

1

6

7

Cadernos de Teatro é uma edição do Teatro Tablado



cadernos de T & A T R O

Retrospectiva 2001 Bernardo Jablonski

Idéias e reflexões Meyerhold

O teatro na Suécia Antonio Gilberto

Enfrentando abismos Entrevista com Daniel Dantas

Lições de um mestre Lee Strasberg

Concentração Richard Boleslavski

Chute na cara do espectador apático Dario Fo

Os cegos Michel de Ghelderode

Brindes Michael Frayn

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

7

CADERNOS DE TEATRO Nº 167

janeiro, fevereiro, março de 2002

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/Ricardo Hippert

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
são poderão ser representados mediante autorização
da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)
Av. Almirante Barroso, 97, Rio de Janeiro

Desculpas e novidades

LIONEL FISCHER

Com toda razão, muitos leitores estranharam a não publicação dos dois exemplares que completariam o ano de 2001 - no ano passado, fizemos uma edição super especial, equivalente a dois números, comemorando os 50 anos do Tablado e os 46 da revista. Mas o motivo de tal lacuna converterá a justa queixa em grande satisfação, pois trata-se de algo muito especial.

O Tablado, que já contava com o patrocínio da Shell, estabeleceu mais uma parceria, desta vez com o RIOARTE. Isto nos possibilitou fazer uma revista maior (60 páginas) e com muitas ilustrações. O número 166 deveria ter sido lançado em dezembro, mas como pretendíamos fazê-lo com uma grande festa e esta, teve que ser adiada, estamos agora colocando à sua disposição tanto o 166 como o 167.

De qualquer forma, gostaríamos de nos desculpar com todos aqueles que prestigiam nossa publicação. Mas estamos certos de que ela, em sua nova fase, cumprirá de forma ainda mais efetiva os objetivos que persegue desde sua criação.

É com muita alegria que o RIOARTE inaugura sua parceria com O Tablado através do apoio a seus Cadernos de Teatro, uma publicação que ajudou a formar várias gerações de artistas em todo o Brasil, divulgando textos e reflexões sobre o teatro, atraindo não só os profissionais das Artes Cênicas, mas também educadores, pesquisadores e estudantes. Desta maneira acreditamos estar homenageando sua criadora, Maria Clara Machado, colaborando para manter vivo um de seus sonhos mais queridos.

FÁBIO FERREIRA
Presidente do RIOARTE

Investir em projetos como a publicação dos Cadernos de Teatro, do Tablado, é um dever da Secretaria das Culturas. Além de participarmos de uma iniciativa primorosa, de alta qualidade desde o início, estamos homenageando a memória de nossa maior teatróloga infantil, Maria Clara Machado, a quem também dedicamos o prêmio para teatro infanto-juvenil que ora patrocinamos e ao qual demos seu nome. Longa vida à revista do Tablado!

RICARDO MACIEIRA
Secretário das Culturas



Meyerhold: idéias e reflexões



4

Retrospectiva 2001

10



14

O teatro na Suécia

21

Personalidades

22

Enfrentando abismos: entrevista com Daniel Dantas

26

Lee Strasberg: lições de um mestre

35

Texto para estudo: O guardador de rebanhos

Richard Boleslavski: concentração

36



Múltipla Escolha

44

Gabarito nº 166

45

Dario Fo: chute na cara do espectador apático

46



Os cegos

49

Brindes

55

Textos à disposição

59

Temporada 2001

Memória, disco voador e balangandãs

BERNARDO JABLONSKI



Stella Miranda em
"South american way"

Mais de 120 espetáculos estiveram em cartaz ao longo de 2001, consolidando hábitos e tendências esboçados nas temporadas anteriores: muitos monólogos e/ou espetáculos com dois atores, muitos microfones & vídeos, peças encenadas em espaços alternativos, mais textos nacionais do que estrangeiros, além da predominância de espetáculos mistos de comédia e drama (comédias com elementos dramáticos ou dramas com elementos cômicos).

Unanimidade

Como dissemos no parágrafo que abre estas pequenas considerações, os espetáculos a partir de textos nacionais superaram em número os estrangeiros. A vitória se deve em boa parte ao aparentemente inesgotável filão proporcionado pelo mestre Nelson Rodrigues. A crítica de teatro Barbara Heliodora já apontara esta preferência em entrevista fornecida há mais de dez anos a uma revista cultural. Mas agora - em um dos raros artigos polêmicos publicados nos segundos cadernos/cADERNOS B dos jornais cariocas - a crítica em questão voltou a levantar a bola, provocando desta vez uma auspiciosa discussão em torno do tema. Por que tanto Nelson Rodrigues? Quase 60% dos textos encenados em 2001 foram escritos por autores nacionais, e destes, Nelson Rodrigues, sozinho, foi responsável por 12%! Se fosse vivo ele estaria bem satisfeito, até mesmo por ser culpado involuntário por este tão vasto predomínio.

Retoma-se a eterna discussão sobre onde estão os novos escritores, por que seus textos - com honrosas exceções - não são levados à cena, ou ainda, o que há com nossa memória, que não resgata textos nacionais que foram sucesso em outras épocas. Não temos memória? Os textos dos outros autores envelhecem rapidamente? Os novos autores precisam de mais apoio para divulgarem seu trabalhos? Ou Nelson ainda é o autor que mais fala de nossa alma e de nossas paixões, sendo natural sua super-hiper-exposição? Difícil dizer, mas é provável que este saudável debate leve a categoria a pesquisar outros textos para além das obsessões rodriguanas, que realmente, já estão cansando um pouco...

O bardo

O bardo

Shakespeare também bateu um bolão: sete de suas peças foram montadas. Considerando que o nobre mestre escreveu umas 37, praticamente, julgamos que Londres também é aqui. Por falar em Shakespeare: a polêmica para saber se Shakespeare era Shakespeare ou se era outra pessoa, prossegue impávida. Como disse o próprio, o que há num nome? Se outro nome tivesse a rosa, em vez de rosa, deixaria de ser por isso perfumosa? Mudaria alguma coisa se, em vez de Shakespeare, ele se chamasse Arnaldo?

Deu nos jornais

Deu nos jornais

Os jornais continuam devendo. Além da polêmica já mencionada, muito pouca coisa apareceu nos nossos diários. O esvaziamento/empobrecimento dos cadernos de cultura dos grandes jornais cariocas é um fato inquestionável, com prejuízos consideráveis à Cultura. Neste sentido, o polemista de plantão Gerald Thomas está carregado de razão quando - nas páginas do JB - denunciou a trivialidade e a superficialidade de nossos cadernos culturais, que se limitam a fofocas acerca de artistas de TV. Fora da TV e do que lhe diga respeito, parece que quase nada interessará ao leitor.

Para não sermos injustos, é forçoso admitir que muitas peças conseguem um excelente espaço, quando de suas estréias. Mas é só. Quaisquer discussões ou aprofundamentos em torno de outras questões ficam limitadas aos cadernos de literatura, o que implica na necessidade do debate girar em torno de alguma obra publicada. Curiosamente, talvez não tenha havido reação às críticas levantadas por Mr. Thomas, pelas mesmas razões que embasaram suas posições: falta de interesse dos jornais. Assim, a abordagem da controvérsia Nelson versus todos-os-outros-dramaturgos foi uma exceção em meio a um mar de notícias atreladas ao que acontece na telinha.

Sordidez

Sordidez

Uma novidade dramática em 2001 foi o razoável número de espetáculos explorando um lado, digamos, mais sórdido da natureza humana, e cujo maior expoente foi o paulistano *Apocalipse 1,11*. Secreções, sexo aviltante, violência gratuita e comportamentos abjetos pontuaram - com maior ou menor qualidade - espetáculos como *Trainspotting*, *Polaróides explícitas*, *Carícias*, *Suburbia* e *Handbag*. Chocar a platéia? Retirar os burgueses de sua apatia? Já vimos este filme (peça) antes...

Mas ainda é estranho observar atores se urinando olímpicamente em cena...será este o único meio de “desanestesiá-lo” o respeitável público, entorpecido pelos dramas rasos da TV ou pelas comédias de sofá?

Categorias

No que diz respeito aos autores nacionais, quatro agradáveis surpresas: Samir Yazbek (pelo seu “fernando-pessoal” *O fingidor*), Caio de Andrade (*Os olhos verdes do ciúme*), Heloisa Perissé e Ingrid Guimarães (pelo ressuscitar do besteiro em *Cócegas*) e Luis Alberto de Abreu (*Um trem chamado desejo*). Este último, infelizmente, ficou pouquíssimo tempo em cartaz, privando a muitos de usufruírem de um espetáculo com direção (Chico Pelúcio), música (Tim Rescala) e cenários e figurinos de excepcional qualidade.

Voltando a *Cócegas*, cabe lembrar que alguns críticos têm verdadeiro horror a este gênero, considerando o besteiro um atraso em nossa dramaturgia. Não concordamos com este ponto de vista: o humor ferino que desvenda e denuncia os pequenos pecados da vida cotidiana nos parece tão meritório quanto outros gêneros mais “nobres”. No fundo é parte do desprezo que o humor ainda sofre entre nós. Só o sério parece digno e respeitável...

South american way, de Miguel Falabella e Maria Carmen Barbosa, aliou a um bom texto ótimas interpretações, belos figurinos e melhor ainda direção musical, constituindo-se seguramente um dos pontos altos da temporada.

Da mesma forma, por diversos motivos, destacaram-se *Trainspotting*, *Company*, *Viagem ao centro da terra*, *Calendário de pedra*, *Visitando Mr. Green* (com excelente e inesquecível trabalho de composição de Paulo Autran), *Pinóquio*, *O homem que viu o disco voador* e *A memória da água*. Estes três últimos, a nosso ver, foram os melhores espetáculos da temporada.

Alguém ainda agüenta?

Segundo nosso departamento de estatística, em quase 1/3 dos espetáculos, após o encerramento e o recebimento dos aplausos, um dos atores da companhia vem à frente e diz: “Quem gostou do espetáculo, avise aos amigos; quem não gostou, avise aos inimigos”. Tudo bem, é uma frase inegavelmente charmosa, mas... ouvida ao final de tantas e tantas peças, acaba com a paciência de qualquer um, não é verdade? Nossos autores poderiam fazer um mutirão e criar novos estímulos pós-espetáculos. A platéia agradecerá...

Programa legal

Dignos de nota e de louvores, os belos programas de *Hamlet*, *Pinóquio* e *A memória da água*. Verdadeiras obras de arte, combinando informação e apuro estético. Já está na hora de se pensar em premiar os maiores destaques da área, que contribuem - ainda que de forma periférica - para o êxito da temporada como um todo.

Sortidos

Seria injusto não citar alguns destaques que também marcaram a temporada. Como o espaço é pequeno, só dá pra nomear alguns: os cenários de *Os inconquistáveis* (Claudia Alencar), *Da arte de subir em telhados* (Paulo de Moraes e Gelson Amaral) e *Rei Lear* (J. C. Serroni). Os figurinos de Edimar Galvão e Márcia Andrade (*Cenas de uma execução*), Ney Madeira (*Clara Nunes...*), Samuel Abrantes (*Pinóquio*) e Claudio Tovar (*South american way*). E as criações de luz de Beto Bruel (*A memória da água*), Domingos Quintilliano (*Rei Lear*) e Maneco Quinderé (*Mão na luva* e *Pinóquio*). A trilha sonora de Marcos Ribas de Faria para *Pinóquio* também merece ser referida por sua força e beleza.

O trabalho de Ernesto Piccolo no Calouste Gulbekian, trazendo para o teatro aquele mundaréu de gente - que em circunstâncias normais nem passaria perto de um teatro - também precisa ser mencionado, com louvor. E não é apenas um trabalho “educativo”: o resultado (que muito nos lembra o efetuado pelo saudoso Damião) é realmente de qualidade! Seu *I love Rio* tinha carisma, energia e muita comunicação, além de ótimas coreografias (Sueli Guerra). Foi uma pena não terem mantido Ernesto e sua equipe no Calouste.

Atores

2001 foi um ano pleno de excelentes trabalhos de interpretação. Além dos já citados, tivemos o prazer de assistir: Pedro Osório (*Trainspotting*), Alexandre Borges e José Moreira (*Dois perdidos numa noite suja*), Raul Cortez e Rubens Caribé (*Rei Lear*), Antonio Fagundes (*Últimas luas*), Cassio Scapin (*Visitando Mr. Green*), Samir Yazbek (*O fingidor*), Selton Mello (*Esperando Godot*), Otavio Muller (*Esperando Godot* e *Jantar entre amigos*), Mario Schoemberger (*Jantar entre amigos*), Tonico Pereira (*O beijo no asfalto*), Kiko Mascarenhas (*Frisson*), Carlos Palma (*Copenhagen*), Paulo Betti (*O homem que viu o disco voador*), Nildo Parente (*O irresistível Sr. Sloane*), Leon Góes (*Pinóquio*), Leandro Hassum (*Aracy de Almeida no país de Araca*) e Milton Gonçalves (*Conduzindo Miss Dayse*).



Andréa Beltrão (E),
Ana Beatriz Nogueira e
Eliane Giardini em
A memória da água

Atrizes

Atrizes

Normalmente, há mais atrizes que atores merecendo destaque por seus desempenhos. Este ano, curiosamente, deu-se o contrário, com os “meninos” suplantando as “meninas”. Mesmo assim, pudemos conferir grandes interpretações, como as de: Andréa Beltrão, Eliane Giardini e Ana Beatriz Nogueira (*A memória da água*), Heloisa Perissé e Ingrid Guimarães (*Cócegas*), Denise Stoklos (*Calendário de pedra*), Soraya Ravenle e Stella Miranda (*South american way*), Regina Braga (*Um porto para Elizabeth Bishop*), Gláucia Rodrigues (*A moratória*) e Mariana Lima (*Apocalipse 1,11*).

Coceira

Coceira

E um aplauso especial para um espetáculo que começou despretensiosamente em um pequeno teatro em Ipanema, com duas simpáticas e talentosas atrizes, e que depois transformou-se num mega-sucesso, aclamado pela crítica e pelo público: *Cócegas!!!*

É este o tipo de coisa que serve de estímulo permanente para todos os carregadores de piano, os anônimos, os excluídos do mundo maravilhoso da telinha, enfim, todos os jovens atores e atrizes que ainda acreditam que dá para sobreviver & viver desta paixão chamada teatro...

MEYERHOLD

IDÉIAS E REFLEXÕES



Ator e diretor russo, Vsevolod Meyerhold (1874-1942) entrou para a história do teatro sobretudo por ter concebido uma nova, revolucionária e polêmica forma de encenação, que batizou de Construtivismo. Este consistia, basicamente, na negação de toda tendência figurativa, no emprego de materiais em estado bruto e na busca de uma arte antiestética, utilitária, em consonância com a alma e o ideal dos operários. O presente artigo exhibe fragmentos do livro *O teatro de Meyerhold* (tradução, apresentação e organização de Aldomar Conrado. Editora Civilização Brasileira, 1969; coleção *Teatro de Hoje*, direção de Dias Gomes)

PERFEIÇÃO É obtida quando o “por que” e o “como” coincidem.

