “Veio dar representações em Moscou a célebre companhia do duque de Meiningen, cujo diretor era Chronek. Trazia-nos eles uma nova forma de mise-en-scène que abrangia a exatidão histórica, movimentos de multidões, ótima representação de espetáculo, disciplina impecável. Era, em suma, um admirável conjunto artístico, organizado com a máxima perfeição. Não faltei a nenhuma das representações. Ia ao teatro não só para ver, como para estudar”. Parece que a influência dos Meiningers realmente se desdobrou em vários aspectos que marcaram a estética do Teatro de Arte de Moscou desde a sua inauguração. Stanislavski faz o seguinte comentário acerca da companhia alemã: “O que eu mais apreciava, nos Meiningers, era a encenação, que tão bem revelava o sentido profundo das obras. Jamais me esquecerei dos favores que lhes devo”. Sob esse ponto de vista, podemos compreender a visão de Stanislavski sobre a cena russa: “Olho com pessimismo o teatro desse fim de século, onde as tradições do passado, degenerando em rotina, se reduzem a mera habilidade técnica (...) O teatro anda nas mãos de empresários de cafés- cantantes ou de simples burocratas. Nessas condições, como contar com a renovação da arte teatral?”

## PROTESTO

Parece que esse questionamento sobre a renovação da cena teatral russa impeliu Stanislavski a se unir a Dantchenko e criar o Teatro de Arte de Moscou, buscando assim protestar “contra a forma de se atuar no palco, contra a teatralidade e o *pathos*

*Antoine em seu  
ateliê de trabalho*

*Cena de “La Fille  
Sauvage”, típica  
do naturalismo  
fotográfico das  
montagens de  
Antoine*



afetado, a declamação e a representação exageradas, o sistema de estrelato que arruinava o conjunto, contra o modo como as peças eram escritas, contra a insignificância dos repertórios. A fim de rejuvenescer a arte, declaramos guerra contra todos os convencionalismos do teatro: no desempenho, direção, cenário, figurinos, entendimentos das peças”.

Sob essa ótica o Teatro de Arte de Moscou abriu as suas portas em outubro de 1898. A peça de estréia foi o *Tzar Fiodor*, de Leon Tolstói, encenada dentro dos princípios do realismo histórico. O historiador Jacó Guinsburg definiu essa estética realista da seguinte forma no seu livro *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*: “Era uma linguagem cênica que procurava apresentar de pronto o universo-objeto, ou sua sugestão, por encantação plástica projetada como real (...) A verdade histórica foi levada à entonação, à dicção e a maquiagem obedeceu ao ditame da naturalidade, lei suprema da encenação Stanislavskiana”.

## consagração

A estréia do *Tzar Fiodor* foi muito bem acolhida pelo público e pela crítica, mas a apresentação da peça *A gaivota*, de Tchecov, em dezembro de 1898 - fechando a primeira temporada do TAM - consagrou definitivamente Stanislavski e Dantchenko. Stanislavski escreveu: “Não me lembro como representamos. O primeiro ato terminou. Houve um silêncio sepulcral. Uma das atrizes desmaiou no palco. Eu mesmo mal me agüentava em pé de desespero. De repente se ouviu um fragor na sala. As cortinas se abriram, e depois se fecharam de novo, mostrando ao público a nossa imobilidade assombrada e pasma”.

Se as lembranças da estréia de *A gaivota* mesclam pavor e assombro, o que viria a seguir mostraria aos participantes do Teatro de Arte de Moscou que eles haviam iniciado uma nova fase para o teatro russo. Em janeiro de 1899 saía uma crítica no periódico *Novoie Vremia*, que afirmava: “*A gaivota* não pode deixar de divisar um futuro melhor não só para o Teatro de Arte de Moscou, mas para todo o palco russo”. Uma análise profética que bem soube compreender o divisor de águas que se estabeleceu a partir do momento em que a obra foi encenada, segundo as pesquisas realizadas por Stanislavski, no sentido de quebrar toda a rotina e as convenções ultrapassadas no teatro. Não só a cena russa se modificou, mas todo o teatro europeu se transformou a partir do final do século XIX.

## TALENTO

O ator que representou o personagem Treplev na primeira montagem da peça se chamava Vsevolod Meyerhold. Segundo Dantchenko, ele era um dos jovens atores de maior talento daquela época. Posteriormente ele abandona o TAM e funda a sua própria companhia, questionando o realismo histórico das montagens de Stanislavski. Meyerhold também é considerado um dos encenadores modernos de extrema importância na história do teatro europeu.

Se as palavras de Treplev sintetizaram as idéias dos grandes artistas que renovaram os caminhos do teatro no século XX, as palavras de Meyerhold parecem sintetizar a postura desses grandes criadores da era da encenação: “A vida de todo artista autêntico é sempre a de um homem constantemente dilacerado pela insatisfação de si mesmo. Somente os amadores estão sempre satisfeitos e não se atormentam. O profissional está sempre cheio de exigências. Ignora a auto-suficiência. A vida de um artista tem a alegria de um só dia, quando ele coloca a última pincelada na tela, e tem a dor de muitos outros dias, quando percebe seus erros”.





# Sugestões para os ensaios

VIOLA SPOLIN

O presente artigo é  
um resumo do

capítulo *Ensaio e  
desempenho* do livro

*Improvisação para o  
teatro*, de Viola

Spolin (Tradução de  
Ingrid Dormien

Koudela e Eduardo  
José de Almeida

Amos, Editora

Perspectiva, *Coleção  
Estudos*, 1963)

## 1ª parte

1. O diretor deve confiar na formação do seu elenco. Um grande temor às vezes aparece, nos ensaios iniciais, de que tenha errado na escolha dos atores. Se isto realmente acontecer, reformule seu elenco o mais rapidamente possível, pois sua atitude afetará todos os outros.
2. Sem que o elenco saiba, selecione dois atores que sirvam como barômetro: um cuja resposta seja de alto nível, e outro cujo nível de resposta seja baixo. Dessa forma, você sempre saberá se está dando muito ou pouco nos ensaios.
3. Não permita que seus atores fiquem com os olhos fixos nos textos quando outros atores estiverem lendo. Observe isso mesmo nas leituras de mesa e lembre-os que devem observar e ouvir os outros atores sempre que necessário.
4. Evite os hábitos de leitura artificial desde o primeiro momento. Use exercícios especiais se necessário.
5. Trabalhe as retomadas de “deixas” naturalmente, fazendo os atores trabalharem com as “deixas” para ação. Não as trabalhe mecanicamente. Se for necessário trabalhar com as “deixas” para fala, espere até o final da segunda parte dos ensaios ou o início da terceira parte.
6. Evite estabelecer personagem, falas, movimentação ou marcação muito cedo. Um esboço geral é tudo que precisa. Há muito tempo.
7. Os detalhes não são importantes nessa primeira parte. Não deixe seus atores ansiosos. Uma vez estabelecidos os personagens e os relacionamentos, será fácil trazer os detalhes para o palco. Portanto, a realidade de cada cena dentro da peça deve ser encontrada.

## 2ª parte

Este é um período de escavações. O ator agora está pronto para uma utilização mais completa de sua criatividade. Na medida em que ele traz ações para o palco através de exercícios ou leituras do texto, o diretor as toma e acrescenta alguma coisa, se necessário. A peça está mais ou menos marcada, e todos estão quase completamente livres das falas. Os relacionamentos estão claros.