O BOM ATOR Diferencia-se do mau porque no sábado não interpreta do mesmo modo que no domingo.

BRIGA na rua Quando me deparo com uma briga na rua sempre paro para ver o que se passa. Nela e nos acontecimentos na rua podemos descobrir os gestos humanos mais variados e recônditos.

ESPELHO O ator deve possuir a virtude de ver-se mentalmente como num espelho. Em forma embrionária, todos possuem esta propriedade. Mas no ator isto deve ser desenvolvido.

MÚSICA NO CIRCO Vocês já pensaram por que tocam sempre música nos números acrobáticos do circo? Se me responderem que é para manter um ar de festa, deram-me uma resposta superficial. Os artistas de circo necessitam da música como apoio rít-

mico, como ajuda para calcular o tempo. Seu trabalho baseia-se num cálculo sutilíssimo e o menor desvio pode conduzir a uma catástrofe. Apoiado numa música bem conhecida, o cálculo é infalível. Mas se a orquestra tocasse, de repente, uma música à qual o acrobata não estivesse acostumado, isso ocasionaria sua morte.

IMPROVISO O ator só é capaz de improvisar quando se sentir alegre interiormente. Fora da atmosfera da alegria criadora, do júbilo artístico, o ator não se descobre nunca em toda a sua plenitude.

IRRITAÇÃO A irritação do diretor paralisa imediatamente o ator, é tão inadmissível como o silêncio. Quem não for capaz de sentir o olhar inquieto do ator não é, na realidade, um diretor.

ENCANTO No Teatro Madeleine, em Paris, fiquei encantado com um ator e fui até o seu camarim. Imaginem que, depois do espetáculo, por sinal complicadíssimo, ao invés de estar descansando ele ensaiava uma cena que não lhe parecera boa!?. Não era obrigado a isto; mas sentia a necessidade interior de fazê-lo. Entre nós anda debilitada a inquietação profissional, deixamo-nos levar, não nos entusiasmos com as representações nem com os ensaios e vamos para eles com inércia, para não usar uma palavra mais dura. Considero que nas nossas companhias a apatia é o inimigo número um.

ESTRÉIA O trabalho do ator, em sua substância,

começa depois da estréia. Eu afirmo que, no dia da estréia, o espetáculo ainda não está pronto. Salvini afirmava que só compreendera Othelo depois de 200 representações. Acho que os críticos só devem nos julgar depois de 20 representações. Só então os personagens encontrarão nos atores as ressonâncias que exigem.

DOSTOIÉVSKI Um dramaturgo inato. Em suas novelas transluzem fragmentos de tragédias a serem escritas.

TCHECOV Tinha o hábito de escutar seu interlocutor e rir, de repente, em momentos que nada tinham de cômicos. A pessoa, de início, estranhava. Somente depois compreendia que, ao mesmo tempo em que ouvia seu relato, Tchecov o transformava mentalmente, acentuava situações e completava-o extraindo as possibilidades humorísticas, gozando-as. Escutava, pensava e imaginava com mais rapidez que seus interlocutores. O trabalho paralelo de seu cérebro alimentava-se da conversa, porém tornava-a muito mais impetuosa e convincente.

CRÍTICOS Para eles seria encantador que a maturação do artista se produzisse numa espécie de laboratório, com as cortinas cerradas e as portas trancadas. Porém, crescemos, amadurecemos, buscamos, enganamo-nos e encontramos diante dos olhos de todos e em colaboração com o espectador. Aos chefes militares mostra-se o sangue

derramado no campo de batalha. Mas o artista mostra seu próprio sangue... Além do mais, o que é um equívoco? Do equívoco de hoje nasce, às vezes, o êxito de amanhã.

DECISÕES Em minha vida tenho sentido, antes de cada novo sucesso, umas pausas trágicas, cheias de reflexões e dúvidas, chegando às vezes ao limiar do desespero. Somente duas decisões (e de enorme transcendência) adotei em minha vida sem vacilar. A primeira: recusei, ao terminar meus estudos, duas propostas lisonjeadoras e vantajosas de ricos diretores de teatro da província, para trabalhar, com pequeno salário, no Teatro de Arte de Moscou, que então se inaugurava. A segunda: lançar-me à Revolução quando percebi o significado de Outubro.

ÁRVORES Quando vocês vêm, no outono, uma árvore que perde as folhas, têm a impressão de que ela morreu. Porém, não é verdade; apenas prepara-se para o reflorescimento futuro. Não há árvores que floresçam todo o ano, nem artista que não atravesse momentos de crise, de queda, de dúvidas. Mas, que diriam vocês de um jardineiro que quisesse cortar, no outono, as árvores que perdem as folhas? Então não se pode tratar os artistas com a mesma paciência e carinho com que tratamos as árvores?

APRENDIZADO Quando assisto a espetáculos montados pelos mais jovens dos meus alunos, noto que me perturbam as mudanças e as transições

constantes. E me pergunto assustado: será possível que tenham ensaiado isto? Mas logo me tranquilizo: não! Isto é porque a juventude e a inexperiência fazem-lhes exagerar os meus defeitos, os quais assimilaram muito bem. E depois sinto o desejo de montar os espetáculos com mais calma e mais domínio. Desta maneira aprendo com meus alunos.

OSCAR WILDE Gosto dele, mas detesto as pessoas para as quais Oscar Wilde é o autor predileto.

INEXPERIÊNCIA A inexperiência de um diretor se nota sobretudo na pouca preocupação em dar clareza à exposição da obra. Se não se faz a exposição com clareza absoluta, o espectador não compreenderá nada.

FRACASSO Sempre sei onde fracassei. Por exemplo, *Pedido de casamento*, de Tchecov, foi uma experiência que o espectador não aceitou, embora tivéssemos trabalhado nela com muito carinho. Mas avançamos os limites, fomos muito rebuscados e assim perdemos o humor.

OBRIGAÇÃO O diretor tem obrigação de saber montar qualquer obra. Não pode parecer-se aos médicos que se especializam somente em enfermidades infantis, venéreas ou em otorrinolaringologia. O diretor que pretenda montar somente tragédias, sem saber montar comédias ou esquetes, fracassará irremediavelmente, porque na verdadeira

arte sempre estão emparelhados o alto e o baixo, o triste e o cômico, o luminoso e o obscuro.

ASSOCIAÇÕES Procurem inspirar as associações de idéias. Trabalhem com elas. No teatro, eu não faço mais do que me aproximar da compreensão da enorme força que têm as associações de imagens. Aqui há um tesouro infinito de possibilidades.

PRESSA O espectador que tem pressa é inimigo do teatro. Os remédios amargos nós os tomamos de um só gole, mas em troca saboreamos lentamente um prato bem preparado. É claro que não se deve abusar da paciência do espectador, mas tampouco deve-se satisfazer ao que tem pressa. Se o teatro não pode obrigar o espectador a esquecer que tem pressa, terá esse teatro o direito de existir?

POSTURA Estou convencido de que o ator, ao adotar uma postura física acertada, pronuncia bem o texto. Mas a eleição de um plano acertado é um ato consciente, um ato do pensamento criador. Pode haver planos errôneos, aproximativos, fortuitos, exatos etc. A gama para eleger-se é imensa. Mas, da mesma maneira que o escritor busca a palavra exata, eu também busco o plano mais exato.

CAÇADORES Os críticos que me visaram pouco me atingiram. E não porque fossem poucos os caçadores que dispararam, mas porque sou um alvo que se move muito depressa.

INDIVIDUALIDADE O que o ator tem de mais precioso é a sua individualidade. É preciso que ela brilhe através de cada uma de suas encarnações, por mais hábeis que sejam. Houve um ator chamado Petróvski que possuía uma espantosa técnica de metamorfose. Mas como não possuía personalidade, nunca se transformou num grande ator.

EQUÍVOCO Só os maus diretores acreditam que as peças de Ibsen são calmas. Leiam com atenção e verão que são tão movimentadas quanto as montanhas russas.

VAUDEVILLE Não admite personagens desagradáveis. Mesmo o vilão tem um certo encanto. É uma lei do gênero.

GROTESCO A noção do “grotesco” não tem nada de misteriosa. Trata-se simplesmente de um estilo cênico que joga com contrastes e não cessa de deslocar os planos de percepção. *O nariz*, de Gogol, por exemplo. Não pode haver, em arte, métodos proibidos; existem somente métodos mal empregados.

ARTISTA A vida de todo artista autêntico é sempre a de um homem constantemente dilacerado pela insatisfação. Somente os amadores estão sempre satisfeitos e não se atormentam. 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.

O TEATRO NA SUÉCIA

ANTONIO GILBERTO

Na atualidade, a Suécia possui três teatros nacionais e 27 estaduais e municipais, assim como mais de 100 grupos e unidades de produção independentes, sendo que metade destes grupos recebem subvenções e apoios de fundos públicos. Existe ainda uma série de teatros privados e comerciais.

Dos nove milhões de habitantes do país, cerca de quatro milhões freqüentam os teatros, o que permite um contato com quase todas as formas de arte dramática: peças clássicas, assim como obras dramáticas suecas e estrangeiras de recente criação; musicais para crianças e jovens; óperas, operetas e comédias musicais; teatro de entretenimento e revistas; ballet, teatro de marionetes e teatro ao ar livre.

O rei Gustaf III, chamado “o rei do teatro”, mandou construir dois teatros nacionais no final do século XVIII visando criar uma arte cênica em língua sueca. Em 1773, funda o Teatro Real (atualmente Ópera Real), seguido, em 1788, do Real Teatro Dramático, ambos situados em Estocolmo e hoje em grande atividade.



Lena Endre (Elizabeth) e
Pemilla August (Maria) em
Maria Stuart, de Schiller.
Direção de Ingmar Bergman

POLÍTICA CULTURAL

Nos anos 20 se acelerou a industrialização da Suécia, e a partir daí, entre 1921 e 1954, foram fundados vários teatros municipais em distintas regiões do país: Helsingborg, Göteborg, Malmö, Norrköping/Linköping, Uppsala e Borås.

Nas décadas de 60 e 70 foram criados os teatros estaduais, seguindo a nova política cultural estatal de 1974, cujo objetivo era ter uma instituição teatral em cada estado. Objetivo que foi atingido quase totalmente. E paralelamente, surgiram os “grupos livres”, com uma orientação política e artística bastante radical. No final dos anos 70, estavam em atividade cerca de 250 desses grupos, que representavam todas as formas de teatro, incluindo o infantil e o juvenil.

TEMPLO

O Dramaten, como é chamado o Kungliga Dramatiska Teatern (Real Teatro Dramático), o maior templo do teatro em Estocolmo, foi fundado por Gustaf III em 1788. Este rei, que desde a infância demonstrou grande paixão pela arte de representar (aos dez anos escreveu sua primeira peça), tinha como ambição “estabelecer um palco nacional, onde os textos dos dramaturgos suecos fossem representados por atores suecos, para benefício da língua sueca e do gosto do povo.” Este teria um teatro equivalente à Comédie-Française.

Na fase inicial vários autores nacionais foram apresentados, inclusive sete peças do rei foram encenadas no Dramaten, antes de sua morte, em 1792. Mas a realidade mostrou o quanto era difícil a tarefa de apresentar somente peças de autores suecos e logo começaram a ser encenadas obras estrangeiras, principalmente francesas. A partir da segunda metade do século XIX, uma vital dramaturgia sueca começou a emergir.

ESPERANÇA

Mas as esperanças do rei só se realizaram com Strindberg, que se tornou um dos mais importantes escritores dramáticos da língua sueca - a partir dele surgiram notáveis dramaturgos, como os vencedores do Prêmio Nobel Selma Lagerlöf, em 1909, e Harry Martinsson (1974); e mais recentemente Lars Forsell, Per Olov Enquist e Lars Norén.

O rei Gustaf também teve o mérito de perceber que o sucesso dos textos suecos nos palcos dependia da interpretação dos mesmos por atores talentosos. E para contribuir na formação destes profissionais, fundou em 1787 a Escola Drama, onde os alunos aprendiam recitação, canto e dança.



Real Teatro Dramático, em Estocolmo

A ESCOLA

Formou inúmeros atores, como Alf Sjöberg - aluno na classe de 1922 e também diretor de 138 peças. Desta turma também fez parte Greta Garbo. Ela abandonou o curso em 1925 para seguir carreira na América. Outra sueca que realizou sua formação na escola do “Dramaten”, e que ganhou sucesso internacional a partir de sua carreira em Hollywood, foi Ingrid Bergman.

A escola ensinava uma técnica específica baseada na tradição francesa do século XVIII: mímica, postura, dicção e recitação. O mais valioso, provavelmente, foi o estreito contato dos alunos com performances diárias e com os grandes nomes da atuação da época. Os estudantes eram obrigados a trabalhar como extras ou em papéis menores sempre que necessário. Assim experimentavam na prática suas aptidões e testavam sua vocação. Tradição e conhecimento foram transmitidos dessa forma de uma geração à outra, até alguns anos atrás, quando o treinamento foi levado para o palco itinerante.

ESTRELAS

Podemos citar ainda, como ex-alunos do Real Teatro Dramático, inúmeros atores, alguns conhecidos no Brasil graças aos filmes de Ingmar Bergman, como: Eva Dahlbeck (*Sorrisos de uma noite de verão*), Max von Sydow (*O sétimo selo*), Bibi Andersson (*Persona*), Gunnar Björnstrand (*Luz de inverno*) e Ingrid Thulin (*Gritos e sussurros*).

Se o século XIX pertenceu às grandes estrelas, o século XX foi o período dos diretores. Além de Alf Sjöberg, podemos citar Olof Molander - lembrado inicialmente por suas interpretações de textos de Strindberg, participou como ator e/ou diretor de 118 produções no Dramaten - e Ingmar Bergman, conhecido mundialmente como cineasta, e que trabalha neste teatro desde 1951 (com alguns pequenos intervalos), tendo sido diretor-chefe da casa de 1963 a 1966. É importante lembrar que Bergman já havia dirigido os teatros municipais de Helsingborg (1944/1946), Göteborg (1946-1949) e Malmö (1954-1960), ao mesmo tempo em que trabalhava como cineasta.

MARIA STUART

Atualmente, Bergman dirige um espetáculo por ano e na temporada de 2001 encenou *Maria Stuart*, de Schiller. No grande elenco destacavam-se Lena Endre, como Elizabeth (o público brasileiro teve a oportunidade de conferir seu talento no filme *Infel*, direção de Liv Ullmann); Pernilla August, como Maria Stuart (que conhecemos dos filmes *Melhores intenções* e *Jerusalém*,

ambos dirigidos por Bille August); Gunnel Lindblom no papel de Anna Kennedy (atriz de vários filmes de Bergman, como *O silêncio*); e Erland Josephson como Melvin (o ator protagonizou, com Liv Ullmann, o filme *Cenas de um casamento*).

Uma curiosidade: Erland Josephson - contratado do Dramaten desde 1956 e tendo em seu curriculum (teatro, cinema, tv e rádio) mais de 200 títulos, substituiu Bergman na direção do teatro de 1966 a 1975. Nesta temporada, Bergman dirigiu para o Dramaten *Fantasma*, de Ibsen (a montagem estreou dia 9 de fevereiro).

CASA DE BAILE

O primeiro prédio do Real Teatro Dramático foi a Casa de Baile, restaurada, situada perto do Castelo Real. No final de 1700 o prédio se apresentava em péssimas condições, fazendo com que o Dramaten fosse transferido para um palácio do século XVII, chamado de “o inigualável”. Ali permaneceu por mais de 25 anos, até se mudar para a Ópera Real, após o espaço ter sido destruído por um incêndio.

No entanto, apesar da beleza da Ópera Real, este teatro não era adequado para o drama falado. Então, em 1863, o rei Carl XV comprou a propriedade particular de Mindre Teatern, em Kungsträndgarden. O local era ideal para as peças de suspense que estavam na moda naquela época e nele os atores podiam apurar a forma realista de interpretação necessária para os dramas.

ELEGÂNCIA

Desde 1908, o Real Teatro Dramático está situado na Nybroplan, num dos prédios Art-Nouveau mais elegantes da capital. Peças são representadas em seis palcos distintos, sendo que cinco estão no prédio da Nybroplan:

Stora Scenen - a maior sala, com 805 lugares.

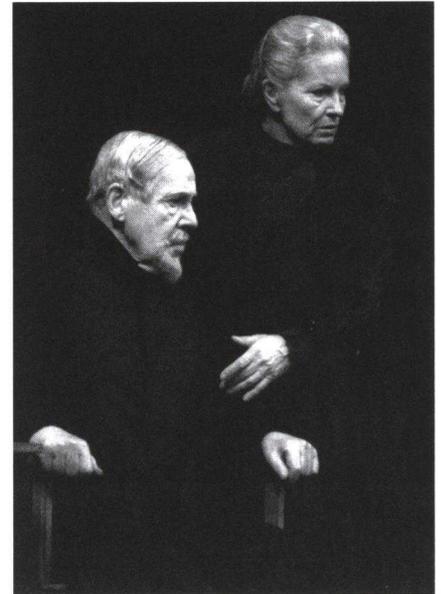
Lilla Scenen - pequena sala localizada no anexo do prédio principal.

Mälarsalen - espaço experimental com capacidade para 200 lugares, com platéia móvel.

Fyran - espaço experimental.

Lejounkulan - pequena sala usada para montagens infanto-juvenis.

A sexta sala, a Elverket, criada em 1997, se localiza em uma antiga estação de eletricidade (Linnégatan, 69) que estava abandonada e foi reformada para abrigar o teatro.

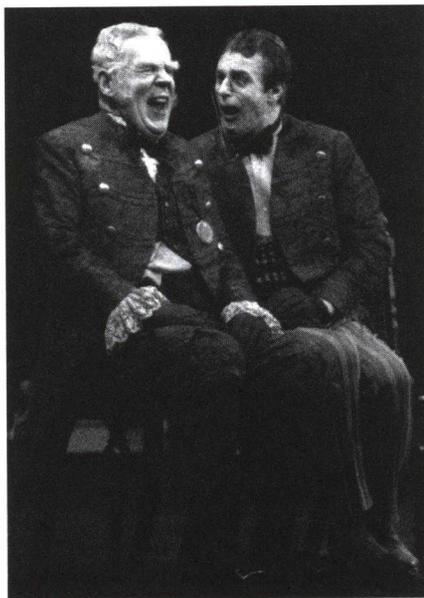


Erland Josephson e Gunnel Lindblom em *Maria Stuart*

HERANÇA

Todas essas salas funcionam ao mesmo tempo, de segunda a segunda, com um rodízio de repertório, mudando a programação de dois em dois dias, utilizando atores fixos e convidando outros e diretores estrangeiros para participarem de suas produções.

Contando com formidável infra-estrutura (que envolve a confecção de cenários, figurinos, adereços, material gráfico, etc) dentro do prédio principal e do seu anexo (que abriga também a biblioteca e o arquivo do teatro), o Dramaten favorece a divulgação de uma herança clássica, bem como o incentivo à experimentação do teatro moderno sueco. Afora exibir algumas de suas produções pelas principais cidades do mundo. Em 2001, *Sonata dos espectros*, de Strindberg, dirigida por Bergman, foi apresentada no Brooklyn Academy of Music de New York, em língua sueca com tradução simultânea pelos fones de ouvido.



Erland Josephson e Orjan Ramberg em *Sonata dos Espectros*, de Strindberg

OPERA

A Ópera Real tem se destacado por formar cantores que se converteram em estrelas internacionais, tais como Birgit Nilsson, Elisabeth Söderström, Ingvar Wixell e Gösta Winbergh. A Ópera é também sede do Ballet Real da Suécia. Com 75 bailarinos, é a maior companhia de dança do país e o quarto corpo de baile do mundo pela sua antigüidade.

RIKSTEATERN

O Teatro Nacional Itinerante, financiado pelo estado, realiza exclusivamente produções para excursionar. Foi fundado em 1934, como parte da política social-democrata para difundir a cultura por todo o país. Fazendo em média 1.700 apresentações em 300 locais, incluindo pequenos municípios, esse teatro pode satisfazer a um grande público, que do contrário dificilmente teria oportunidade de assistir a um espetáculo de teatro.

Além do repertório clássico e moderno, o Riksteatern exhibe obras do teatro musical. O teatro infantil também está presente e desenvolve uma atividade própria, bastante reconhecida, que muito tem revelado em termos desta dramaturgia específica. Este teatro realiza um trabalho multicultural, que conta com a participação de artistas estrangeiros, com o objetivo de fundir as manifestações culturais suecas e internacionais. Também realiza produções com o grupo Teatro Silencioso (Tyst Teater), mesclando atores surdo-mudos com atores sem esta deficiência. Outro grupo de trabalho, o Riks Finlandês (Finska Riks), atua

em finlandês para uma grande parte da população que fala esta língua na Suécia.

O Teatro Nacional Itinerante é também a sede do Ballet Cullberg, fundado em 1967 pela bailarina e coreógrafa Birgit Cullberg. Essa companhia de dança, considerada uma das melhores do mundo, esteve no ano passado no Rio de Janeiro, apresentado *O lago dos cisnes*, com coreografia de Mats Ek.

OUTROS ESPAÇOS

O Teatro Municipal de Estocolmo (Stockholms Stadsteater), situado na Casa da Cultura, na Praça Sergels Torg, conta com vários espaços cênicos e um repertório muito variado, especialmente voltado para obras contemporâneas, tanto suecas como estrangeiras. Também abriga um dos teatros infantis e juvenis mais importantes da Suécia, o Jovem Clara (Unga Klara), dirigido há muitos anos por Suzanne Osten. Faz parte do Teatro Municipal o Teatro dos Parques (Parkteatern), que no verão se apresenta gratuitamente em espaços abertos. O Teatro Municipal também é itinerante, levando seus espetáculos para subúrbios com maior deficiência cultural.

Outro teatro municipal de destaque se localiza na segunda mais importante cidade da Suécia, Göteborg, que apesar das dificuldades que enfrenta atualmente, teve grande destaque durante a Segunda-Guerra Mundial, quando se notabilizou por exibir um repertório antinazista. A cidade ainda tem a sua Ópera (Göteborgs Operan) e seu teatro popular, o Folkteatern.

Na cidade de Malmö destacam-se o Malmö Musikteater, que tem em sua programação ópera, opereta, comédias musicais e ballet, e o Malmö Dramatiska Teater, considerado por muitos como o teatro mais interessante da Suécia, principalmente por suas modernas montagens de obras clássicas, como *Lulu* (1995), de Franz Wedekind.

Praticamente todos os estados/regiões possuem uma instituição teatral, subvencionada pelo Estado. Podemos citar ainda o Helsingborgs Stadsteater, o teatro municipal mais antigo do país (1912), o Byteatern, da cidade de Kalmar, que trabalha com uma mescla de marionetes e atores, e a Folkoperan (Ópera Popular) de Estocolmo, que é uma alternativa com seu repertório e estilo de encenação pouco convencionais.

Uma posição especial é a que tem o Teatro do Palácio de Drottningholm (Drottningholms Slottsteater), uma vez que é o único teatro original do século XVIII que está completamente conservado. Construído em 1766, tem sido utilizado para ópera, canto e ballet dos períodos do

barroco e rococó. Em 1991, junto com o palácio de Drottningholm – residência atual da família real sueca – foi declarado pela UNESCO parte do Patrimônio Cultural da Humanidade.

GRUPOS LIVRES

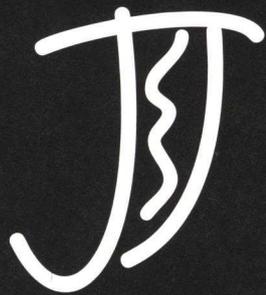
Os principais grupos livres de teatro se encontram nas três maiores cidades (Estocolmo, Göteborg e Malmö), porque nelas se concentra uma maior competência em todos os setores das artes cênicas. Normalmente abrigam produções de vanguarda, que mesclam teatro, artes plásticas, música, vídeo, etc.

TEATRO PRIVADO

O teatro completamente privado, ou seja, “comercial”, ganha terreno na Suécia, e apresenta sobretudo farsas, comédias e musicais.

TEATRO INFANTIL

Apesar de seus problemas econômicos, o teatro infantil sueco continua servindo como referência e inspiração para o mundo. Abriga autores como Steffan Göthe, diretores como Suzanne Osten e Eva Bergman, e tem realizando um trabalho de formação de platéia, fundamental para a continuidade da forte tradição teatral do país, e de grande estímulo para o surgimento de novas pesquisas estéticas na área das artes cênicas.



JARRY, Alfred (1873-1907)

Poeta, romancista e dramaturgo francês, muito influenciado pelo simbolismo de Mallarmé, Verlaine e Rimbaud. Seu espírito lúdico, humor negro e gosto por extravagâncias idiomáticas o converteram em precursor dos surrealistas. O maior êxito de Jarry foi *Ubu rei*, caricatura cruel e grotesca do burguês, encenada pela primeira vez por Lugné-Poe no Théâtre de l'Ouvre. A cenografia levava a assinatura do próprio Jarry em parceria com Pier Bonnard, Toulouse-Lautrec e outros pintores. A crítica da sociedade burguesa, a liberdade rabelesiana da linguagem e o caráter inusitado da obra, concebida inicialmente para marionetes, gerou um escândalo tão grande que o espetáculo foi retirado de cartaz no segundo dia. *Ubu rei* influenciou profundamente todo o movimento teatral posterior. A visão grotesca e excêntrica da realidade também estão presentes nas novelas *Le surmâle* e *Gestes et opinions du Dr. Faustroll*, onde Jarry expõe suas teorias sobre a "Patafísica ou ciência das soluções imaginárias", raiz do Teatro do Absurdo.

JONSON, Ben (1572-1637)

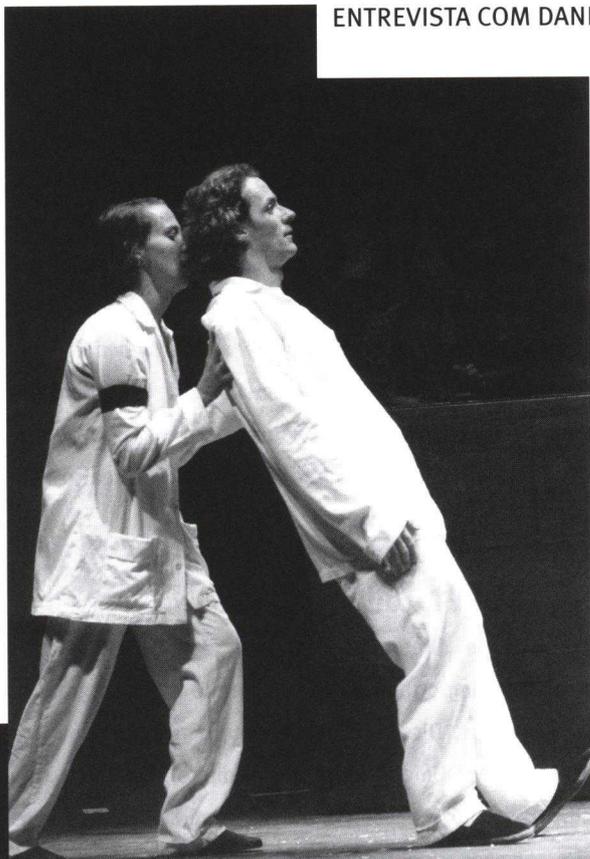
Autor dramático inglês, contemporâneo de Shakespeare, foi um dos mais significativos dramaturgos do teatro elisabetano. Admirador dos autores clássicos, especialmente latinos, escreveu comédias (*Volpone*, *The staple of news*, *The alchemist*, *Bartholomew fair*, *The devil is an ass*) e tragédias (*Sejanus* e *Catiline*). Nestas últimas, de forte veia moralista, o autor critica os aspectos negativos dos ideais individualistas do Renascimento: a ambição do poder, de riqueza etc. Seu conceito moralista e clássico da comédia está presente, sobretudo, em suas obras-primas *Volpone* e *The alchemist*, nas quais evidencia grande sensibilidade para perceber os problemas de sua época e os gostos do público, que se viam refletidos num tipo de teatro eminentemente popular.

JOUVET, Louis (1887-1951)

Ator e diretor francês, uma das personalidades mais importantes do teatro entre as duas grandes guerras. Discípulo de Copeau, o acompanhou aos Estados Unidos como ator e diretor. Em 1922 criou sua própria companhia - Comédie des Champs Elysées - e obteve grande êxito com *Knock*. A maior influência sobre sua concepção de teatro veio de sua colaboração com Giradoux, de quem dirigiu todas as obras. Seu estilo controlado, reduzido ao essencial, era sublinhado por uma cenografia estilizada. Também dirigiu, sempre com sucesso, inúmeros textos de Molière, como *Don Juan* e *Tartufo*.

Enfrentando abismos

ENTREVISTA COM DANIEL DANTAS



O homem sem qualidades

Houve um tempo, nem tão remoto assim, que a maior angústia de um intérprete era ver-se impossibilitado de passar o Natal e o reveillon em Nova Iorque. Hoje, a angústia é outra: não posar para a revista Caras, seja em sua paradisíaca ilha ou no soberbo castelo que possui na Europa - como se isso pudesse significar prova incontestada de prestígio... Pois bem: Daniel Dantas nunca nutriu qualquer obsessão de contemplar Papai Noel na citada metrópole e muito menos ilustrou as páginas da badalada publicação - ao menos nos referidos santuários. E no entanto, trata-se de um dos melhores atores de sua geração, com marcantes atuações no teatro, no cinema e na televisão. Nesta entrevista aos Cadernos de Teatro, o ator (47 anos de idade, 25 de profissão, fluminense doente e incansável organizador de peladas, nas quais exerce com competência a função de lateral direito) aborda, entre outros temas, sua trajetória artística, sua primeira direção e um instigante projeto de montagem de *Macbeth*, de Shakespeare, com apenas cinco atores!