1. O início da autodisciplina. Sem conversas nas coxias ou na platéia. É neste período que as atitudes e comportamentos no palco e fora dele devem ser estabelecidos.
2. Se a base foi bem sedimentada, o diretor pode se orientar diretamente para a ação no palco sem perigo de intromissão na criatividade dos atores, ou do aparecimento de uma qualidade estática. Ele pode persuadir, implorar, gritar, e dar os passos precisos sem desenvolver ansiedades nem parar a espontaneidade. Não haverá perigo dele impedir ou bloquear o trabalho dos atores no palco.
3. Alguns exercícios da primeira parte podem ser continuados aqui, se necessário.
4. A energia do diretor deve estar num nível alto e aparente para os atores.
5. Observe se não há sinais de bolor e corrija-os rapidamente.
6. Trabalhe para uma caracterização mais intensificada. As nuances de marcação e atividade também são importantes e devem ser assinaladas.
7. Os ensaios localizados, quando feitos, devem ser levados a cabo completamente, repetindo uma cena várias vezes até que a completa realização e clímax tenham sido alcançados.
8. Use o problema de atuação da oficina de trabalho nos ensaios localizados quando necessário.
9. Se o elenco todo pode se encontrar três vezes por semana, o diretor deve trabalhar diariamente com ensaios localizados.
10. O diretor deve começar a construir as cenas uma sobre a outra. Cada cena tem seu próprio começo e fim, e seu próprio clímax. Cada cena subsequente deve estar acima da anterior - como uma série de degraus, um pouco mais alto que o anterior.
11. Após o grande clímax da peça, as cenas subseqüentes caminham suavemente para o final.
12. Trabalhe, sempre que possível, ao ar livre. A necessidade de suplantar as distrações do ambiente externo amadurece os atores.
13. Faça os atores ensaiarem descalços e de calções (se o clima permitir). Você poderá então observar todas as ações corporais e dizer rapidamente se um ator está verbalizando ou fisicalizando a situação do palco.
14. Além de observar, ouça seus atores. Vire-se de costas para o palco e concentre-se no diálogo somente. As leituras superficiais, as falas descuidadas e não trabalhadas etc. aparecerão muito claramente para o diretor.
15. O diretor não deve permitir que um sentido de urgência faça com que ele interrompa um ensaio cor-



rido. Tome nota da ação que pode ser repetida mais tarde. Lembre-se, há muito tempo para trabalhar.

**16.** Se os atores parecem estar trabalhando em desacordo com o diretor, ele deve verificar o tema geral. Existe um tema geral? O elenco e o diretor estão trilhando o mesmo caminho?

**17.** O terceiro ato pode aparecer por si mesmo. Propicie mais trabalho e ensaios localizados para o primeiro e segundo atos. Se o relacionamento e os personagens estiverem bem estabelecidos, o terceiro dá a solução da peça.

**18.** Algumas cenas precisam ser repetidas uma dúzia de vezes para que corram suavemente. Outras precisam de muito pouco trabalho, além dos ensaios regulares. Qualquer cena que tenha efeitos especiais não deve parecer desajeitada e sem graça na apresentação do espetáculo, mesmo que isto custe horas de trabalho.

### **3ª parte**

Este é o período de polimento. A jóia foi cortada e avaliada, agora você deve terminar a lapidação e embalar adequadamente. A disciplina deve estar em seu grau mais alto. Os atrasos para os ensaios e a não leitura do quadro de avisos do diretor devem ser tratados severamente. O diretor está agora preparando seus atores para um espetáculo, no qual um ator atrasado ou um adereço de cena fora do lugar pode arruinar todo o trabalho.

A organização dos bastidores deve começar simultaneamente ao trabalho de palco, e as regras devem ser observadas. Na maioria dos teatros pequenos, a equipe também é composta de pessoal não profissional. Contra-regras, sonoplastas e iluminadores devem prestar tanta atenção e assumir responsabilidade como os atores; sua responsabilidade deve ser formada ensaio após ensaio. Qualquer criança de 10 anos pode trabalhar no controle das luzes eficientemente se todos demonstrarem respeito por ela e ao seu trabalho.

### **Ensaios localizados**

Na terceira parte dos ensaios, o diretor encontrará muitos pontos sutis que precisam ser trabalhados. A essa altura do trabalho, os ensaios corridos devem acontecer suavemente, o processo de amadurecimento já deve ter ocorrido, e as caracterizações estão bem configuradas. O diretor pode ir além disso com atores não profissionais? O problema de ritmo e sentido de tempo e as distinções mais sutis de personagem estão além do alcance? O ritmo, o sentido de tempo e os detalhes mais aprimorados do personagem desenvolvem-se a partir da realidade essencial da cena.

Este é o ponto onde o ensaio localizado é de inestimável valor, pois a descoberta dessa realidade sempre acontece aqui. O diretor deve programar tantos ensaios localizados quanto possível durante este período. Mesmo que os atores possam ir aos ensaios somente três vezes por semana, ele pode programar ensaios localizados para cada dia.



## A reavaliação do diretor

O diretor deve agora reler a sua peça num lugar calmo, sem as tensões do teatro. A peça agora será mais do que uma projeção do seu ideal. Ele estará encontrando-se com o autor novamente, e como um médico que observa os sintomas de seu paciente, ele irá provavelmente ver quais são os problemas do seu espetáculo - e isto enquanto ainda tem tempo para trabalhar e solucionar.

A releitura ajudará o diretor a manter a realidade e o tema, observando a ação da peça e descobrindo onde ela está indo. Ele verá seus atores em movimento e será capaz de identificar as nuances que podem ser acrescentadas aos personagens, as maneiras de fortalecer climas, de construir o clímax etc. Tudo isso virá rapidamente com esse novo contato com o texto.

Pela primeira vez o diretor poderá coordenar num quadro definido todas as confusas imagens dos ensaios. Ele poderá visualizar o palco em dimensão, cor e ação. Isso irá aliviar suas ansiedades da mesma maneira que o Ensaio Relaxado alivia os atores. Sem dúvida, ele *verá seu espetáculo*.

## Ver o espetáculo

“Ver o espetáculo” é simplesmente o diretor ter uma compreensão maior de sua produção - o momento quando ele repentinamente vê todos os aspectos integrados. De repente haverá ritmo, caracterização, fluência e unidade. Muitas cenas podem ainda estar sem polimento, o cenário longe de estar terminado, e alguns atores ainda perambulando pelo palco; mas, no todo, aparecerá um trabalho coeso, unificado. O diretor pode ver esse espetáculo unificado por um instante e não vê-lo mais por vários ensaios. Mas isso não é causa para preocupação - ele viu, ele verá novamente. Ele deve limpar os pontos mais obscuros, fortalecer os relacionamentos, intensificar o envolvimento e fazer algumas alterações.

Uma vez que ele tenha “visto o espetáculo”, ele deve aceitá-lo mesmo que sinta que deveria ser diferente. Esta é a coisa mais importante. Há poucos diretores que não ficam completamente satisfeitos com suas produções. Para trabalhar com jovens e adultos não experientes, o diretor deve estar consciente das suas limitações e capacidades. Se ele não estiver satisfeito com o seu espetáculo por causa da limitação dos seus atores, ele deve, contudo, reconhecer que neste estágio de desenvolvimento, isso é tudo que ele pode esperar deles. Se houver integridade, vida, atuação verdadeira e alegria no espetáculo, então será um trabalho digno de ser visto.

## O medo do palco no diretor

Se o diretor não aceitar seu espetáculo neste período adiantado, ele passará seus problemas emocionais para seus atores. A esta altura do trabalho ele fica com “medo do palco”. Ele fica preocupado com a possibilidade da platéia gostar ou não do seu espetáculo. Este sentimento deve ser ocultado dos atores. O próprio processo de fazer um espetáculo tem uma grande dose de excitação natural. Se ele acrescentar seu próprio sentimento de nervosismo, os atores pegarão isso dele. Durante esse período, o dire-



tor pode sentir-se irritadiço, e seria aconselhável que ele explicasse aos atores, avisando que ele às vezes pode ser áspero e grosseiro durante o processo de integração dos elementos técnicos da peça. Os atores serão muito solidários para com ele.

O diretor que preocupa seus atores até o último minuto, esperando sempre tirar um pouco mais deles, não auxiliará a peça de maneira alguma. Uma forma de evitar esse “medo do palco” é dedicar-se aos aspectos técnicos da peça nos últimos ensaios.

## **Sugestões finais**

1. Fique longe dos bastidores durante o espetáculo. Tudo deve ser tão bem organizado que corra sem problemas. Recados podem sempre ser mandados para os bastidores, se necessário.
2. Certifique-se de que os figurinos estão todos com botões e com as costuras em ordem. Um corredor que não tem certeza se o seu calção vai ficar bem preso à cintura ou não, não estará livre para correr.
3. Seja calmo e agradável se tiver que ir até os camarins.
4. Dê uma passada geral na peça entre os espetáculos, se possível. Se isto não for possível, uma rápida conversa após o espetáculo ajudará a eliminar algumas pequenas falhas que possam eventualmente aparecer.
5. Uma rápida passada para verificar as falas antes do espetáculo pode ser necessário de vez em quando.
6. Ensaios durante uma temporada de uma peça ajudam os atores a manter o foco nos problemas da peça e evitam que eles generalizem. Eles também deixam muito claras as falhas que apareceram.
7. Os atores devem aprender a deixar a platéia rir à vontade. Desde o início comece a treiná-los com a simples regra de permitir que o riso atinja seu pico para então começar a baixá-lo com um movimento antes de começar a próxima fala.
8. A disciplina nos bastidores deve ser observada estritamente e sempre.
9. Os atores crescerão em estatura durante os espetáculos se todos os fatores permitirem. O palco é o raio X, onde todos os elementos estruturais aparecem. Se a peça for apresentada de maneira desajeitada, se seus “ossos” forem fracos, isto tudo será visto, assim como qualquer objeto estranho num raio X. As caracterizações e relacionamentos falsos e desonestos aparecerão. Isto pode ser compreendido e deve ser enfatizado para os atores sempre que necessário.
10. Trabalhar segundo o plano de ensaio sugerido neste capítulo pode não produzir um ator completamente amadurecido em seu primeiro espetáculo, mas o colocará bem a caminho.
11. Se, no final de uma série de espetáculos, os atores decidirem “enterrar o espetáculo”, lembre-os que o último espetáculo para eles é o primeiro para a platéia. O divertimento deve vir do próprio espetáculo, e não de brincadeiras de mau gosto feitas com seus colegas atores.



# MÚLTIPLA ESCOLHA

*Hoje vamos testar seu conhecimento sobre a história do teatro no Brasil, desde sua primeira manifestação até Nelson Rodrigues*

**1** Logo após sua chegada ao Brasil, em 1553, o padre jesuíta José de Anchieta começa a encenar autos com os nativos. Com que finalidade?

- a) Torná-los mais cultos
- b) Evitar confrontos armados
- c) Estimular a antropofagia
- d) Convertê-los à doutrina cristã
- e) Nenhuma das respostas anteriores

**2** No século XVIII, sob a influência da política do despotismo esclarecido do Marquês de Pombal, são construídos teatros na Bahia, Rio de Janeiro, Vila Rica, Recife, São Paulo e Porto Alegre. Com lotação em torno de 300 lugares, esses teatros ficaram conhecidos como:

- a) Casa de Ópera
- b) Teatro Real
- c) Espaço Lírico
- d) Sala Imperial
- e) Casa de Artes

**3** No século XIX, foi construído no Rio de Janeiro o primeiro teatro de grande porte, o Real Teatro de São João. Em seus alicerces foram usadas pedras antes destinadas para a catedral, o que levou o povo a encarar o fato como um sacrilégio e a vaticinar triste sina para este teatro profano, que acabou sendo por três vezes devorado pelo fogo. Este teatro ainda

existe, só que com outro nome. Qual seria?

- a) Teatro Dulcina
- b) Teatro Serrador
- c) Teatro Carlos Gomes
- d) Teatro João Caetano
- e) Nenhuma das respostas anteriores

**4** Ao longo do século XIX, os espetáculos teatrais dividiam-se em três partes. Você saberia identificá-las?

- a) Tragédia ou ópera / balé / farsa
- b) Tragédia / ópera / balé
- c) Tragédia / pantomima / balé
- d) Ópera / concerto de câmara / tragédia
- e) Só um item está correto

**5** Visando terminar com o hábito de sempre se contar com atores estrangeiros para compor os elencos, João Caetano cria a primeira Companhia de Teatro Brasileira, em 1833, estreando com o seguinte texto:

- a) *Antonio José ou O poeta e a inquisição*
- b) *O conde de Monte Cristo*
- c) *O príncipe amante da liberdade ou A independência da Escócia*
- d) *Os três mosqueteiros*
- e) *Othelo*

**6** Por muitos considerado o “pai do teatro de costumes” no Brasil, Martins Pena (1815-1848) criou personagens que, apesar de

não terem grande densidade psicológica, simbolizavam diferentes tipos sociais de nosso país. Observador astuto e crítico mordaz de sua época, abordou diversos temas. Algum está presente na relação abaixo?

- a) Corrupção nos serviços públicos
- b) Contrabando de escravos
- c) Exploração do sentimento religioso
- d) Casamentos por encomenda
- e) Todas as respostas estão corretas

**7** Em 1846, a opereta francesa estréia no Brasil, fazendo sucesso arrebatador. O gênero constituía-se de uma peça musicalizada, de assunto cômico e sentimental, com estrofes cantadas e partes faladas. Tal êxito gerou adaptações e paródias, algo como a nacionalização do gênero, que desembocou no...

- a) Teatro Experimental
- b) Teatro Cômico
- c) Teatro de Revista
- d) Teatro de Variedades
- e) Teatro Lírico-Farsesco

**8** O carioca Renato Viana (1894-1953) é figura de proa na história do teatro brasileiro. Autor, diretor e professor, organizou vários grupos teatrais, fundou a Escola de Arte Dramática de Porto Alegre (1942) e dirigiu a Escola de Teatro Martins Pena. Viana estréia como autor, em 1918, com...

- a) *Voragem*
- b) *Vertigem*
- c) *Ausência*
- d) *A culpa*
- e) *O medo*

**9** O Teatro do Estudante foi o responsável pela formação da primeira geração de atores modernos. Nasceu com o propósito de criar no Rio de Janeiro o modelo teatral existente nas universidades inglesas e na Sorbonne. Seu primeiro espetáculo, em 1938, foi *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, com direção de Itália Fausta. Quem foi o criador do Teatro do Estudante?

- a) Paulo Porto
- b) Luiz Linhares
- c) Sérgio Britto
- d) Pascoal Carlos Magno
- e) Fregolente

**10** Maior dramaturgo brasileiro de todos os tempos, Nelson Rodrigues fez sua estréia nos palcos de forma discretíssima, em 1941, ficando apenas duas semanas em cartaz. Você sabe com qual texto?

- a) *Vestido de noiva*
- b) *A mulher sem pecado*
- c) *O boca de ouro*
- d) *Dorotéia*
- e) *A falecida*

**Questão 1**

- b) Martim Gonçalves

**Questão 2**

- a) e b). *O pastelão e a torta e A moça da cidade*

**Questão 3**

- a) *O boi e o burro no caminho de Belém*

**Questão 4**

- d) 1951, *O moço bom e obediente*

**Questão 5**

- d) Julião e Maribel

**Questão 6**

Aqui cometemos um engano.

Embora Cacá Mourthé tenha efetivamente dirigido as peças citadas, seus dois primeiros trabalhos não foram relacionados, que são as encenações de *O despertar da primavera* (de Wedekind, montagem adulta) e *A menina e o vento* (Maria Clara Machado, infantil)

**Questão 7**

- d) Jorginho de Carvalho

**Questão 8**

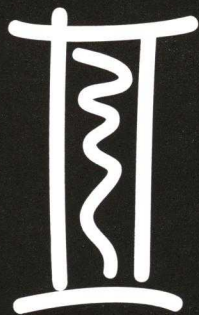
- a) *A escola das viúvas* (Kalma Murtinho)
- b) *A bruxinha que era boa* (Anna Letycia)

**Questão 9**

- c) Ubirajara Cabral

**Questão 10**

- a) *Camaleão na lua*



### IONESCO, EUGÈNE (1912-1994)

Autor dramático romeno-francês. Passou a infância em Paris e a juventude na Romênia. Dedicou-se ao teatro após uma etapa como escritor e ensaísta em Paris. Considerado um dos principais representantes do Teatro do Absurdo, converteu-se, depois de uma fase inicial de não-aceitação pelo público, em um dos autores mais representados em todo o mundo. Valendo-se de meios e experimentos do dadaísmo e do surrealismo, iniciou sua carreira com uma série de peças em 1 ato - *A cantora careca*, *A lição*, *As cadeiras*, *Vítimas do dever*, *Jacques ou a submissão* -, que surpreenderam por sua irrealidade, obsessão e humor grotesco.

A esta primeira fase mais experimental pertencem a peça em três atos *Amadeu* e os textos curtos *O quadro*, *O novo inquilino*, *O improvisado da alma*. Com *Assassino sem recompensa* inicia uma segunda fase criadora, em que afirma sua posição anti-realista e crítica, afora sua visão absurda da existência. Desse período constam, entre outras, *O rei morre* e uma de suas obras mais conhecidas, *O rinoceronte*.