Cadernos de Teatro - Você é filho de um ator (Nelson Dantas), tem uma irmã que é atriz (Andréa Dantas) e sua falecida mãe (Ismênia) chegou a escrever alguns textos teatrais. Desde pequeno você já intuía que seguiria essa profissão?

Daniel Dantas - Não. Na verdade, ainda muito jovem, eu comecei a fazer teatro mais para me libertar de uma certa timidez. E também porque no Bennett, onde eu estudava, tinha umas meninas muito bonitinhas...

CT - Era a Lúcia Coelho quem dava aulas de teatro lá?

DD - Isso. Ela fundou o Teatro Amador Bennettense (TAB) e durante três anos eu participei de várias montagens. Foi lá que conheci pessoas que viriam a se profissionalizar mais tarde, como o ator Fábio Junqueira e a cenógrafa Cica Modesto.

CT - Mas por que você não estudou no Tablado, como quase todos da sua geração?

DD - Eu fui muito ao Tablado quando era criança e ali assisti a inúmeros espetáculos. Mas as circunstâncias me levaram ao TAB e quando deixei o grupo resolver um tempo, para ver se era isso mesmo que eu queria para a minha vida. Foi quando conheci o Hamilton, que tinha sido aluno da Maria Clara e estava pensando em criar um grupo, que acabou se tornando da maior importância para o teatro brasileiro.

CT - Você está falando do Hamilton Vaz Pereira e do Asdrúbal Trouxe o Trombone, pelo qual passaram nomes como Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Gilda Guilhon, Evandro Mesquita, Perfeito Fortuna etc. Você protagonizou dois dos mais significativos trabalhos do grupo: o de estréia (*O inspetor geral*, de Gogol) e *Ubu Rei*, de Alfred Jarry. Como foi esse período na sua carreira?

DD - Foi incrível. Entre outras coisas, o Hamilton e

a Regina conseguiam pensar o teatro como um todo, ao contrário do que acontecia comigo. Além disso, eles ambicionavam criar uma nova linguagem teatral, em total oposição à maneira tradicional de se fazer teatro.

CT - E como era o processo de criação?

DD - Era muito criativo... (risos) Na realidade, o grande barato do Hamilton era que ele te dava estímulos maravilhosos e depois conseguia selecionar o que de melhor você oferecia. E o texto era uma espécie de pretexto para as improvisações. Afora o fato de que tudo era sempre muito discutido.

CT - Fica então evidente que esse seu primeiro contato com o Hamilton foi muito estimulante. Mas depois veio o *Ubu*. Neste segundo espetáculo, você notou alguma diferença significativa na sua maneira de atuar ou de se envolver com o processo?

DD - Sem dúvida. No *Inspetor*, foi como se eu estivesse pisando pela primeira vez num continente desconhecido. Já na montagem seguinte, a minha compreensão daquela forma de fazer teatro era muito maior. E então eu comecei a entender e aproveitar muito mais as minhas qualidades que poderiam servir à montagem, me conscientizei como ator.

CT - Pouco depois, você se ligou ao Pessoal do Despertar, grupo dirigido por Paulo Reis e do qual também faziam parte jovens que brilhariam na profissão, como Maria Padilha, Zezé Polessa - com quem você foi casado -, Miguel Falabella, Antonio De Bonis e Henri Pagnoncelli, entre outros. Quais os espetáculos que você fez com esse grupo?

DD - Fiz o de estréia, *O despertar da primavera*, e depois *A tempestade* e *O círculo de giz caucasiano*.

CT - E o processo de criação era semelhante ao do Asdrúbal?



DD - Não. O Paulo tinha como uma de suas maiores prioridades não adulterar o texto. Ou seja: ele sustentava que o resultado final, por mais criativo que fosse - e normalmente era - tinha que manter total fidelidade aos conteúdos propostos pelo autor.

CT - Depois de tantos anos trabalhando em grupo, você iniciou uma trajetória “normal” de ator, ou seja, a de alguém que vive efetivamente de sua profissão, e que portanto nem sempre pode se dar ao luxo de selecionar o projeto em que irá se envolver. O que é que mudou nessa nova realidade?

DD - Tudo. No chamado teatro profissional, a tua margem de criação é menor - até por uma questão de tempo, já que tanto no Asdrúbal como no Despertar a gente ensaiava muitos meses, o que é inviável numa produção comercial. É também muito mais reduzido o teu controle sobre o produto final. Por outro lado, há um ganho: como você é chamado para se integrar num contexto claramente definido, isso eleva o teu grau de concentração, pois o que importa é que você seja um executante preciso daquilo que se espera de você.

CT - É mais ou menos o que ocorre no cinema e na televisão?

DD - É. Só que nesses dois veículos o teu controle sobre o produto final é ainda muito menor.

CT - Na TV, você já fez dezenas de trabalhos - novelas, especiais, miniséries etc. Destacaria algum?

DD - Pode ser dois? (Risos)

CT - Ou três, ou...

DD - Não, vamos ficar só com dois: no seriado *Malu Mulher*, eu adorei minha participação em *Uma coisa que não deu certo*. E também fiquei muito feliz com o que consegui na novela *O dono do mundo*.

CT - E no cinema?

DD - *Pequeno dicionário amoroso*.

CT - Com 25 anos de carreira e atuando em tantas frentes, você já deve ter uma opinião sobre suas qualidades e defeitos como ator. Vamos às qualidades?

DD - Dentre as infinitas que possuo e que minha modestia impede de citar a todas...(muitos risos)...Não, falando sério: acho que meu maior mérito como ator é minha capacidade de compreender o texto literariamente e conseguir imaginá-lo no espaço. E depois - não sempre, necessariamente - conseguir dizê-lo como deve ser dito, para que o espectador não fique com a menor dúvida sobre as idéias e sentimentos que meu personagem deseja transmitir.

CT - E quanto aos defeitos?

DD (Após longa pausa) - Não fica achando que eu estou demorando pra responder porque não percebo nenhuma falha em mim. (Risos) Estou apenas tentando selecionar a que mais me incomoda. (Nova e prolongada pausa) É o seguinte: gostaria de ter mais facilidade vocal. Mas sobretudo enfrentar com mais coragem os abismos emocionais de determinados personagens, ao invés de tentar driblá-los, como já fiz muitas vezes.

CT - Agora vamos ao seu primeiro trabalho de direção. Normalmente, um estreante na função procura se cercar de algumas garantias, como um texto conhecido e de inegável qualidade. No entanto, você optou por um poeta (o catalão Juan Brossa) que, mais do que escrever peças, propõe poemas visuais, como o que você encenou há um ano, *Strip-tease*. Por quê?

DD - Na verdade, esse projeto era muito mais da minha mulher (a atriz e bailarina Cristina Amadeo) e da Carol Aguiar. Eu fui entrando de mansinho, assistin-

do a alguns ensaios, dando sugestões e quando dei por mim, estava dirigindo. E fiquei fascinado, não apenas por dirigir pela primeira vez, mas sobretudo porque o Brossa lida com um universo muito instigante, em que há sempre uma estranheza na relação entre os objetos, uma permanente inquietação no que se refere à linguagem e aos significados.

CT - E você gostou do resultado?

DD - Sim. Sobretudo porque eu acho que consegui ser fiel ao autor sem ser subserviente. E visualmente, o espetáculo era muito bonito.

CT - E o projeto *Macbeth*?

DD - Ele nasceu com o Cláudio Torres Gonzaga, que defendeu há uns seis anos, na Uni-Rio, uma tese de mestrado chamada *Uma charada para Macbeth*. Afora a tese em si, ele criou uma versão surpreendente de *Macbeth* com apenas três atores!? E agora nós estamos pensando em fazer com cinco.

CT - Você fará o protagonista?

DD - Sim. E os outros quatro atores vão se revesar nos demais papéis.

CT - O elenco já está formado?

DD - Não sei se o definitivo, mas eu, a Cris (Cristina Amadeo), o Isaac Bernat, o Antonio Gonzales e a Dora Pellegrino - além do Cláudio, naturalmente - estamos nos encontrando toda segunda-feira lá em casa para ler e discutir a peça. Além de pensar na inevitável captação de recursos e num espaço disponível.

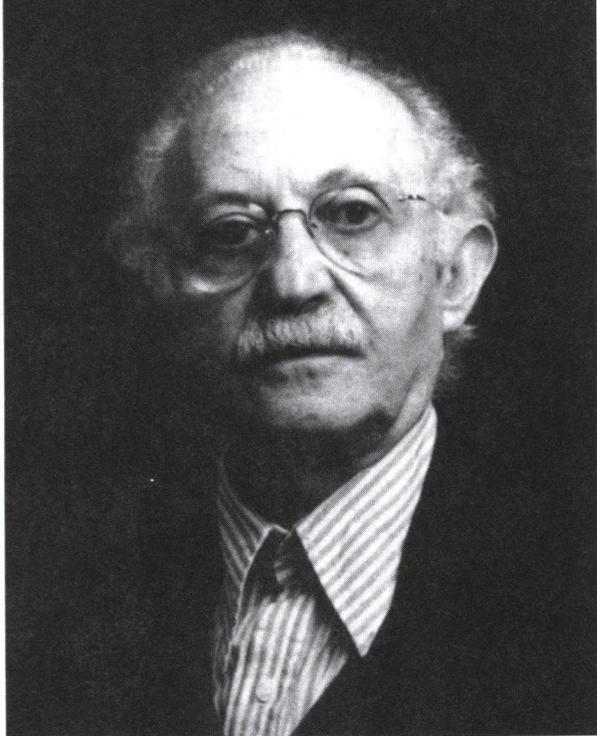
CT - É sabido que o papel de Macbeth dificilmente é bem realizado, até mesmo por atores consagrados. Algum receio especial?

DD - Todos e mais alguns. Mas desta vez eu estou disposto a peitar todos os abismos que surgirem.



Cristina Amadeo em *Strip-tease* (acima) e Luís Fernando Guimarães e Daniel Dantas (D) em *O inspetor geral*





LEE STRASBERG

LIÇÕES DE UM MESTRE

Por muitos considerado o mais brilhante seguidor dos preceitos de Stanislavski, criador do famoso *Método*, Lee Strasberg (1901-1982) foi ator, encenador, teórico e professor - dentre seus alunos constam nomes como Marlon Brando, Geraline Page, Paul Newman, Marilyn Monroe, Jane Fonda, James Dean, Anne Bancroft, Al Pacino e Dustin Hoffman. No presente artigo, traduzido por Anna Zelma Campos, reproduzimos os ensinamentos do mestre na abordagem de um conto (*You were perfectly fine*, de Dorothy Parker), de uma peça curta (*O urso*, de Tchecov) e de uma cena (a “cena da poção”, de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare)

Durante mais de 50 anos de atividade como ator, diretor e professor, descobri que se o ator focar uma cena intelectualmente, isso raramente o levará a resultados no palco. Continuará a pensar uma coisa e a fazer outra. Por outro lado, quando um ator examina uma cena com a intenção de descobrir a seqüência de ações que ela contém - quais são as “circunstâncias dadas” que deve preparar antes de chegar a cena? O que estaria fazendo ali como resultado daquelas condições se a cena, como está escrita, nunca acontecesse? etc. - inevitavelmente será levado em direção das ações lógicas, do comportamento e do ajuste de seu personagem. Se ele sabe criar as experiências sensoriais e emocionais apropriadas que motivam e acompanham o comportamento do personagem, estará então cumprindo a principal tarefa do ator: atuar - isto é, fazer alguma coisa, seja ela psicológica ou fisiológica. Deve utilizar completamente suas capacidades e equipamento para criar um ser humano no palco, atuando dentro das condições estabelecidas pelo autor.

Através de minhas experiências, atestei também que quando os atores estão trabalhando em contos cômicos de Tchecov, sempre objetivam fazer graça. Pergunto então: “Quando leu a cena,

ela era engraçada?” Invariavelmente respondem que sim. Explico a eles que o autor realizou o trabalho de criar uma situação que é engraçada. O ator deve apenas criar o mais completamente possível a realidade daquela situação. Ele não precisa ser engraçado - mas o resultado será.

NECESSIDADE

Existe um conto de Dorothy Parker, *You were perfectly fine*, que oferece um exemplo excelente da necessidade de o ator lidar com a simples realidade sensorial, deixando o desenvolvimento cômico para o autor.

A cena mostra um personagem que acorda de ressaca, no meio da tarde, depois de passar a noite na cidade, sem lembrar-se de nada do que aconteceu na noite anterior. Aparece então a garota com quem passara a noite. Não existe qualquer descrição de como o homem reage a ela, mas ele pergunta se ocorreu alguma coisa na noite anterior. Ela responde que ele se comportara perfeitamente bem, que nada acontecera - exceto que ele quase entrara numa briga, que derramara caldo de mariscos nas costas de alguém, que pensara que o garçon fosse seu irmão, e que quando finalmente saíram do local onde estavam, ele escorregara no gelo e caíra, e que depois a levava em casa de taxi, pedindo ao motorista que rodasse pelo parque durante um longo tempo.

Ela está certa de que ele se recorda do último episódio, que fora maravilhoso. Sem saber do que se trata e embaraçado por ter que admitir que não se lembra, ele finge que se recorda. Fica então sabendo que lhe declarara amor eterno e que a pedira em casamento. Quando descobre isso, diz simplesmente: “Preciso de uma bebida”.

REALIDADE

Quando esta cena é representada com indicações simples, temos a atividade do homem acordando ou a sugestão da ressaca. A garota chega e tem que tentar ocupar-se sem ter na realidade nada para fazer. A cena às vezes é divertida, mas nunca engraçada. Mas se o ator consegue criar a realidade da situação - o modo com que uma pessoa acorda de um sono pro-

fundo e ainda por cima, de ressaca; sentir a dor física, que descobre depois ter sido causada pela queda no gelo, bem como o estupor do esquecimento; se conseguir tornar significativos cada um dos embaraços descritos pela mulher, concentrando-se na identidade do indivíduo que foi o alvo da brincadeira; se criar com credibilidade o choque interior de surpreender-se numa situação da qual não sabe sair - então os resultados serão hilariantes.

Isso deve contrastar com a alegria da mulher ao narrar os incidentes; para ela, são os elos da cadeia que levam à conclusão feliz de que vão casar-se. Quanto mais ela se comportar como se fosse a dona da casa e tivesse motivos e direitos de auxiliá-lo, mais a cena levará a uma conclusão surpreendente. Naturalmente, o diretor pode encontrar alguma visão social incomum ou algum artifício teatral extraordinário; mas as realidades básicas que já descrevemos ainda teriam que ser preenchidas, se a idéia ou a interpretação do diretor quer tornar-se visível no palco.

ILUSTRAÇÃO

Já virou moda afirmar que nossa visão diretorial é válida para peças atuais, porque cria um grau adicional de realidade e intensidade que não existe na capacidade do ator que não possua treinamento pelo *Método*. Em oposição, muitas pessoas acham que é necessário uma aproximação diferente para peças cômicas ou para os clássicos. Uma ilustração de como o gênero comédia pode ser estudado pelos nossos métodos, pode ser encontrada na farsa *O urso*, de Tchecov.

A peça começa com uma mulher, toda de preto, sentada diante de um ícone religioso. Está de luto pela morte do marido, que a traía quando vivo; mas ela lamenta sua morte e retira-se do mundo para provar o que deve ser uma devoção verdadeira. Ouve-se um borborinho no corredor. O velho criado tenta impedir a entrada de um estranho, mas este invade assim mesmo a intimidade da viúva. O estranho explica que o marido dela lhe devia um dinheiro, de que ele agora necessita para pagar a hipoteca de suas propriedades. Ele tentara arranjar o dinheiro em outro lugar mas não conseguira. Está chegando de uma viagem que durou a noite inteira, desesperado e lamentando ter que pedir o dinheiro. Ela concorda em pagar-lhe, mas precisa

aguardar a chegada do inspetor, pela manhã. O homem discute que precisa do dinheiro naquele momento. Procede de maneira rude e grosseira, o que a obriga a abandonar o aposento. Expressa sua frustração mas ao mesmo tempo está impressionado com a beleza da mulher e por seu comportamento admirável em relação a um marido que não o merecia. Mesmo assim, diz a si mesmo que não pode permitir ser persuadido pela astúcia de uma mulher.

Ela retorna e descobre que ele está inflexível; vai ficar ali até receber o dinheiro e não será dissuadido. A discussão cresce e ela finalmente o desafia para um duelo. Ele está furioso, mas ao mesmo tempo impressionado, pois ela confessa que nunca participou de um duelo e pede a ele que demonstre como se usa uma pistola. Ele fica deslumbrado com sua coragem e beleza e lhe declara que não vai usar a pistola. Ela pode usar a sua, mas ele ficará imóvel. Ela se sente irritada com tanta obstinação, mas ele se atira a seus pés e lhe declara seu amor.

DESORDEM

Quando atores vão estudar esta cena - vi isso muitas vezes - invariavelmente estão preparados para a discussão. A cena acontece desordenadamente; finalmente, argumentam, supõe-se que o homem seja um “urso” e a situação desenvolve-se de uma maneira divertida, quase que um vaudeville. No entanto, quando se estuda a cena dando ênfase às realidades físicas e sensoriais, torna-se mais engraçada e interessante. Encorajo os atores a trabalhar no que aconteceu antes da cena começar.

Com a atriz, tento criar a realidade do modo como uma pessoa se comportaria se estivesse atravessando o processo de luto sugerido pelo autor. Para criar a sensação de estar sentada imóvel por longas horas, faço uma coisa simples, como forçar a atriz a sentar-se durante quinze minutos sem se mover, concentrada na fotografia do marido e em alguma experiência sensorial e emocional comparável à realidade que sente em relação ao marido.

A atriz desenvolve o ritmo da palavra, movimentos e expressão necessários que seriam os resultados das circunstâncias descritas pelo autor. Costumo encorajar a atriz a tentar manter esta atitude em lugar de antecipar a disputa. Assim, ela apresenta ao estranho a imagem da es-

posa fiel e devotada, mas gradualmente revela seus sentimentos revoltosos para com o procedimento escandaloso do marido.

DESESPERO

Sigo a mesma linha de preparação com o ator. É descrito que viajou a maior parte da noite e que tentou dormir um pouco, recostado próximo a um barril em uma estalagem. Nós o ajudamos a criar a realidade sensorial que o levaria tanto a um cansaço físico, como a uma perturbação mental. Ele precisa criar um sentido de desespero. Embora seu comportamento seja rude, tinha sido soldado e oficial. Eu o aconselho a não antecipar o enredo da peça.

Portanto, depois que entra no quarto, a tendência natural do ator é começar a falar. Tinha decorado o discurso que faria à viúva e já está pronto para despejá-lo. Mas ele acabou de criar uma comoção; o quarto está às escuras e a única luz ali existente é a lâmpada sagrada em frente ao ícone. A mulher está vestida de preto; seu rosto está coberto por um véu. Para estimular a percepção do ator da realidade da situação, freqüentemente escondo a atriz ou a faço ficar fora de cena quando o ator entra. Desse modo, ele tem que impressionar-se com o aposento e sua estranha atmosfera e não consegue estar bem certo do objeto que se encontra na cadeira.

INESPERADO

Isto leva a um comportamento mais inesperado e impressionante que sua entrada precipitada. Sente respeito para com o ícone e não está seguro quanto a quem está se dirigindo. Ela não dá mostras de ter sido perturbada. Decente e graciosamente, promete pagar a soma devida. Ele reage alegremente, mas logo a seguir fica decepcionado quando ela lhe revela a impossibilidade de cumprir imediatamente o prometido. Preocupada apenas com sua própria concentração interna e sem qualquer desejo de criar uma cena, ela logicamente insiste que não possui dinheiro naquele momento; mas que o entregaria no dia seguinte. Cheia de dor, expressa alguns de seus sentimentos em relação ao marido.

Numa ocasião, durante um ensaio, o ator que fazia o homem não conseguiu suportar a visão

daquela mulher em tal estado de tristeza e, assim, emprestou estranho sentimentalismo ao personagem. Ao mesmo tempo, seu desespero financeiro levou-o a comportar-se com rudeza e desrespeito. A cena já estava preparada, portanto, para uma situação cômica bastante estranha, que contém em si mesma as possibilidades da conclusão derradeira.

ÊNFASE

Essa ênfase dada à realidade física, lógica e sensorial continua através da cena. Quando a mulher deixa o aposento, o homem fica frustrado e desesperado. Ao mesmo tempo, está cansado e afunda-se numa cadeira, tentando não cair no sono. Quando a mulher retorna, ele tem que lutar para manter-se de pé. Ainda tem o comportamento de um antigo oficial de cavalaria, mas seu desespero o leva ao comportamento rude exigido pela situação.

Na cena em que demonstra o uso da pistola para o duelo, a lógica física, ditada pela proximidade dos dois, excita sua crescente paixão. O humor aumenta pela necessidade de colocar os braços dela na posição apropriada para o duelo, sem tocar as áreas mais sugestivas de seu corpo. Permite-se um desenvolvimento segundo a estrutura concebida pelo autor, com os atores preenchendo os dados físicos, sensoriais e emocionais que ajudam a dar vida à situação. O autor não deseja que os intérpretes apenas representem a briga e o comportamento grosseiro; devem criar a realidade de cada momento que motivará as falas. Dirão os diálogos tirando as palavras não da estrutura do enredo, mas do comportamento imediato dos personagens. Assim, a realidade permitirá que a comédia se expresse.

Poção

Um exemplo de cena clássica que ganha incomensuravelmente com esse tratamento é a da poção de Julieta, em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Essa é uma das cenas favoritas de todas as atrizes, embora seja impressionante quão pouca lógica e significado possam apoiar-se nela. A própria referência “cena da poção” já traz intrínseco o enfoque convencional com que geralmente a abordam. Sempre foi representada como se a atriz estivesse cometendo suicídio. A

última parte da peça torna-se anticlimática; Julieta morre, ou parece ter morrido, muito antes da cena na tumba. Mas se examinada mais cuidadosamente, descobrimos que embora a cena contenha elementos da confusão e do terror crescentes de uma jovem obrigada a representar esse ato sombrio sozinha, o enfoque convencional não sugere com propriedade os outros elementos da situação. É claro que Julieta não possui a menor intenção de suicidar-se; está embarcando em um ato perigoso e excitante, através do qual pretende juntar-se a seu amado. Ela está mais próxima de uma garota que está fugindo com o namorado do que de uma moça cujo comportamento demonstre que vai tomar veneno. O sentimento que motiva Julieta é o da excitação e do perigo.

AVENTURA

Julieta não pode dividir sua excitação com a Ama, que não conhece seu plano. Mas pode esperar que esta a deixe sozinha. Quando ela sai, Julieta fica ao mesmo tempo aliviada e exaltada. Pode continuar a execução de sua aventura emocionante. É uma jovem a caminho do encontro com seu apaixonado. Quando fica sozinha, não tem a menor idéia se irá ver sua Ama novamente. Quando se lamenta e expressa “um medo frio e sufocante”, Julieta só está pensando na separação de sua família e no banimento de seu amado. Ainda não se trata do medo da morte, mas do medo natural que surge diante de qualquer dado novo e perigoso.

Quando resolve chamar a Ama de volta, geralmente o faz em um tom que indica que a atriz conhece o resto da peça e que sabe que a Ama não voltará. Se a atriz a chama com uma voz suficientemente alta, temendo que a Ama não possa ouvi-la, isso dará à platéia uma sensação de realidade. Vai parecer que a Ama poderá retornar a qualquer momento.

MOTIVAÇÃO

Julieta pega o frasco - o meio pelo qual completará sua aventura - em seu esconderijo. Quando está pronta para tomar a poção e começa a imaginar as possíveis conseqüências, não está pensando em morrer, mas no acordar dentro da tumba, com os ossos de seus antepas-

sados em torno dela. É esse pensamento que a alarma. O clímax de sua imaginação é quando repentinamente julga ver Teobaldo. A atriz é geralmente obrigada a ficar de pé ou ajoelhada no palco, encarando o espaço. Alguma motivação deve ser utilizada para que pareça possível à jovem imaginar essa aparição. Ela luta com essa crença e chama: “Fique, Teobaldo, fique!”. Então Julieta percebe que não existe tal aparição e que seus temores, portanto, são infundados; toma a poção da maneira mais lógica. Percebe que deixou sua imaginação carregá-la e retornando ao ponto de partida, toma a bebida. Para sua execução adequada, esta cena vai necessitar do auxílio da memória emocional.

Verdi, que foi um dramaturgo da música, por certo acompanharia esta cena com uma Ave-Maria. Não existe qualquer motivo para que a atriz não possa, no início da cena, investigar o comportamento normal de uma moça que vai deitar-se e diz suas orações. Na realidade, isto pode auxiliá-la a fazer a transição para os medos que a atormentam, apenas para retornar, no final, com uma fé renovada em seu ato.

CAMINHO

A descrição que faço dessas cenas serve apenas como ilustração para elucidar o caminho pelo qual tudo o que foi conseguido no processo do treinamento do ator é de uso direto no processo de representação.

A parte analítica do trabalho do intérprete é, naturalmente, essencial para seu desenvolvimento como artista. Mas Stanislavski procurava substituir as atividades mentais, intelectuais e teóricas do ator por credibilidade, experiência e comportamento. Fez isso para garantir que seu resultado não fosse apenas um comportamento teatral, verbal, mental ou formal, que está mais relacionado com as idéias do diretor do que com a execução do ator.

VERDADE

Alguns diretores discursam vaga e filosoficamente sobre a verdade da peça ou a verdade do autor, quando o que querem dizer é nada mais do que sua própria interpretação da peça. A

verdade do ator é em primeiro e último lugares, a verdade da experiência, do comportamento e da expressão! A escolha da verdade particular a ser criada surge da interpretação pessoal da peça. Mas a interpretação correta de uma peça não garante a veracidade da interpretação, a menos que o ator seja capaz de criar convincentemente a realidade necessária que pretende expor e revelar ao mesmo tempo a idéia da peça.

Vários professores de atuação se vêem de tal modo preocupados com sua própria interpretação de uma peça que, na verdade, jamais exercitam um ator, são apenas seus treinadores. Os atores, assim, jamais aprenderão a ser criativos. Os atores que foram treinados da maneira que eu descrevi podem criar uma realidade no palco e, ainda assim, preencher as exigências da peça. Podem também fazer as adaptações pedidas pelo diretor e continuar mantendo a verdade. É por isso que Peter Brook, um diretor em busca constante de um estilo mais elevado de montagem, expressou sua satisfação por trabalhar com os chamados atores do *Método*, pois pode lhes fazer todas as exigências e eles estão treinados para executá-las à sua própria maneira.

Da mais alta janela da minha casa
Com um lenço branco digo adeus
Aos meus versos que partem para a Humanidade
E não estou alegre nem triste.
Esse é o destino dos versos.
Escrevi-os e devo mostrá-los a todos.
Porque não posso fazer o contrário
Como a flor não pode esconder a cor,
Nem o rio esconder que corre,
Nem a árvore esconder que dá fruto.
Ei-los que vão já longe como que na diligência
E eu sem querer sinto pena

O guardador de rebanhos (XLVIII) FERNANDO PESSOA

TEXTO PARA ESTUDO

Como uma dor no corpo.
Quem sabe quem os lerá?
Quem sabe a que mãos irão?
Flor, colheu-me o meu destino para os olhos.
Árvore, arrancaram-me os frutos para as bocas.
Rio, o destino da minha água era não ficar em mim.
Submeto-me e sinto-me quase alegre,
Quase alegre como quem se cansa de estar triste.
Ide, ide de mim!
Passa a árvore e fica dispersa pela Natureza.
Murcha a flor e o seu pó dura sempre.
Corre o rio e entra no mar e a sua água é sempre a que foi sua.
Passo e fico, como o Universo.

Sugestão para estudo:

O poema, escrito por Alberto Caeiro (um dos heterônimos de Fernando Pessoa) exhibe uma espécie de alegria melancólica, algo resignada. Portanto, deve ser dito sem maiores arroubos, num tom calmo, mas nem por isso isento de emoção.

Concentração

RICHARD BOLES LAVSKI

Pseudônimo de Ryszard Szednicki, Richard Boleslavski nasceu em Varsóvia, em 1889, e faleceu em Hollywood, em 1937. Aluno de Stanislavski, ator, diretor, cineasta, teórico e professor, chega aos Estados Unidos em 1923. Em Nova York cria uma espécie de ateliê teatral, freqüentado por personalidades que formariam dentre as mais importantes do teatro americano, como Francis Fergusson, Stella Adler, Harold Clurman e Lee Strasberg. Boleslavski também produziu musicais na Broadway e dirigiu vários filmes. O presente artigo, extraído do livro *A arte do ator* (Editora Perspectiva, 2001, tradução de J. Guinsburg) tem como tema Concentração e foi escrito em forma de diálogo entre o mestre (Eu) e uma aluna imaginária (A Criatura) - apenas substituímos Criatura por “Ela”, já que o termo poderia soar um tanto estranho ao leitor.

(De manhã. Meu quarto. Uma batida na porta)

Eu Entre. *(A porta se abre, lenta e timidamente. Aparece uma bonita criaturinha de 18 anos. Ela me fita com olhos bem abertos, assustados, e amassa violentamente a bolsa)*

Ela Eu...eu...Eu ouvi dizer que o senhor ensina arte dramática.

Eu Não! Sinto muito. Arte não pode ser ensinada. Possuir uma arte significa possuir talento. Isso é algo que se tem ou não se tem. Você pode desenvolvê-lo com muito esforço, mas criar talento é impossível. O que faço é ajudar a quem decidir trabalhar no palco a desenvolver-se e educar-se para realizar um serviço honesto e consciente no teatro.

Ela Sim, é claro. Por favor, me ajude. Eu simplesmente amo o teatro.

Eu Não basta amá-lo. Quem não o ama? Consagrar-se ao teatro, devotar a ele a vida inteira, dedicar-lhe todo o pensamento e toda a emoção! Renunciar a tudo, submeter-se a tudo, por amor ao teatro! E, mais do que tudo, estar pronto a dar tudo ao teatro - todo o nosso ser - sem esperar que ele lhe dê nada em troca, nem sequer o menor grão daquilo que lhe parece tão belo e tão cativante nele.