### IBSEN, HENRIK (1828-1906)

Autor dramático norueguês, maior representante do teatro naturalista, considerado o pai do teatro moderno. De 1851 a 1856 dirigiu o teatro de Bergen, onde testou a eficácia de algumas de suas obras. A primeira etapa de sua produção artística revela a influência do movimento romântico norueguês, com temas procedentes das lendas e da história de seu país - dentre outras, *Catilina*, *A noite de São João*, *Os guerreiros em Helgoland*. Logo em seguida, uma bolsa do Estado permitiu a Ibsen dedicar-se por completo a seu trabalho criador, levando-o a viajar para Roma, onde escreveu seus grandes dramas simbólico-filosóficos em versos - *Brand* e *Peer Gynt* - que não obtiveram maior repercussão, entre outras coisas pelas enormes dificuldades que impunham para serem encenados. *Imperador e Galileu*, drama histórico, marca a transição para o drama social burguês, característico de sua terceira etapa. Nela destacam-se *Os pilares da sociedade*, *Casa de bonecas*, *Espectros*, *O pato selvagem*, *Romersholm*, *Hedda Gabler*, *Um inimigo do povo*. Apoiado em uma sólida estrutura dramática (*a peça bem feita*), assimilada de alguns autores franceses (Sardou, Scribe), e no drama de idéias naturalistas, Ibsen descreve e faz uma crítica implacável da sociedade de sua época. Seus principais temas são o desmascaramento do ideal burguês, a relação entre casamento e amor, o conflito de gerações, a situação da mulher na sociedade burguesa etc. Em seus últimos dramas - *A mulher do mar*, *O pequeno Eyolf*, *John Gabriel Borkman* e *Quando nós, os mortos, despertarmos* - Ibsen retorna ao mundo simbólico e poético de *Brand* e *Peer Gynt*.



# Briga no beco

ADÉLIA PRADO

Encontrei meu marido às três horas da tarde  
 com uma loura oxidada.  
 Tomavam guaraná e riam, os desavergonhados.  
 Ataquei-os por trás com mão e palavras  
 que nunca suspeitei conhecesse.  
 Voaram três dentes e gritei, esmurrei-os e gritei,  
 gritei meu urro, a torrente de impropérios.  
 Ajuntou gente, escureceu o sol,  
 a poeira adensou como cortina.  
 Ele me pegava nos braços, nas pernas, na cintura,  
 sem me reter, peixe-piranha, bicho pior, fêmea-ofendida,  
 uivava.  
 Gritei, gritei, gritei, até a cratera exaurir-se.  
 Quando não pude mais fiquei rígida,  
 as mãos na garganta dele, nós dois petrificados,  
 eu sem tocar o chão. Quando abri os olhos,  
 as mulheres abriam alas, me tocando, me pedindo graças.  
 Desde então faço milagres.

### Sugestão para estudo:

O poema tem como sentimento primordial a indignação. Mas deve-se ter cuidado para não imprimir à narrativa um ritmo muito acelerado, pois aí corre-se o risco de não valorizar suficientemente as poderosas imagens criadas por Adélia Prado.

# Os embrulhos

Peça em 1 ato de  
Maria Clara Machado

## PERSONAGENS

um casal de velhos  
uma criada jovem  
um homem  
figurantes-maquinistas

## CENÁRIO

Sala de estar da casa dos velhos. Uma janela dando para o exterior. Uma porta fechada que se supõe dar para fora e outra dando para as dependências da casa. Uma poltrona rodeada de embrulhos pequenos e grandes e de caixas com papel e barbantes. Uma cesta cheia de pequenos objetos. Uma mesa ao centro, cheia de papéis para embrulho. Uma escrevaninha com pequenos embrulhos e alguns livros. Um telefone.

166

48



*Marta Rosman no papel da Velha*

*(Quando abre o pano, o Velho está terminando de colar alguns selos num álbum. Ouve-se o barulho de um trator. O Velho pára e olha a janela. Depois guarda todos os selos dentro do álbum e começa a embrulhá-lo. Ouve-se o telefone tocar. Cessa o ruído do trator. O Velho olha o telefone em desafio. Chega a Velha com uma caixa cheia de barbantes. Pára e interroga, com os olhos, se deve atender. O velho faz que sim)*

**Velha** *(Ao telefone)* Pronto! Sim...sim...*(Faz sinal para o Velho)* Mas o que é que nós temos com isso? Não, ele não atende mais. *(Ouve, espantada)* Recebemos muitas, mas não abrimos nenhuma. *(Olhar triunfante para o Velho)*

**Velho** A primeira!

**Velha** Só abrimos a primeira. *(Escuta. Fica muito espantada e aflita. Depois, tapando o telefone)* Hiii...ele está falando tanta coisa! *(Ouve)* O que? Ah, isto eu não sei. Um momento. *(Deixa o fone e se dirige ao Velho)* Nós temos alguma coisa a ver com a estrada nova que vai passar por aqui, Neguinho?

**Velho** *(Pegando o telefone)* A estrada nova que arranje outro lugar para passar. Se estão tão impacientes que arranjem outro lugar para passar essa estrada. Já...já recebemos muitas sim, mas não abrimos nenhuma. Não abro nada que venha desse departamento. *(Ouve)* Pois que venham. Venham para ver. E querem saber de uma coisa? *(Pára. A Velha, que tinha se afastado rindo, volta muito alegre com uma caixa cheia de cartas)* Alô! Alô! *(Desliga. A Velha joga as cartas para o ar)* Não se meta com estas cartas, Neguinha. Isto não são assuntos que te interessam. *(Começa a apanhar as cartas)*

**Velha** *(Ajudando a catar as cartas e repetindo quase cantando)* Não são assuntos que me interessam. *(A Velha pega uma carta e começa a fazer uma brincadeira com o Velho)* Esta foi a última. Vai abrir? *(Os velhos se entreolham e começam uma brincadeira de esconde-esconde, o Velho perseguindo a Velha para pegar a carta)*

**Velho** Me dá...me dá...*(Finalmente ela entrega a carta ao Velho, que olha o carimbo)* O carimbo é de trasantontem. Já sei o que está escrito! *(Triunfante)*

**Velha** *(Fingindo mistério)* Já sabe?

**Velho** Sei. Ordem de despejo! *(Ouve-se o trator, ruídos de rua, cantos de crianças etc. O Velho se enfurece e vai até a janela)* Com polícia, com caminhão, com trator...*(Depois o ruído cresce e ouve-se um forte desmoronamento, como se alguma coisa estivesse sendo destruída. Entra pó pela janela. Os velhos tosse. Depois, um silêncio)* E pensar que não estamos em guerra e que tudo é considerado legal. Bandidos! Não podem levar minhas coisas...não podem...são minhas...a casa é minha! É legal, é justo arrancarrem à força nossa própria casa? *(Enquanto isso a Velha recomeça a embrulhar vários bibelôs. O trator recomeça o barulho)* Trator desnaturado! Trator desnaturado!

**Velha** Eles vêm? *(Sempre embrulhando os bibelôs. O Velho fita a Velha e nada responde)* Podem? *(O Velho repete o mesmo jogo)* Não quero, não! E tudo que a gente tem, tão arrumadinho...

**Velho** Arrebetam tudo. Vi um trator passar por cima da casa dos Peixoto! *(Barulho do trator)* É uma coisa horrórosa. Dói ver destruir assim as coisas. As coisas que...*(Trator)*

**Velha** Ah! Já sei! Tive uma idéia. A gente bota tudo num engradado, bem embrulhadinho, não estraga nada e levamos tudo conosco. *(Pausa)* Será que passa pela porta?

**Velho** *(Com fúria)* Passa o que? O que você está dizendo?

**Velha** Não estou dizendo nada de importante. Estava só pensando se as coisas podem sair por esta porta. Eu bem que te dizia que esta porta era muito estreita. *(O Velho sai e volta com um embrulho, que coloca na*

*porta*) Quando a gente chegou aqui era diferente. A porta parecia mais larga. Enorme. Fomos pondo as coisas na casa, uma por uma. A porta até que parecia mais larga. Era uma porta...

**Velho** Você já disse isso, Neguinha.

**Velha** Já disse o que?

**Velho** Que a porta parecia mais larga. Que a porta...chega!

**Velha** Ah! Mas para sair, hum? Quando ela era toda verde, você se lembra? Tinha ali um vidro que era bonito. Mas fazia vasar muita luz, então você mandou botar tinta preta para a luz não entrar com tanta força. Depois, quebraram o vidro. Você colocou outro vidro mais forte. E também mais caro, você se lembra! O primeiro era cheio de florinhas pintadas. Não sei se de miosotes ou de crisantemos. Eu não me lembro mais...*(Como em segredo)* Dizem que ele passou por cima da casa dos Almeida também.

**Velho** Eu vi.

**Velha** Por que você não me contou?

**Velho** Não ouviu o barulho?

**Velha** Venho ouvindo muitos barulhos. Fico muito assustada. Muito mesmo, mas não sabia que era barulho de acabar com a casa dos Almeida.

**Velho** Você se assusta à toa.

**Velha** Você sempre querendo me assustar.

**Velho** Eu já te assustei, já?

**Velha** Uma vez, há muito tempo, quando comecei a coleção. *(Pega a boneca)* Você deixou cair a bonequinha menor...vou embrulhar. *(Embrulha a boneca com carinho)*

**Velho** Mas nada se quebrou, não foi? *(Ouve-se a voz da criada cantando na cozinha)*

**Velha** Graças a Deus!

**Velho** *(Sai e volta com um embrulho)* Que sol horrível, hoje, Neguinha!

**Velha** *(Espiondo pela fresta)* E aquela poeira fedorenta que sai da casa dos Peixoto?

**Velho** Então, cuidado! Deixa bem fechada. Ontem a criada deixou aberta e o sol ia queimando a coleção.

**Velha** *(Suspira)* Eles querem todos acabar com nossas coisas. *(Apanha um objeto e começa a embrulhar)* Não acho muito decente o governo despejar assim um casal de velhos que nunca fez mal a ninguém.

**Velho** *(Trazendo outro embrulho)* Se cada um cuidasse de sua própria vida, em vez de se meter na vida dos outros...*(Entregando-lhe outro embrulho)*. Passa outro papel de embrulho, Neguinha, a poeira aí de fora pode estragar. *(Pausa)* Você vai levar também o embrulho cor-de-rosa? *(A Velha fita o Velho, que espera a resposta, da porta)*

**Velha** Não combinamos levar tudo, Neguinho? *(O Velho sai)* Traz mais jornal, Neguinho, que este aqui é pouco. *(Terminado o embrulho que fazia, torna a embrulhá-lo. Barulho do trator)* O que será que as pessoas procuram tanto nas estradas? Não sei para onde vão, e isso me deixa muito aflita. Às vezes sinto até palpitações, só de pensar para onde vão as pessoas nessas estradas...

**Velho** *(Que vinha chegando)* Você não deve se afligir à toa, Neguinha.

**Velha** *(Com o embrulho cor-de-rosa na mão, procura o barbante)* Prefiro barbante amarelo para os embrulhos cor-de-rosa. Para os embrulhos de jornal, prefiro barbante branco. *(Ouve-se o som de uma caixinha de música. A Velha procura com rapidez no meio dos pacotes. Acha-a. Coloca-a dentro de outra caixa e embrulha com muito jornal até abafar a música)* Tem ainda barbante branco, Neguinho? *(O Velho entrega uma cesta cheia de barbantes)* Quanto barbante eu colecionei, santo Deus! Também, tantos anos!

**Velho** (*Sai e volta com algumas fotografias*) Como estão cheios de poeira, veja, Nenguinha, os álbuns!

**Velha** Ah, os álbuns! (*Folheando*) Você tinha um cabelo preto...Ah! Aquela cadelinha chamada Zefa...morreu...eu acho, não é, Nenguinho?

**Velho** Morreu. Que retrato bem tirado! (*Apanha na estante uma máquina fotográfica antiga*) Com esta máquina aqui, lembra? (*O Velho sobe na cadeira, faz que vai bater uma foto. Há um segundo de imobilidade, enquanto a Velha cobriu o rosto, rindo, atrás do álbum*)

**Velha** Embrulha bem ela, senão estraga a lente. (*O Velho embrulha a máquina, enquanto a Velha folheia o álbum. Subitamente, arranca uma foto do álbum e joga ao chão*) Você deixou isto aqui de propósito, só para me fazer maldade.

**Velho** (*Apanha a fotografia*) Ele ainda era um menino, Nenguinha!

**Velha** Não quero levar ele...não quero.

**Velho** Então a gente não leva.

**Velha** Não quero.

**Velho** (*Embrulha o álbum*) O retrato dele já grande eu tirei do álbum, logo depois que ele embarcou. Pensei que deste, quando ele ainda era um menino, você não se importava mais. (*Sai*)

**Velha** Agora importo. Importo muito. (*Pega uma jarrinha*) Ah, a jarrinha vermelha! Vou embrulhar ela com papel azul e cordão branco! (*O Velho volta com um engradado, contendo pássaros*)

**Velho** Você acha que os bichinhos vão bem aqui?

**Velha** Ora, eles estão muito bem assim. Tudo quietinho e quente. Ainda bem que já foram empalhados, senão teriam muito medo do trator.

**Velho** Que bobagem você está falando aí? Que trator? Fomos despejados, mas temos os nossos direitos. Só sairemos daqui levando tudo o que nos pertence e depois que tudo já estiver bem embrulhado. E só quando eu resolver. Se resolver...

**Velha** Sabe, ontem eu sonhei.

**Velho** Você sonhou?

**Velha** Sonhei que esse trator era mentira, invenção da empregada para tirar nossa casa. Acho que ela quer a nossa casa.

**Velho** Se ela quer, vai querendo. A casa é nossa há mais de 40 anos.

**Velha** É nossa. Você já disse isso e já mostrou os papéis.

**Velho** Você sabe o que eu vou fazer? Vou embrulhar os papéis da casa. (*Vai à escrivaninha*)

**Velha** Mas ela quer assim mesmo. Ontem vi ela na cozinha conversando com um homem...

**Velho** Você ouviu?

**Velha** Ela contava para ele do despejo e do trator, que já passou em cima da casa do lado. Contou também da estrada.

**Velho** O que é que ela sabe da estrada?

**Velha** Que a estrada é do governo e que vai passar por aqui. Depois ela riu.

**Velho** Riu?

**Velha** Muito!

**Velho** Então, como é que você sabe que ela quer a nossa casa? Ela disse?

**Velha** Não disse nada. Mas riu tanto que só pode ser.

**Velho** Só pode ser o que?

**Velha** Que ela tem inveja e quer tudo para ela. É nossa! Tudo, não é, Neguinho?

**Velho** É, é nossa.

**Velha** *(Começando a embrulhar os bibelôs)* Põe o dedo aqui, Neguinho.

**Velho** *(Pondo o dedo no nó do embrulho)* O que é que ele disse?

**Velha** Não disse nada. Mas ela, sempre rindo à toa, de inveja, pensou que não tinha ninguém olhando, porque eu estava escondida atrás do guarda-comida, então...ela tirou um pedaço de pão-de-ló e deu para ele comer.

**Velho** E aí?

**Velha** Aí eu apareci e perguntei a ela por que estava dando nosso pão-de-ló para ele, e ela disse...disse assim mesmo: “É meu amigo, dona Nenguinha, dei um pedacinho de pão-de-ló a ele...”

**Velho** E o que é que você disse?

**Velha** Não disse nada, eu não sabia o que dizer. O que é que eu tinha que dizer, hein, Neguinho?

**Velho** Você tinha que dizer que o pão-de-ló não era dela para estar distribuindo assim a torto e a direito para os que aparecem. *(O Velho sai)*

**Velha** Nunca sei o que dizer numa hora dessas. *(O Velho vai trazendo embrulhos de dentro do quarto, alguns maiores. A Velha começa a embrulhar uma árvore de Natal artificial, enquanto cantarola “Noite Feliz”).* Não sei porque querem fazer essa estrada. Tudo já está tão parado, ordenado e em paz como está! *(Trator)*

**Velho** Mania...

**Velha** Ou então podiam abrir noutro sítio, e não derrubar a nossa casa. O mundo não é grande, Neguinho? Por que não abrem as estradas no mundo desses comunistas que andam por aí querendo tirar as casas dos outros? *(A Criada começa a cantar)* Se a gente não guarda os bolos e o pão-de-ló a sete chaves, ela abusa sempre. *(O Velho ri)* Você está rindo, Neguinho?

**Velho** Sabe o que é? Estou me lembrando daqueles bolinhos de bacalhau que você escondeu no armário para ela não tirar, e ficaram estragados...

**Velha** E o pior é que estragaram meu xale, você ri porque o xale não era seu.

**Velho** Não precisa ficar zangada, Neguinha. Foi há tanto tempo...

**Velha** Se eu tivesse deixado os bolinhos na cozinha, ela teria dado tudo para esse homem, igualzinho como o pão-de-ló.