Ela Sei disso. Eu já representei um bocado na escola. Compreendo que o teatro faz sofrer. Não tenho medo disso. Estou pronta a enfrentar qualquer coisa desde que possa representar, representar, representar.

Eu Mas suponha que o teatro não queira que você represente, represente, represente.

Ela Por que não haveria de querer?

Eu Por não julgá-la, talvez, talentosa.

Ela Mas quando eu representei na escola...

Eu O que foi que você representou?

Ela *Rei Lear*.

Eu Qual foi o seu papel nessa pecinha?

Ela O próprio Lear. E todos os meus amigos, o nosso professor de Literatura e até tia Mary me disseram que representei maravilhosamente bem e que eu tinha, sem dúvida, talento.

Eu Perdoe-me, não é minha intenção criticar a boa gente que você mencionou, mas tem certeza de que são conhecedores abalizados em matéria de talento?

Ela Nosso professor é muito exigente. Ele mesmo trabalhou comigo no *Rei Lear*. É uma grande autoridade no assunto.

Eu Percebo, percebo. E a tia Mary?

Ela Ela conheceu o sr. Belasco, pessoalmente.

Eu Até aí, tudo bem. Mas você pode me dizer como o seu professor, ao trabalhar com o *Rei Lear*, queria que você representasse estas linhas, por exemplo: “Soprai ventos e estourai as próprias bochechas! Bramai! Soprai!”

Ela O senhor quer que eu represente a passagem?

Eu Não. Diga-me apenas como foi que aprendeu a ler essas linhas. O que pretendia alcançar?

Ela Eu tinha de ficar assim parada, com meus pés bem juntos, inclinar um pouco meu corpo para frente, erguer minha cabeça desse jeito, estirar meus braços para o céu e sacudir meus punhos. Depois, eu tinha de respirar profundamente e explodir numa gargalhada sarcástica: Ah! ah! ah! (*Ela ri com um riso encantador e infantil. Somente uma feliz mocinha de 18 anos poderia rir desse jeito*). Depois, como que amaldiçoando o céu, pronunciar tão alto quanto possível: “Soprai ventos e estourai as próprias bochechas! Bramai! Soprai!”

Eu Obrigado. Isso é suficiente para me dar um claro entendimento de sua parte no *Rei Lear*, bem como uma idéia nítida de seu talento. Posso perguntar-lhe mais uma coisa? Poderia, por favor, dizer essa sentença, primeiro amaldiçoando os céus e depois sem os amaldiçoar. Mantenha somente o sentido da frase - apenas o seu pensamento. (*Ela não pensa muito, está habituada a amaldiçoar os céus*)

Ela Quando você amaldiçoa os céus, a gente diz isso assim: “Sooopraaaai veentoosoo! E Estoouuuuraai as próprias bochechas! Braaamaai! Sooopraaaai!” (*Ela se es-*

força muito para amaldiçoar os céus, mas pela janela vejo o céu azul rindo-se da maldição. Faça o mesmo) E se não é para amaldiçoá-los, devo fazer isso de uma outra maneira. Bem...não sei como. Não é engraçado? Bem, desta maneira...(Ela fica atrapalhada e, com um sorriso encantador, engolindo as palavras, pronuncia todas elas apressadamente, numa nota só)

“Sopraiventoseestouraisasprópriasbochechasbramaisoprai!”(Ela fica inteiramente confusa e tenta destruir a sua bolsa. Pausa)

Eu Que estranho! Você é tão jovem e não hesita um instante em maldizer os céus! No entanto, não é capaz de proferir tais palavras de maneira simples e direta para mostrar o seu significado interno. Você quer tocar um Noturno de Chopin sem saber onde estão as notas. Você careteia, você mutila as palavras do poeta e da emoção eterna, e ao mesmo tempo você não possui a qualidade mais elementar de uma pessoa letrada - a habilidade de transmitir de um modo lógico os pensamentos, sentimentos e palavras de outra pessoa. Que direito tem você de dizer que trabalhou no teatro? Você destruiu a própria concepção do termo Teatro. *(Pausa. Ela me encara com olhos de alguém inocentemente condenado à morte. A pequena bolsa está no chão)*

Ela Quer dizer que nunca devo representar?

Eu E se eu disser nunca? *(Pausa. Os olhos dela mudam de expressão, com um agudo olhar indagador ela sonda o fundo de minha alma e, vendo que não estou brincando, cerra os dentes e tenta em vão esconder o que se passa em sua alma. Mas não adianta. Uma enorme lágrima verdadeira escorre de um de seus olhos e, no mesmo momento, Ela me entenece. Isto estraga completamente as minhas intenções. Ela se domina, aperta os dentes e diz em voz baixa)*

Ela Mas eu vou representar. Nada mais tenho na vida. *(Aos 18 anos sempre falam desta maneira. Mas, ainda assim, continuo profundamente sensibilizado)*

Eu Então, muito bem. Devo dizer-lhe que neste exato momento você fez mais pelo teatro ou, antes, por você mesma no teatro, do que ao representar todos os seus papéis. Você acabou de sofrer, agora mesmo; você sentiu profundamente. São duas coisas sem as quais não se pode fazer qualquer arte e, em especial, a arte do teatro. Somente pagando este preço pode-se atingir a felicidade da criação, a felicidade que vem do nascimento de um novo valor artístico. Para prová-lo, vamos trabalhar juntos, agora. Tentemos criar um pequeno mas efetivo valor artístico, segundo a força de que você dispõe. Será o primeiro passo no seu desenvolvimento como atriz. *(Aquele enorme e belíssima lágrima fica esquecida.*

Desvaneceu-se algures no espaço. Em seu lugar aparece um sorriso feliz e encantador. Eu nunca pensei que a minha voz chiante pudesse provocar uma tal mudança)

Ouçã e responda com sinceridade: você já observou alguma vez um especialista às voltas com algum problema criativo, durante o seu trabalho? Um piloto, num transatlântico, por exemplo, responsável por milhares de vidas, ou um biólogo trabalhando com o seu microscópio, ou um arquiteto elaborando o projeto de uma ponte complicada, ou um grande ator visto dos bastidores durante a interpretação de um belo papel?

Ela Eu vi John Barrymore² dos bastidores, quando interpretava Hamlet.

Eu E o que a impressionou mais do que tudo enquanto observava o trabalho dele?

Ela Ele estava maravilhoso!!!

Eu Eu sei disso, mas o que mais?

Ela Ele não me deu nenhuma atenção.

Eu Isso é mais importante. Não somente a você ele não deu atenção, mas a nenhuma outra coisa à sua volta. Ele estava procedendo como procederia o piloto, o cientista ou o arquiteto em seu trabalho. Ele estava se concentrando. Lembre-se desta palavra: Concentração. É da maior importância em qualquer arte e particularmente na arte do teatro. A Concentração é a qualidade que nos permite dirigir todas as nossas forças intelectuais e espirituais para um objeto definido e continuar a fazê-lo enquanto nos agrada - por vezes, por um espaço de tempo bem maior do que nossa energia física é capaz de suportar. Conheci um pescador que, durante uma tempestade, não abandonou o leme de seu barco, por 48 horas, concentrando-se até o último minuto no trabalho de guiar a sua escuna. Só depois de conduzi-la a salvo de volta ao ancoradouro, permitiu que a fraqueza lhe dominasse o corpo. Essa força, essa certeza de domínio sobre si mesmo, é a qualidade fundamental de todo artista criativo. Você tem que achá-la dentro de si própria e desenvolvê-la ao grau máximo.

Ela Mas como?

Eu Vou lhe dizer. Não tenha pressa. O mais importante é que na arte do teatro faz-se necessário um tipo especial de concentração. O piloto tem o sextante, o cientista seu microscópio, o arquiteto seus desenhos - todos eles objetos de concentração e criação visíveis, externos. Eles têm, por assim dizer, um alvo material em cuja direção todas as suas forças são dirigidas. O mesmo acontece com o escultor, o pintor, o músico, o escritor. Mas o caso do ator é muito diferente. Diga-me qual é o objeto de concentração para ele?

Ela Seu papel.

Eu Sim, quando o tiver aprendido. Mas só depois de estudar e ensaiar é que o ator começa a criar. Ou digamos que primeiro ele cria “exploratoriamente” e na noite de estréia ele começa a criar “construtivamente” em sua representação. E o que é representar?

Ela Representar? Representar é quando ele...representa, representa...Não sei.

Eu Você quer dedicar a sua vida a uma tarefa, sem saber o que ela é? Representar é a vida da alma humana recebendo seu nascimento através da arte. Num teatro criativo o objeto de concentração do ator é a alma humana. No primeiro período de seu trabalho - o exploratório - o objeto de concentração é a própria alma do ator e dos homens e mulheres que o cercam. No segundo - o construtivo - só a sua própria alma. Isto significa que, para representar, você precisa saber como concentrar-se em algo materialmente imperceptível - em algo que você só pode perceber penetrando profundamente em seu próprio ser, reconhecendo aquilo que ficaria evidenciado na vida unicamente num momento de maior emoção e do mais violento embate. Em outras palavras, você necessita de uma concentração espiritual em emoções que não existem, mas são inventadas ou imaginadas.

Ela Mas como é possível desenvolver dentro de si algo que não existe? Como é possível começar?

Eu Do próprio começo. Não de um Noturno de Chopin, porém das escalas mais simples. Tais escalas são os cinco sentidos que você possui: visão, audição, olfato, tato e paladar. Eles hão de ser as chaves de sua criação como se fossem uma escala para um Noturno de Chopin. Aprenda como governar esta escala, como concentrar-se com todo seu ser nos seus cinco sentidos, como fazê-los trabalhar artificialmente, como apresentar-lhes diferentes problemas e criar as soluções.

Ela Espero que não esteja querendo dizer que eu não sei nem mesmo como ouvir ou sentir.

Eu Na vida talvez você saiba. A natureza ensinou-lhe um pouco. *(Ela se torna muito ousada e fala como que desafiando o mundo inteiro)*

Ela Não, no palco também.

Eu É mesmo? Vejamos. Por favor, sentada como está aí agora, ouça o arranhar de um rato imaginário naquele canto ali.

Ela Onde está o público?

Eu Isso não importa. Seu público, por enquanto, não está com pressa de comprar

entradas para o seu espetáculo. Esqueça-o. Resolva o problema que lhe dei. Ouça o ruído de um rato arranhando o chão naquele canto.

Ela Está bem. *(Segue-se um gesto canhestro com a orelha direita e depois com a esquerda, algo que nada tem em comum com a tentativa de ouvir o delicado arranhar de uma unha de rato no silêncio)*

Eu Está bem. Agora, por favor, ouça uma orquestra sinfônica executando a marcha da ópera *Aída*. Você conhece a marcha, não conhece?

Ela Conheço sim, é evidente.

Eu Então, por favor. *(Acontece a mesma coisa - nada a ver com o que seria ouvir uma marcha triunfal. Sorrio. Ela começa a entender que algo está errado e fica confusa. Ela espera o meu veredicto)* Vejo que você percebe o quanto está desarmada, quanto pouco distingue a diferença entre o fazer inferior e o fazer superior.

Ela O senhor me deu um problema muito difícil.

Eu É mais fácil amaldiçoar os céus no *Rei Lear*? Não, minha cara, devo dizer-lhe com franqueza: você ainda não sabe criar a menor e a mais simples porção de vida da alma humana. Você não sabe concentrar-se espiritualmente. Não só não sabe como criar emoções e sentimentos complicados, mas nem sequer domina ainda os seus próprios sentidos. Tudo isso você terá de aprender através de árduos exercícios diários que eu posso lhe prescrever aos milhares. E se você pensar bem, poderá inventar sozinha outros mil.

Ela Está certo. Vou estudar. Vou fazer tudo o que o senhor mandar. Depois serei atriz?

Eu Ainda bem que me pergunta. É claro que não será atriz, ainda. Ouvir, olhar e sentir de ver verdade não é tudo. Precisa fazer tudo isso de centenas de modos. Suponha que esteja representando. O pano sobe e seu primeiro problema é ouvir o ruído de um carro que parte. Você terá de realizá-lo de tal forma que as mil pessoas sentadas no teatro naquele momento, cada qual concentrada em algum interesse particular - um na Bolsa de Valores, outro em preocupações domésticas, um terceiro na política, um quarto em um jantar ou na linda garota da poltrona vizinha - saibam e sintam imediatamente que a concentração deles é menos importante que a sua, embora você esteja se concentrando apenas no ruído da partida de um carro imaginário. Eles precisam sentir que não têm o direito de pensar na Bolsa em presença de um carro imaginário! Que você é mais poderosa que eles, que, no momento, você é a pessoa mais importante do mundo e que ninguém se atreva a perturbá-la. Ninguém se atreve a perturbar um pintor entregue a seu trabalho, e é culpa do próprio ator se permite que o público interfira em sua criação. Se todos

os atores possuíssem a concentração e o conhecimento de que estou falando, isso jamais aconteceria.

Ela Mas do que é que o ator necessita para conseguir isso?

Eu Talento e técnica. A educação do ator consiste em três partes. A primeira é a educação do corpo, de todo o complexo físico, de cada músculo e cada fibra. Como diretor posso dirigir muito bem um ator que tenha um desenvolvimento de corpo completo.

Ela Quanto tempo deve gastar nisso um ator jovem?

Eu Uma hora e meia diária nos seguintes exercícios: ginástica, ginástica rítmica, dança clássica e interpretativa, esgrima, todo o tipo de exercícios respiratórios e de impostação de voz, dicção, canto, pantomima, maquiagem. Uma hora e meia por dia, durante dois anos, e depois uma prática constante daquilo que tenha aprendido farão dele um ator que agrade ver.

A segunda parte desta educação é intelectual, cultural. Só se pode discutir Shakespeare, Molière, Goethe e Calderon com um ator culto que saiba o que estes homens representam e o que se fez nos teatros do mundo para montar suas peças. Necessito de um ator que conheça literatura mundial e que possa perceber a diferença entre Romantismo francês e alemão. Necessito de um ator que conheça história da pintura, da escultura e da música, que possa sempre ter em mente, ao menos de um modo aproximado, o estilo de cada período e a individualidade de qualquer grande pintor. Necessito de um ator que tenha uma idéia bastante clara da psicologia do movimento, da psicanálise, da expressão da emoção e da lógica do sentimento. Necessito de um ator que conheça algo da anatomia do corpo humano, bem como das grandes obras de escultura. Todo esse conhecimento é necessário porque o ator entra em contato com tais coisas e tem de trabalhar com elas no palco. Este treino intelectual formaria um ator capaz de desempenhar uma variedade de papéis.

A terceira espécie de educação, cujo início eu lhe mostrei hoje, é a educação e o adestramento da alma - o fator mais importante da ação dramática. Não pode existir ator sem alma suficientemente desenvolvida para estar apta a realizar, à primeira ordem da vontade, toda e qualquer ação e mudança estipuladas. Em outros termos, o ator deve dispor de uma alma capaz de viver qualquer situação exigida pelo autor. Não há grande intérprete sem uma alma assim. Infelizmente ela só é adquirida por meio de longo e duro labor, à custa de muito tempo e experiência, e através de séries contínuas de papéis experimentais. O trabalho, pa-

ra tanto, consiste no desenvolvimento das seguintes faculdades: completo domínio dos cinco sentidos em várias situações imagináveis, desenvolvimento da memória do sentimento, memória da inspiração, memória da imaginação e, por último, memória visual.

Ela Mas eu nunca ouvi falar de todas essas coisas.

Eu No entanto, elas são quase tão simples quanto “amaldiçoar os céus”. O desenvolvimento da fé na imaginação, da própria imaginação, da ingenuidade, da observação, da força de vontade, da capacidade de infundir variedade à expressão emotiva, do senso de humor e do senso trágico. E isto não é tudo.

Ela Será possível?

Eu Só resta uma coisa que não pode ser desenvolvida, mas que deve estar presente. É o talento. *(Ela suspira e cai em profunda meditação. Eu também permaneço sentado, em silêncio)*

Ela O senhor fez com que o teatro pareça algo muito grande, muito importante, muito...

Eu Sim, para mim o teatro é um grande mistério, um mistério no qual se acham maravilhosamente unidos os dois fenômenos eternos: o sonho da Perfeição e o sonho do Eterno. Somente a um teatro assim vale a pena a gente dar a vida. *(Levanto-me, Ela me fita com olhos desconsolados. Entendo o que esses olhos exprimem)*

1. David Belasco (1853-1951). Encenador, ator, dramaturgo, diretor de companhia. De uma família judio-portuguesa, ainda criança começou a trabalhar no palco. Adaptou e dramatizou numerosos textos estrangeiros e americanos. Descobriu e dirigiu alguns dos principais intérpretes americanos de seu tempo, como George Arliss. Pouco sensível às novas tendências teatrais, praticou um realismo extremo, esteado em peças de ação. Além de *Madame Butterfly* e de *A moça do oeste dourado*, ambas usadas como libretos por Puccini, escreveu obras dramáticas que se fizeram notar na cena teatral dos Estados Unidos.

2. John Barrymore (1882-1942). De uma família de famosos atores americanos, trabalhou no teatro e no cinema, notabilizando-se por suas interpretações de Shakespeare, entre outros.

MÚLTIPLA ESCOLHA

No número anterior, apresentamos questões sobre a história do teatro no Brasil desde sua primeira manifestação. Agora nosso foco se situa exclusivamente no século XX. Nossa principal fonte de consulta foi um livro que recomendamos com entusiasmo: *Teatro brasileiro - um panorama do século XX* (Clóvis Levi, Fundação Nacional de Arte, Atração Produções Ilimitadas, São Paulo, 1997)

1 Em 1927, insatisfeitos com o predomínio de espetáculos que apenas objetivavam o riso, Álvaro e Eugênia Moreira fundam o Teatro de Brinquedo. Com que finalidade?

- a) Fazer o espectador se emocionar
- b) Gerar uma catarse coletiva
- c) Provocar um sentimento de indignação
- d) Mesclar o pensamento ao riso
- e) Nenhuma das respostas anteriores

2 Escrita em 1932, *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, teve mais de 10 mil representações por todo o Brasil, ao longo de décadas, constituindo-se no maior sucesso de Procópio Ferreira. No entanto, muitos críticos consideram o texto insustentável. Por que motivos, ainda que estes possam ser contestados?

- a) Trama inverossímil
- b) Apelos melodramáticos
- c) Superficialidade
- d) Personagens mal construídos
- e) Só três itens estão corretos

3 A montagem de Ziembinski de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, é considerada um marco no teatro brasileiro, pois tornou evidente a importância do encenador. Até então, a cena obedecia rigidamente a algumas prioridades. Duas delas estão relacionadas abaixo. Você saberia identificá-las?

- a) Os primeiros-atores raramente abandonavam o prosênio

b) As marcas eram realizadas em função da estrela da companhia

c) Sobre o protagonista insidia sempre uma luz especial

d) Os coadjuvantes tinham que falar mais baixo que o protagonista

e) Os figurinos do primeiro-ator (atriz) eram confeccionados no estrangeiro

4 Dentre as montagens do grupo Oficina, de São Paulo, duas obtiveram enorme repercussão. Uma foi estruturada dentro dos princípios do realismo stanislavskiano; a outra rompia com essa estética e objetivava, entre outras coisas, estabelecer um novo relacionamento entre palco e platéia. Os dois espetáculos estão abaixo relacionados?

- a) *A visita da velha senhora*
- b) *Coriolano*
- c) *Pequenos-burgueses*
- d) *O rei da vela*
- e) Os itens C e D estão corretos

5 Em 1966, um espetáculo brasileiro, realizado por um grupo amador - o TUCA, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - ganha o Festival de Teatro de Nancy, na França. O texto, um poema de João Cabral de Melo Neto, foi musicado por Chico Buarque e dirigido por Silney Siqueira. Você conseguiria apontá-lo?

- a) *Auto da Compadecida*
- b) *O santo inquérito*
- c) *Viúva, porém honesta*

- d) *Morte e vida severina*
e) *Dona Flor e seus dois maridos*

6 Com a tomada do poder pelos militares em 1964, intitulou-se a Censura, sob o pretexto de proteger a nação de “mentes subversivas”. Muitos textos foram mutilados ou simplesmente impedidos de chegar à cena. Até mesmo Maria Clara Machado teve problemas com este famigerado órgão. Duas de suas peças chegaram a ser proibidas, ainda que mais tarde liberadas. Elas constam da relação que se segue?

- a) *O cavaleiro azul*
b) *A menina e o vento*
c) *Maria Minhoca*
d) *O aprendiz de feiticeiro*
e) Só os itens C e D estão corretos

7 Ao longo dos últimos 25 anos, o diretor paulista Antunes Filho realizou algumas das mais brilhantes montagens exibidas no país. Mas muitos consideram a primeira, levada à cena em 1978, como sua realização mais impactante. Ela está abaixo relacionada?

- a) *Macunaíma*
b) *Paraíso Zona Norte*
c) *Trono manchado de sangue*
d) *Gilgamesh*
e) *Xica da Silva*

8 Em 1971, o Teatro Ipanema exibiu um espetáculo fundamental para a história do teatro carioca. Não apenas pelo seu suces-

so artístico, mas sobretudo pela relação de identificação e cumplicidade que estabeleceu com um público predominantemente jovem. Escrito por José Vicente, dirigido por Ivan de Albuquerque e protagonizado por Rubens Corrêa, o texto em questão é...

- a) *O arquiteto e o imperador da Assíria*
b) *A China é azul*
c) *As moças*
d) *Hoje é dia de rock*
e) *O assalto*

9 Marília Pêra protagonizou, em 1973, um dos maiores êxitos de sua carreira, encarnando uma delirante, repressora e agressiva professora no monólogo de Roberto Athayde, encenado por Aderbal Freire Filho. Você sabe que texto foi este?

- a) *A paixão de Ajuricaba*
b) *O doente imaginário*
c) *Desgraças de uma criança*
d) *Apareceu a Margarida*
e) *O vôo dos pássaros selvagens*

10 Da mesma forma que Roberto Athayde, Fernando Melo estreou em 1974 com um grande sucesso, que jamais conseguiu repetir. A peça consta da relação abaixo?

- a) *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*
b) *Viva o cordão encarnado*
c) *O último carro*
d) *Pelos caminhos de Minas*
e) Nenhuma das respostas anteriores

Questão 1

- d) Convertê-los à doutrina cristã

Questão 2

- a) Casa de Ópera

Questão 3

- d) Teatro João Caetano

Questão 4

- a) Tragédia ou ópera / balé / farsa

Questão 5

- c) *O príncipe amante da liberdade ou A independência da Escócia*

Questão 6

- e) Todas as respostas estão corretas

Questão 7

- c) Teatro de Revista

Questão 8

- a) *Voragem*

Questão 9

- d) Paschoal Carlos Magno

Questão 10

- b) *A mulher sem pecado*



CHUTES na cara DO ESPECTADOR APÁTICO

tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Azlak

DARIO FO

Há um tema que desejo desenvolver, seja do ponto de vista do ator, do autor, do diretor, seja - desculpem-me - do ponto de vista do cenógrafo, aliás a única profissão da qual possuo um título acadêmico. O problema está vinculado ao relacionamento com o público, ou seja, com o desfrutador. Durante os debates no famigerado simpósio de Stresa, recordo-me que o diretor de um teatro de muito prestígio, o Staten Theater de Hamburgo, ergueu-se e sentenciou: “O verdadeiro rei é o público”. A frase provocou um grande efeito.

Sim, o público é importante, aliás é fundamental para o desenvolvimento e crescimento de uma obra, pois além de fazer o serviço de verificação e controle, oferece uma preciosa colaboração. Entretanto, todo o cuidado é pouco para não nos tornarmos bajuladores desse mesmo público. Com freqüência, ele revela-se uma bela droga. Encontra-se presente na sala de espetáculo sem brio, passivo e aparvalhado. Eventualmente, mostra-se pouco ou nada propenso ao novo; podemos até mesmo descobrir estarmos representando para uma massa de reacionários. Ele também pode ser freqüentemente adulator, pronto a desmanchar-se em salamaleques. Vem ao teatro estupidamente condicionado ou desconfiado e engole toda a sorte de modismos alucinados. Possui algumas idéias fixas, que dificilmente conseguimos mudar com apenas um espetáculo. Mesmo sendo constituído por diferentes individualidades, muitas vezes o público se amalgama e impõe o próprio ritmo autônomo.

MÉTODO

Como podemos individualizar o caráter do público? Pois bem, eu tenho um certo método. Tive oportunidade de experimentá-lo e de sofrê-lo na pele. Para começo de conversa, sou privilegiado: como autor desfruto da sorte de ser também ator, e tenho ao meu lado uma mulher, uma atriz - não quero contar vantagem - de qualidade superior, extraforte! Aprendemos, juntos, a usar certos elementos mecânicos, ou seja, realizamos e improvisamos sempre um prólogo para iniciar nossos espetáculos (retomamos esse bom hábito do teatro “à italiana de antigamente”), como método de sondagem, aproximação e ligação. Há também um prólogo às avessas, com o qual, entre outras coisas, podemos ajudar o público a encontrar os assentos, lhe damos algumas alfinetadas, o deixamos ou não à vontade, propositadamente.

Darei um exemplo: um espectador começa a passear impávido pelos corredores da platéia em busca de lugares vazios. Inicia-se uma discussão. Nesse momento, eu interrompo o que estou dizendo e o interpelo: “Desculpe, qual é o problema? Sim, entendi...Você quer se sentar numa poltrona ocupada por um casaco...E se eu lhe disser que ela está reservada para uma senhora que momentaneamente sentiu uma necessidade urgente? Como fica? Não, eu não conhecia esta regra: ‘Quem sente vontade de fazer xixi, não pode se mexer, que o faça aqui. E quem tem vontade de defecar, perde a vez, não encontra mais o seu lugar’”. Nesse momento, todos irrompem numa gargalhada, e eu retorno ao prólogo.

RELAXAMENTO

Em suma, a coisa funciona do seguinte modo: ficamos de olho em certos espectadores vistosos, que se destacam na platéia. Por meio deles, tentamos entender com que tipo de público vamos lidar. Nossa preocupação maior é deixar o espectador relaxado. Borrifamos jatos de uma espécie de ácido reagente perfumado a jasmim, criando uma atmosfera tal que, se o espectador quiser, poderá até mesmo descalçar os sapatos para desinchar os pés.

O problema é conseguirmos induzir o espectador a se familiarizar e amar o espaço onde iremos representar. Muitas vezes, nossa atuação começa mais arrastada, freamos certas passagens, ou, pelo contrário, as aceleramos, porque sentimos estar diante de um público que quer ser agredido, um animal masoquista. Às vezes, somos forçados a lançar-lhe na cara as falas, jogando-as fora - nesse caso, não nos interessa que elas sejam absorvidas completamente. Obrigamos o espectador

a esticar o pescoço para nos ouvir, se ele quiser entender o que estamos dizendo. Como histriões bastardos, abaixamos conscientemente o tom de voz e depois lhe gritamos na cara, subitamente.

SOCOS e AFAGOS

O teatro é uma luta de socos e afagos, sem ringue, em que o juiz foi vendado e, para vencer, tudo é válido. Truques e expedientes infames não são incomuns. Os recursos citados são alguns dos tantos que usamos para entender e captar o humor do público, para tentar enquadrá-lo, dentro de um ritmo que é nosso, em uma dimensão em que seja possível controlá-lo, geri-lo, tê-lo em nosso completo poder: “É agora, é agora! Todo o poder a quem faz os truques, joga sujo e labora seu público!” Tal método, que expusemos carregando de um certo grotesco, obrigamos posteriormente, como escritores e diretores, a adaptar o texto a determinadas situações e conformá-lo às necessidades mais vivas que o público pede e propõe. Por meio desse método de sondagem preliminar, com o relativo enganchamento do público, consegui muitas vezes descobrir os erros, os desequilíbrios até graves do texto, as regiões mortas ou prolixas, pouco claras do espetáculo no seu todo. Desprovido dessas extraordinárias possibilidades de verificação, um autor normal corre o risco inevitável de se ver arrastado na direção de um desastre irreparável. E, ao final, derrotado, estaria obrigado a tirar o espetáculo de cartaz e voltar para sua casa maldizendo aquela malta de atores caninos que lhe tinham massacrado a obra: Uma obra-prima atirada na privada!”

[Os cegos]

MICHEL DE GHELDERODE

Tradução de Aníbal M. Machado

PERSONAGENS

De Witte

De Strop

Den Os

Lamprido, o caolho

CENÁRIO

Uma estrada em Bracante, perto de uma cidade.

(Soa um canto. Peregrinos vêm pela estrada. É bastante lento o canto, se bem que entoado por homens de boa saúde. Os peregrinos são cegos. Avançam tateando com um bastão e segurando um no outro pela ponta do casaco. Eis o seu canto de marcha:)

Congaudeant catholici

Letentur civis celivi

Die ista

De Witte Die ista...e agora? Por mim, eu paro! Se a nossa canção de peregrinos agrada a Deus, não comove as pedras do caminho. Meus pés estão sangrando e tenho a garganta seca que nem uma cratera.

De Strop É preciso parar. Quando um de nós pára, os três devemos parar. E quando um canta, devemos cantar. E quando um anda, andamos os três...que destino!

Den Os Que destino! Caminhar numa estrada da qual não enxergamos o fim, cantar uma lamentação num latim que não entendemos! Companheiros de miséria, proponho gemer os três, com todas as nossas forças. Talvez nos ouça alguém, lá pelas nuvens ou na terra. Vamos gemer!

Os três *(Desafinados)* Miserere! Miserere! Miserere!

Uma voz (*Ao longe*) Miserere!

De Witte Vocês ouviram? (*Ouvindo*) Mais nada.

De Strop Parecia que estava ouvindo...É a fome e a sede, a sede principalmente, que nos perturba os sentidos.