**Velho** Isso é verdade. *(A Criada pára de cantar)*

**Velha** É preciso mandar fazer um armário de chave, na cozinha.

**Velho** Vou mandar fazer.

**Velha** Não quero mais essa empregada. *(Ele não responde)* Já disse que não quero mais essa empregada...

**Velho** A gente manda ela embora.

**Velha** É por isso que tinha tão pouco pão-de-ló na mesa, antes do café. Só pude ganhar um pedacinho. Você percebeu?

**Velho** Percebi. *(O telefone toca. Os dois param de fazer os embrulhos e fitam o telefone)*

**Velha** O telefone está tocando.

**Velho** Você pensa que eu sou surdo? *(Empurra a Velha)* Você tem mania de pensar que sou surdo. Já ouvi. *(A Velha começa a chorar. O Velho atende).* Sim. Por que insistem? Não li nada não, já disse. Ameaças, ameaças, ameaças. Onde é que nós estamos? Quero saber se pago imposto para ser protegido ou para ser despejado? Já disse que não aceito, pronto. *(Desliga. Depois, procura uma carta na escrevaninha, fita o envelope)*

**Velha** (*Assustada*) Você vai abrir?

**Velho** (*Rasgando a carta*) Pensam que me metem medo com palavras...*(Pega um livro preto e o folheia)* Preciso ensinar essa gente a cumprir as leis. Posso provar a eles que isso é violação de domicílio. Uma agressão contra o cidadão. Não sei mais onde é isso... *(Impaciente)* Neguinha, embrulha o meu código civil, junto com os outros livros. Não, é melhor você colocar os livros de direito num embrulho e os outros num outro. É!

**Velha** Ponho a Bíblia junto com os livros de direito?

**Velho** Não disse para pôr os livros de direito num embrulho e os outros num outro?

**Velha** Não precisa ficar tão zangado. Eu só queria saber, porque a Bíblia também é preta e eu ia pôr os pretos todos num embrulho, os vermelhos num outro...

**Velho** Está bem.

**Velha** (*Arrumando os livros pretos de um lado e os vermelhos do outro*) Ihhh! Os vermelhos estão todos comidinhos de traças.

**Velho** Eu te disse para comprar aquele remédio de matar traças. Você não faz nada do que eu mando e veja o resultado! Os livros estão cheios de traças e de poeira. Tudo se estraga nesta casa.

**Velha** E a culpa é minha, é? Não finja que não está ouvindo. Sei muito bem que você só é surdo quando quer. Você sabe muito bem que eu não gosto de comprar nada naquela loja.

**Velho** (*Abre um armário e tira um vidrinho*) Comprei o remédio. *(Entrega a ela um vidro)*

**Velha** Eu sabia, eu sabia que você acabava comprando. Um vidro cheinho! Fica aqui embrulhando os presentes, enquanto arranjo um papel cor-de-rosa para embrulhar todos os vidrinhos. *(Sai com o vidro. O Velho fica embrulhando os livros pretos. Entra a Criada)*

**Criada** Posso falar no telefone, seu Neguinho?

**Velho** Pode.

**Velha** (*Da porta, vendo a Criada*) Embrulho o remédio das traças com os outros vidrinhos, Neguinho?

**Velho** Pode embrulhar, mas cuidado com as rolhas, senão derrama tudo.

**Velha** As rolhas! *(A Velha sai. A Criada tenta ligar de novo. Fica impaciente. O Velho continua a fazer os embrulhos. A Velha volta da cozinha, fita a Criada)* - Não sei onde está a caixinha de rolhas.

**Criada** Pus no lixo, dona Neguinha.

**Velha** Você pôs no lixo?

**Velho** Por quê?

**Criada** Alô! Alô! Diabo de telefone que nunca dá linha...Alô! *(Bate o telefone)*

**Velha** Por que você pôs as rolhas no lixo?

**Criada** Estava tudo podre.

**Os dois** Podre!?

**Criada** (*Ao telefone*) Alô! De onde fala? Quer fazer o favor de chamar o Alfredo aí ao lado...Botei fora também aquela outra caixinha de cacarecos. A gente não foi despejado? Boa hora para fazer uma faxina nesta casa. *(Os velhos estão como que fascinados com a audácia da Criada)* Alfredo? Não está? Pois diga àquele safado que eu liguei para ele, e que já sei de tudo do negócio dele com aquela puta. Tchau! *(Desliga e sai)*

**Velha** Ela não tinha nada que botar a caixa de rolhas no lixo. Agora não sei como vou tapar os vidrinhos.

**Velho** Não fique nervosa, Neguinha. Tenho outras rolhas guardadas aqui. *(Tira um embrulho de rolhas)*

**Velha** Você pensa em tudo, Neguinho. Agora todos os vidrinhos vão ter rolhas novas.

**Criada** *(Chegando com uma caixa)* Isso também vou botar no lixo, patrão, não serve mais.

**Velho** Você...você...você não pode botar nada no lixo sem pedir licença, está ouvindo? Nada disso te pertence. *(Toma a caixa da criada)*

**Criada** Deus me livre de fazer coleção de porcaria. Não tô aqui para discutir. Se o senhor não quer que ponha no lixo, então tira da cozinha, porque trabalhar assim não dá pé! *(Sai)*

**Velha** Não disse, Neguinho, que ela não serve? Não quer cuidar das nossas coisas e ainda por cima fica espalhando por aí a história do trator e da casa dos Peixoto. E que o trator passou por cima...e dizendo que a nossa casa também...*(O Velho se enfurece e bate com a caixa na mesa, espalhando as rolhas no chão. Aflita, a Velha começa a catá-las)* Se você não tivesse guardado as rolhas novas, não teríamos uma só rolha para os vidrinhos.

**Velho** Neguinha, vou falar com você pela última vez. Não toque mais nesse assunto de trator. Isso me põe nervoso.

**Velha** Me põe nervosa também.

**Velho** É coisa que não suporto é falta de consideração. Pensam que escrevendo umas cartinhas conseguem arrancar a casa de quem bem entendem. Pensam que com meia dúzia de telefonemas podem pôr para fora gente que nunca incomodou ninguém.

**Velha** Para onde vai a estrada, hein, Neguinho?

**Velho** Não sei, não quero saber e tenho raiva de quem sabe.

**Velha** Também não sei e tenho raiva de quem sabe. *(O Velho sai)* Acho que a criada sabe para onde vai a estrada. E o homem também sabe. *(A Velha começa a arrumar os cacarecos que a Criada deixou. O Velho volta arrastando um enorme embrulho, que continua a empilhar junto à porta de entrada).*

**Velho** Pensam que têm direitos sobre nós. Ninguém entra nesta casa. *(Traz outro embrulho)* A propriedade é minha. Aqui estão todos os papéis. Pensam que sou covarde! Que tenho medo de cartinhas ameaçadoras. Se não acreditam que a casa me pertence, aqui estão todos os papéis. *(Agredindo o telefone)* Claro que nesta hora ninguém vem em minha defesa. Aqui estão todos os papéis. *(Mostra à Velha, que não entende nada e olha os papéis com o olhar vazio)* Ninguém quer se meter com a vida dos outros. Incomoda, eu sei...*(Voltando à Velha, que segura os papéis, medrosa)* Aqui está. A certidão lavrada no 23º Ofício de Notas, Tabelião Avelar, em 12 de outubro de 1923. O papel do Registro de Imóveis com a escritura definitiva. A promessa de venda! Cláusula irrevogável! Olhe! *(Depois toma os papéis da Velha, vai até a janela e começa a berrar)* Ninguém quer se meter com a vida dos outros. Aporrinha, eu sei. Todos estão vendo que querem destruir nossa casa. *(Barulho de trator)* O trator está aí para provar, olhem! Mas quem quer se meter? O que adiantam tabeliães, firmas reconhecidas, certidões...todos sabem que vou ser despejado e ninguém quer tomar partido. Por quê? Porque também têm medo de serem despejados. Fazem este barulho todo para celebrarem o meu infortúnio e verem o trator passar por cima de nossas coisas. De nossos embrulhos. Estão loucos de vontade de ver tudo se desmoronar em nossas cabeças. Mas se querem ver o nosso infortúnio é bom irem procurar outro lugar para infernizar a vida do alheio, porque aqui nada acontecerá. Neguinha, traz outros embrulhos para empilharmos na janela também. Eles são capazes de querer entrar pela janela. *(A Velha sai. Barulho de trator)* E digo mais uma coisa: tratem de ir logo fazendo seus embrulhinhos também...

**Voz da criada** Porcaria de pia entupida, que não vale mais nada!

**Velho** *(Furioso)* Jogou fora as rolhas e disse que jogou porque estavam podres. O que é que ela sabe disso? *(A Velha entra com enormes embrulhos, que entrega ao Velho, que continua a empilhá-los junto à janela.)*



*Depois o Velho se senta, furioso*) Como pode se permitir de jogar fora coisas que são minhas. Minhas. Recolhidas numa vida toda? Estas coisas me pertencem! Me pertencem!

**Velha** *(Entrando com umas estampas empoeiradas)* Veja, Neguinho, o que achei atrás da cômoda. Podíamos fazer um novo quadro e botar em cima do armário.

**Velho** *(Observando a estampa)* Já está muito rasgada. Não dá mais para pôr no quadro.

**Velha** Ah! Então eu vou embrulhar direitinho, junto com as outras estampas. *(Sai e torna a voltar)* Boto papel de seda em cada estampa?

**Velho** É melhor botar. O papel de seda está na segunda gaveta.

**Velha** Descobri também a Virgem Maria e o Menino Jesus.

**Velho** *(Vendo que a Velha se perturba)* O que foi Neguinha?

**Velha** Estou com tanta raiva do Menino Jesus...acho que não vou embrulhar ele não.

**Velho** E você vai deixar ele aí?

**Velha** Eu disse a ele, quando embarcou, para ele levar tudo que era dele. Não tinha nada que deixar aqui o Menino Jesus.

**Velho** Vá embrulhar o Menino Jesus, vá Neguinha.

**Velha** Então, vou embrulhar ele sózinho, está bem?

**Velho** Está bem.

**Velha** Com papel de jornal.

**Velho** Você está querendo botar ele de castigo?

**Velha** Longe da mãe dele e do pai dele. *(Entra no quarto)* A mãe dele e o pai dele eu vou embrulhar em papel de seda com cordão dourado.

**Velho** E ele?

**Velha** Vai de jornal e barbante branco, daqueles grossos.

**Velho** Você não esqueceu, hein?

**Velha** Eu esqueço quase tudo, você sabe disso. Sabe? Esqueci de regar as plantinhas e elas morreram todas.

**Velho** Morreram?

**Velha** Morreram. *(O telefone toca. Os dois ficam parados, olhando para o aparelho. O Velho puxa o fio telefônico e arranca-o da parede)*

**Velho** Agora quero ver se eles podem soltar palavreados em cima de mim. *(Depois de muito rir e gritar, olha com desprezo o aparelho)* Não nos amolam mais.

**Velha** *(Pegando o fone)* Alô! Alô! Ficou mudo, mudinho. Sempre disse a você que isso aí só ia nos trazer aborrecimentos. E trouxe mesmo.

**Velho** *(Segurando o fone, dando tapas e fazendo caretas)* Vamos, vamos! Grite agora, se tem força, que vai nos despejar! Conta essa história de estradas passando por cima de minha casa, de direitos do governo! Direitos! Quem são vocês? Quem são vocês contra mim? *(Bate no telefone)* Viu como é fácil? É só não permitir que ninguém se meta com a sua vida. *(Enrola o fio no pescoço)* É só arrancar o fio. *(Torna a arrancar o fio com força e começa a puxar. Mas o fio tem mais de 20 metros e o Velho vai se cansando de tanto puxar. A Velha vem ajudar e ambos continuam a puxar. Finalmente, a Velha se cansa e dorme em sua cadeirinha, sempre com o fio na mão. O Velho continua, agora mais cansado, e já sentado também em sua cadeira. Finalmente, na ponta do fio aparece um bebê ligado a ele como a um cordão umbilical. O Velho levanta o bebê, tira uma tesoura da gaveta e corta o fio. Depois embrulha calmamente o bebê e volta ao telefone.*

*Começa a falar como se estivesse livre das velhas ameaças*) Alô, parou de xingar? Então o senhor não consegue falar mais? Responda agora se pode. *(Faz caretas, dá tapas no telefone)* Me explique direitinho agora porque querem adiar minhas férias. *(A Velha acorda e pega a ponta do fio)* Ah! Não responde? Necessidade de serviço. Que serviço? E os meus quinquênios? Não saíram? Ah, agora está caladinho, hein, seu covarde! Seu covarde! E o navio? Vai me dizer que ele vai mesmo partir às 3 horas? *(Nesse momento ouve-se um apito de navio. A Velha, que estava fingindo ouvir tudo na outra extremidade do fio, começa a puxar o Velho, que está enrolado pelo pescoço no fio. Há quase um enforcamento, enquanto se ouvem os apitos do navio. A Velha, num acesso de raiva, começa a puxar até que o Velho, quase estrangulado, consegue falar)* Neguinha!

**Velha** *(Como que acordando)* Eu não quero que isto continue a falar, já disse que não quero. Isso não pode mais gritar. *(Pega o telefone e começa a embrulhá-lo. Quando já está passando o barbante, ouve-se de novo o apito. Assustada, ela aperta o barbante até cessar completamente o som do navio. O Velho descobre um chapéu velho na sua escrevaninha. Coloca na cabeça. Depois tira um espelho e começa a mirar-se nele)*

**Criada** *(Entrando)* O gás acabou, patrão.

**Velho** *(Alheio, continuando a olhar-se)* Acabou...

**Criada** E agora, patrão?

**Velho** Usa o álcool e o fogareiro.

**Criada** O fogareiro? *(Pausa)* Mas o gás, o senhor vai reclamar, não vai?

**Velho** Reclamar, o quê?

**Criada** *(Sem entender nada)* Eu, hein? *(Sai)*

**Velha** Ela é bem desafortada. Parece que nunca viu um fogareiro. *(Pausa)* Por que será que acabou o gás?

**Velho** Governo.

**Velha** Sabe o que eu estava pensando, Neguinho?

**Velho** Não, não sei não.

**Velha** Se os passarinhos não fossem empalhados, eles iam sentir muita falta de ar dentro desse engradado.

**Velho** Mas eles estão empalhados, e muito bem empalhados.

**Velha** Ainda bem, senão eles iam sentir muita falta de ar. Passarinho empalhado tem vantagens: não suja a gaiola, não tem vontade de voar pelas árvores. Porque passarinho foi feito, primeiro, para voar nas árvores, nas nuvens, nos navios. *(Sons de pássaros e de navio apitando)* Só depois é que ele resolveu ser passarinho de gaiola. *(Enquanto ela fala, descansa a mão sobre a mesa e o Velho, distraidamente, começa a embrulhar seu braço. A Velha, ao ver que ele está embrulhando sua mão, a princípio fica muito espantada, mas depois dá um risinho)* Está me fazendo cosquinha...*(A Velha vai se deixando embrulhar até o braço. O Velho, cada vez mais animado, continua embrulhando a Velha, e chega ao rosto. A Velha ri, como se isso fosse uma brincadeira)* Quero só ver o barbante que você vai escolher para mim...

**Velho** Você prefere fio dourado ou fitinha azul, Neguinha?

**Velha** Não ligo. Só quero que você não aperte demais, está bem? Ah, isso eu não gosto.

**Criada** *(De fora)* Porcaria de fogareiro enferrujado que não dá mais nada!

**Velha** Psiu! Ela está brigando com o nosso fogareiro.

**Velho** Você sabe por que que o gás acabou?

**Velha** Como é que ia saber?

**Velho** O gás acabou porque eles cortaram o gás *(Continua embrulhando a Velha)*

**Velha** Eles podem fazer isso?

**Velho** Não podem, mas fazem.

**Velha** Nunca fui muito com essa gente do governo. Lembra do dia em que eles não deixaram você trabalhar mais?

**Velho** Me aposentaram.

**Velha** Eles podem, sem mais nem menos, aposentar assim as pessoas?

**Velho** Podem. Fazem tudo para acabar com a vida da gente.

**Velha** Por isso é que eu não vou muito com essa gente do governo.

**Velho** Você já disse isso.

**Velha** Você também não disse isso?

**Velho** Disse, mas não precisa ficar repetindo tudo o que eu disse. E tira esse papel da cara que você está parecendo uma palhaça. *(Rindo)*

**Velha** Você não estava fazendo um embrulho?

**Velho** Tira esse papel da cara, que você está apreciando uma palhaça! *(Sai)*

**Velha** Foi você mesmo que fez eu ficar com esta cara de palhaça. *(Chora)*

**Velho** *(Traz outro embrulho)* Se a gente conseguir pôr todos os embrulhos aqui na porta...

**Velha** O despejo não pode entrar! Você sempre tem idéias ótimas, hein, Neguinho?

**Velho** - Você fala demais, Neguinha. Assim nunca conseguiremos embrulhar tudo. *(Vai e volta algumas vezes, com embrulhos cada vez maiores. Sempre entrega à Velha)*

**Velha** Estou cansada, Neguinho. Gosto de fazer os embrulhinhos pequenos, mas os grandes me cansam muito. *(Senta-se, exausta)*

**Velho** Deixa que eu faço os grandes. Já estou acostumado.

**Velha** E também você tem mais força porque é homem. *(Ouve-se um bate-boca vindo da cozinha. É a Criada com o Homem. Os velhos ouvem, atentos)*

**Criada** Digo e torno a dizer que você é um safado. Pensa que me faz de boba, é?

**Homem** Não enche o saco! Você não tinha nada que me mandar recado pelo Alcides. Você sabe muito bem que ele vive me gozando. Tá ouvindo?

**Criada** Não me empurra que eu não sou mulher de apanhar de homem nenhum.

**Homem** Deixa de frescura, que vim aqui foi para pedir satisfação e não quero ouvir desaforo de mulher à toa! *(A Criada entra, empurrada pelo Homem e quase cai sobre os embrulhos)*

**Criada** Olha aqui, seu filho da mãe, ou você me deixa em paz, ou ponho a boca no mundo! *(O homem a empurra novamente e a Criada se esconde atrás dos embrulhos. Ele dá um pontapé em vários embrulhos, que se espalham)*

**Velho** Oh!

**Velha** Este é o mesmo homem do pão-de-ló.

**Homem** Puta de uma figa! *(Dá-lhe um puxão e se agarra com ela, num beijo demorado. Ela se debate, mas finalmente cede. Enquanto eles se beijam, ouve-se um enorme desmoronamento. Mas os velhos só olham o casal)*

**Criada** *(Fugindo)* Tu é sem vergonha mesmo. *(Corre para a cozinha, perseguida pelo Homem. Os dois riem, enquanto os velhos estão estatelados)*

**Velha** Espia, espia Neguinho, senão ela é capaz de dar a ele todo o nosso almoço. Não fico mais sem sobremesa hoje, já disse. *(Espionando)*

**Velho** O gás acabou, ela ainda não cozinhou nada, nem vai cozinhar.

**Velha** Já disse a você que não quero mais essa criada. Ou então você compra um guarda-comida novo...

**Velho** Vou mandar botar chave nova no guarda-comida. *(Ouve-se outra gargalhada, depois sussurros)*

**Velha** Ela deve estar contando a ele sobre a estrada nova. Fica espiando bem, Neguinho, senão ela é capaz de dar todos os nossos mantimentos a ele.

**Velho** Vou mandar embora essa criada. *(De novo chegam gargalhadas da cozinha. Os velhos se fitam em silêncio)*

**Velha** Rindo à toa...que bobos.

**Velho** Gozando da gente, só pode ser.

**Velha** Ela tirou todo o nosso pão-de-ló, Neguinho, manda ela embora. Gosto tanto de pão-de-ló! *(Ao espiar pela porta, a Velha deixa cair um embrulhinho, que se quebra. A Criada, atraída pelo barulho, vem até a porta e fica olhando. O Homem, por trás do ombro dela. Os velhos ficam envergonhados de estarem espiando)* O embrulho caiu e quebrou...

**Homem** Diga logo, anda!

**Criada** Patrão, quero minhas contas. Vou-me embora.

**Velha** Vai embora?

**Criada** Vou.

**Velha** Assim...sem a gente mandar primeiro?

**Criada** Vou trabalhar no armazém. Ganhar mais.

**Velha** Ganhar mais?

**Criada** É, mais tutu! Grana!

**Velha** E ganha-se mais, Neguinho, trabalhando por aí nesses armazéns?

**Velho** Você não tem nada com isso, Neguinha.

**Velha** E o nosso almoço? *(Este diálogo entre os dois é sussurrado)*

**Velho** *(Alto)* E o nosso almoço?

**Homem** Almoço, é? *(Dá uma gargalhada, faz cócegas na Criada e saem. Os velhos fitam a porta por onde eles saíram. Depois, naturalmente, fecham a porta da cozinha e, enquanto conversam, vão empilhando outros embrulhos em frente dessa porta)*

**Velho** Você deixou cair o embrulhinho cor-de-rosa, hein, Neguinha?

**Velha** E ficou tudo em pedacinhos.

**Velho** *(Apanhando os cacos)* A gente só vai aproveitar o papel, para fazer outro embrulho.

**Velha** Será que você não dá um jeito de colar os caquinhos?

**Velho** Guarda com os outros caquinhos que depois eu vejo.

**Velha** Já tem um monte assim de caquinhos. De todas as cores. Era uma jarrinha tão bonitinha! *(Enquanto ela cata os cacos, o Velho empilha os embrulhos em frente da porta da cozinha)* Não era você que ia despedir ela, Neguinho?

**Velho** Era. *(Ouve-se o trator)*

**Velha** Tudo por causa dessa estrada nova.

**Velho** Pára de falar nessa estrada, já disse! Não quero ninguém nesta casa falando mais nessa estrada! *(A Velha chora)* E pára de chorar!

**Velha** Era uma jarrinha bonitinha.

**Velho** A gente arranja outra. Ela era faladeira.

**Velha** E dava o nosso pão-de-ló para ele. E lavava coisas que ninguém entendia. Eu tenho muita pena de ver jarrinhas tão bonitinhas se quebrarem. Principalmente as que têm florzinhas pintadas à mão. Neguinho, estou com um pouquinho de fome. Seria bom a gente almoçar.

**Velho** Seria.

**Velha** Sabe, Neguinho, deixei cair o embrulho da jarrinha por causa dela. Foi ela a culpada me assustando daquele jeito. Era uma criada má.

**Velho** Era.

**Velha** E ele ria de nós.

**Velho** Ria.

**Velha** Na certa ia também comer o nosso almoço. Ainda bem que foram embora.

**Velho** É. *(Senta à escrivaninha e começa a tirar os sapatos, que embrulha também)*

**Velha** Quando o despejo vier...

**Velho** Quem falou em despejo? Já disse que não quero ouvir mais você falar nesse assunto. Não quero, está ouvindo?

**Velha** Não falo mais...não falo mais...não falo mais...*(Começa a chorar)* Estou me sentindo muito mal. E também, com uma fome esquisita...

**Velho** Oh, Neguinha, sente-se. Você está se abaixando demais, isso é ruim para o seu coração. Fica aqui neste banquinho que vou buscar fitinhas de todas as cores para você embrulhar os bibelôs. *(Senta a Velha no meio da cena, perto do monte de embrulhos e sai. A Velha começa a embrulhar os bibelôs. O Velho volta com fitinhas)* Verdes, azuis, amarelas...qual você prefere?

**Velha** Gosto de todas. Só não gosto de fazer os embrulhos grandes. Esses me cansam muito.

**Velho** *(Sentando ao lado dela)* Deixa que os grandes eu continuo a fazer.

**Velha** Assim é que é bom. *(Começam a fazer novos embrulhos. Ouve-se de repente um barulho de vozes, ao mesmo tempo em que a luz muda para luz de ensaio, e dois Maquinistas começam a tirar as paredes do cenário, os objetos de cena etc.)*

**1º maquinista** Cuidado com as dobradiças.

**2º Maquinista** Mais para a direita, mais para a direita etc. etc. *(Os dois vão tirando o cenário, enquanto se avista o fundo do palco, com escadas etc. Tiram algum material de cena e, junto, carregam também os velhos, estáticos, em suas cadeiras, como se fossem objetos de cena)*

FIM

## Textos à disposição

- 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 Día 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; *Tese*, comédia, esquete, 5 personagens (4 m. e 1 f.), nº 159; *Ciúme*, comédia, esquete, 8 personagens (4 m. e 4 f.), nº 160.
- 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, 4 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.
- GONZAGA, C.T. (em parceria com Mazzeo, B) - *Enfim, sós*, comédia romântica, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 162.
- 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 Goudroh 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; *Pluft*, o fantasmilha, infantil, 8 personagens (3 f. e 5 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 Acaso*, 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. - *O homem da flor na boca*, drama, 1 ato, 2 personagens (2 m.), nº 81. *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. *O altar do incenso*, drama, 1 ato, 3 personagens (1 f., 2 m.), nº 161.
- 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.
- TANNEN, D. - *Um Ato de Devoção*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 159
- 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; *O Jardim das Cerejeiras*, drama, 4 atos, 12 personagens (5f. e 8m.), nº 163.
- 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.
- VOGESTEIN, C. - *Encontro com um estranho*, comédia dramática, 1 ato, 3 personagens (2 m. e 1 f.), nº 160.
- WILDER, T. - *Infância*, comédia, 1 ato, 5 personagens (3 f. e 2 m.), nº 121.
- WOJTYLA, K. - *A Loja dos 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  
Johayne Ildefonso  
Lionel Fischer  
Luiz Carlos Tourinho  
Luiz Octávio de Moraes  
Maria Clara Mourthé  
Patrícia Nunes  
Ricardo Kosovski  
Thais Balloni

### **Publicação**

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

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.

Impresso pela  
Gráfica Editora do Livro Ltda.