Den Os Eu ouvi! Sabem o que é? Ou é o diabo que faz troça de nós e não responderá, ou então é o eco, que não mente e responde, porque vou provocá-lo, religiosamente.

De Witte Sim! Cante a missa pra ele.

Den Os (*Cantando*) Kyyyyyyyyyyrie.

Os três Vamos escutar!

A voz (*Ao longe, concluindo*) - ...RiiEleiison...

De Witte Está se vendo que não é coisa do diabo! É o eco, um eco de verdade, na certa um eco de um convento!

Den Os Se esse eco nos quisesse dar uma esmola ou pelo menos nos arranjar um canecão de cerveja escura!

De Strop Não percam a esperança! Nosso sofrimento, nossa fome, nossa sede vão acabar. Eu sei. Querem ouvir a boa notícia? É que nisso eu enxergo melhor que vocês.

De Witte Mentiroso duas vezes! Você é o mais cego de nós três! Mas diga de uma vez: qual é a boa notícia?

De Strop Amigos da minha dor, fiquem sabendo: já não estamos longe de Roma!

Os dois Oh! Oh! Oh!

De Strop Não sentiram que o sol ficou mais quente? Faz sete semanas que andamos. Vejam, ainda agora ouvimos um eco, e um eco que canta missa...Em Flandres, pra falar a verdade, não existe eco: tudo é chato, tudo é plano...Nas montanhas sim, existem ecos. Estamos nas montanhas! E esse pintor que nos pintou faz pouco, o que esteve na Itália, não disse que devíamos atravessar as montanhas? Como se chamava o pintor, aquele esquisitão que nos deu um florim?

De Witte Acho que era um tal de Bruegel.

De Strop Isso mesmo: Bruegel! Ele disse que passando as montanhas, já não estávamos longe de Roma.

Den Os Disse também que podíamos andar sem medo nem receio, que de qualquer jeito acabávamos chegando, porque todos os caminhos vão dar em Roma.

De Strop Aleluia! Vamos ver a Catedral de São Pedro!

Den Os Aleluia! Vamos ver o Papa em pessoa, o Papa que nos vai fazer um milagre: dar-nos de novo os nossos olhos!

De Witte Aleluia! Vamos ver um montão de mara-

vilhas...ou então não veremos nada. O certo é que Roma é a cidade mais maravilhosa da cristandade e que lá beberemos até não poder mais, comemos à farta e dormiremos e dançaremos...Sei, de boa fonte, que esses romanos são de natural alegres e amigos dos prazeres. E nunca mais voltaremos para Flandres. Eu me planto nos degraus da basílica e acabo meus dias ao sol.

De Strop Eh! Mau paroquiano! Faremos o que o Santo Papa nos mandar fazer.

Den Os Quem sabe se ele não quer que a gente dê uma chegadinha até Jerusalém?

De Witte Ou quem sabe, depois de nos ter olhado bastante, nos aconselhe a voltar para o nosso país?

De Strop Silêncio! Abram depressa os ouvidos! *(Ouve-se um carrilhão longínquo)*

Den Os Agora sim! Sinos numa torre! Os sinos de Roma!

De Witte Você está doído! É um carrilhão! E toca uma música que eu conheço, uma canção que em nossa terra se canta nos mercados.

De Strop Vou dizer a vocês a verdade. É o célebre carrilhão de Roma! Como o Papa soube que três peregrinos flamengos estavam chegando, mandou tocar uma ária de Flandres em nossa honra. Vejam só!

Os três *(Cantando a ária com o carrilhão)* -

Lá...lá...lá. *(Gritando)* Tocai sinos benditos! Tocai para os que vêm de Flandres! Aqui estamos! Viva Roma e suas mil igrejas!

De Strop Como dói ouvir, em terra estranha, os cantos de nossa velha pátria.

De Witte Até parece o carrilhão de Bruges, onde nasci.

Den Os Ou melhor, o do altivo campanário de Gand, minha nobre cidade.

De Strop E tal qual o de Antuérpia, a riquíssima, onde via a luz do dia...*(Choram os três, sem nenhuma harmonia)*

A Voz *(Ao longe, rindo às gargalhadas)* Ah! Ah! Ah!

De Witte Escutem! Estão rindo no horizonte! Que nação maravilhosa esta Itália! Enquanto choramos, os ecos riem para os anjos! Vamos rir também! *(Os três riem)*

De Strop Este humor é que é admirável. Contemplem estes altos cimos nevados, donde vamos descobrir as cúpulas e os campanários da Cidade Eterna.

Den Os Antes de mais nada, sintam esses perfumes estranhos. As flores têm cheiro de incenso, garanto.

De Witte E vejo num relógio de sol que é tempo de a gente se pôr a caminho. Caminhemos e cantemos. Quem vai na frente: eu! Quero ser o primeiro a entrar na cidade mística.

Den Os Serei eu! Nisso vejo melhor que vocês.

De Strop Por que não eu? O menos cego dos três?

Den Os Vamos! Seguremo-nos pelo casaco e batamos os cajados em cadência! (*Caminham e cantam*)

Os três Plenus pulchris carminibus

Studest atque cantibus

Die ista.

A Voz Die ista...

De Witte Alto! O eco já não tem a mesma voz. Em que ponto cardinal está agindo?

De Strop Será que estamos voltando, em vez de ir para Roma?

Den Os Seria terrível! Acho bom interrogar o eco. Já que ele sabe latim, deve saber geografia. Eu me incumbo disto. (*Solenemente*) Senhor Eco, dignese a responder a três cegos que procuram o seu caminho. Onde está, Eco sutil?

Voz de Lamprido Numa árvore da qual descerei para ser-lhe agradável. Sou uma voz que tem patas e chegarei até vocês.

De Strop Bem que eu pressentia, é um homem! Tanto melhor, ele nos dará esmola. Vejo-o que vem chegando: é um grandalhão de chapéu redondo.

De Witte É pequeno de chapéu quadrado.

Den Os Calem-se. É um grande que ficou pequeno, porque é corcunda, nem mais nem menos, e o cha-

péu dele não passa de um boné cheio de medalhas!

Lamprido (*Entrando*) Aqui estou, minha gente.

Os três (*Tomando ares de mendigos e salmodiando em falseta*) - Aqui está o bondoso cristão. Tende piedade de pobres ceguinhos, grandes pecadores; piedade de calamitosos peregrinos, peregrinando neste vale de lágrimas!

Lamprido Piedade tenho de cegos pecadores peregrinando. (*Ri*)

Den Os Por que se ri? (*Furioso*) Quem é você?

Lamprido Sou Dom Lamprido, rei do país dos fossos, homem sábio que fica pendurado numa árvore em vez de caminhar tolamente para uma Roma onde vocês jamais chegarão. Pedem esmola? Vou dar-lhes maçãs, pêras, ameixas, pêssegos, mel, ovos de pato.

De Strop Nada disto! Queremos dinheiro!

Lamprido Não o terão, mas posso dar-lhes conselhos e minha ajuda, que é certamente do que vocês precisam.

De Witte Não precisamos nem de ajuda, nem de conselhos! Por mais cegos que sejamos, os três juntos enxergamos bem claro.

Lamprido Orgulhosos! Sabem vocês em que lugar estão?

De Witte Sabemos! Estamos nas altas montanhas, no limiar da campanha romana!

Lamprido Pois sim! Então escutem!

Den Os Sim, sim...somos cegos, não surdos. É o carrilhão de Roma!

Lamprido Incoerentes! Estão no país dos fossos. É preciso acreditar em mim, porque, sendo caolho, tenho a vantagem de ver com um olho; mas um só olho basta. Há muitos cegos no país dos fossos, onde sou rei, eu, caolho clarividente.

Os três *(Com arrebatamento)* Ih! Ih! É um aleijado...Ah! Ah!...E diz que é clarividente! Eh! Eh! E acha que não estamos perto de Roma!

Den Os Vai-te embora, rei caolho! Não queremos saber de ti! És um farsante e teu país de fossos não existe! Nossos longos cajados têm olhos e nos descrevem o aspecto das campinas. Sai daqui ou te batemos!

O outros dois Vamos dar nele, sim! Arre...*(Os três dão cajadadas em todas as direções)*

De Strop Quem me bate?

Den Os Assassino! Você está batendo em mim!

De Witte Estão me dando pancadas! Acudam!

Lamprido O trágico engano! Batem uns nos outros e se desancam! Batam com vontade, meus ceguinhos! Mas...o que? Pararam? Sim, sejam pacíficos. Agora escutem: vou fazer-lhes uma caridade.

Os três Tende piedade dos pobres ceguinhos con-

denados a peregrinar pelos seus pecados!

Lamprido Nem um vintém, nem um tostão roído. O hálito de vocês me diz que adoram pinga. Ouçam-me: vou caridosamente desviá-los da desgraça iminente *(Silêncio. Os três escutam boquiabertos)* O sol vai se pôr, as brumas sobem, violáceas...Há semanas que os vejo passar e repassar por estes caminhos que de maneira alguma levam a Roma. Vocês não deixaram o Brabante, e os sinos que ouvem são os da torre de São Nicolau, de Bruxelas. Pela minha única vista, descubro daqui os muros da cidade, as torres de Santa Gudula e o famoso São Miguel Guerreiro, todo dourado em cima da flexa da sua torre de pedra...

Den Os É feio caçoar de três miseráveis que não enxergam!

De Witte Está mentindo para nós. Já faz semanas que deixamos os Países Baixos!

De Strop Tome cuidado, Lamprido! Você é um malvado! Denunciaremos você ao Papa...Compadres, não será algum bandido de estrada que vai cortar nossos tornozelos?

Lamprido Pela última vez lhes digo: estão no país dos fossos e a estrada é toda cheia de pântanos e prados inundados. Um passo em falso e desaparecerão! Dentro em pouco descerão as trevas. Vou

tomá-los pela mão e conduzí-los ao refúgio da abadia, onde passarão a noite. Eis uma oportuna caridade e a única que eu quero fazer...

De Witte Acabemos com isto! A caminho! Deixemos esse velhaco com seus disparates!

De Strop Embora cegos, temos dignidade! Acha que vamos aceitar auxílio de um caolho? Havemos de entrar em Roma, esta noite ainda!

Lamprido Pois vão! Entrem em Roma! Mas tenham o cuidado de, antes, recomendar suas almas e seus corpos à Providência! Cem vezes cegos aqueles que não querem acreditar no caolho. Todos os caminhos levam à morte. É ainda uma vaidade entre todas, querer bem ao próximo...prossigam!

Os três Caminhemos.

De Strop Adeus, caolho! E obrigado pela esmola!

Den Os Adeus, rei dos fossos, rei das rãs e dos batráquios!

De Witte Adeus, eco asneirante! Trepas de novo na tua árvore e praga as corujas! Chegou a nossa vez, amigos. Pra adiante! E segurem o meu casaco.

Den Os Eu seguro o casaco, segure o meu. Quem vai à frente?

De Strop Para o Oriente. Direto!

Lamprido Vocês então indo para o Ocidente! Direitinho para a lama fétida, para o nada. Sigam!

Os três Honra aos gloriosos peregrinos de Flandres!
(Avançam e o canto ressoa) Haec est dies laudabilis. Divina luce nobilis *(O canto se interrompe)*

Vozes dos cegos Socorro! Não me empurrem! Não me puxem! Lamprido? Socorro! É a água! Misericórdia! Estou afundando...eu me afogo! Jesus! Salvai-me! *(Gritos ainda e as vozes se extinguem)*

Lamprido Nada posso fazer por eles! Os fossos são tão profundos...Não cantarão mais os cegos! Acabou-se o seu caminho! Dencansem em paz, meus irmãos, no velho barro de que todo mortal é formado. A noite avança. Vou ganhar de novo a minha árvore, onde, entre os pássaros adormecidos, rezarei por vossas almas. Cegos, pobres ceguiños. Amém!

(Sai. O carrilhão soa alegremente nos confins do crepúsculo)

FIM

Brindes

MICHAEL FRAYN

Tradução de Ana Luiza Martins Costa



PERSONAGENS

Sara

Mota

Cátia

Orador

CENÁRIO

Um palco preparado para uma solenidade.

(Sara, Mota e Cátia estão em pé há um bom tempo, segurando, da melhor maneira possível, um prato, uma faca, um garfo, um guardanapo, uma taça de vinho e uma pasta com papéis. As pastas estão cheias. Os pratos e taças vazios)

Orador ...acredito, porém, que é possível olhar para trás com alguma satisfação, para esse período marcado por conquistas heróicas, sim, e também por inevitáveis decepções. Um período que será lembrado como um tempo de buscas e, às vezes, de descobertas; de luta e, às vezes, de conciliação; de progresso, sim, e também de consolidação; de expansão, e também de contenção.

(Sara discretamente contém um bocejo durante o discurso. Mota discretamente toma o último gole de vinho. Sara e Cátia vêem que as taças estão vazias. Sara descobre uma garrafa com um pouco de vinho do outro lado de Cátia e, discretamente, avisa sua colega. Cátia dá um jeito de pegar a garrafa, discretamente, enquanto os outros, não menos discretamente, estendem os copos. Agora Cátia está segurando mais coisas do que é humanamente possível. À medida que enche as taças, a pasta de papéis escorrega de suas mãos, mas é apanhada por Mota, que agora segura mais do que é humanamente etc. O garfo e faca de Mota são apanhados por Sara, que agora etc.)

Orador Penso que devo fazer aqui uma advertência da mais suma importância. Quando nos voltamos do passado imediato para o futuro próximo e não tão próximo, o que nós vemos é um déficit projetado - contrariando todas as estimativas prévias - de algo na ordem de três a quatro por cento nas cifras não ajustadas, desde que, é preciso enfatizar, desde que não haja uma queda correspondente no cômputo geral, o qual, em termos reais, mal constitui um fundo inerte, num momento em

que a tendência de ascensão subjacente tem sido mais do que contrabalanceada por uma combinação de lucros cessantes e quedas incessantes. Basta dizer que estaremos monitorando os resultados nessa área com a máxima atenção, e que, se for necessário, medidas corretivas serão prontamente implementadas para manter as flutuações de curto prazo dentro dos parâmetros estabelecidos antes da atual queda do ritmo que vinha em ascensão. Tendo isso em mente, talvez fosse melhor terminar num tom um pouco mais otimista. Se vocês se concentrarem por um momento nos papéis que se encontram em suas pastas...

(Horrorizados com o pedido inesperado, eles tentam equilibrar as pastas para abri-las)

Orador ...verão que as cifras apresentadas relatam uma história bastante significativa e não totalmente desanimadora. Me parece que, dentro desse clima geral de insegurança, é ainda mais gratificante descobrir...vamos um instante para a página 3...página 3, por favor...

(Eles se esforçam para chegar na página 3)

Orador ...que o desempenho básico do período corrente...tenha sido tão pouco afetado, levando-se em conta as mudanças no método de contabilização dos dados - mudanças meticulosamente explicadas nas notas do final da página 29. Mas é preciso dar algum desconto em relação aos inevitáveis fatores imprevistos...vejamos agora na página 37...todos possuem a página 37? Vocês vão perceber, na coluna da direita, um ajuste adicional para certas eventualidades não recorrentes, tais como mudanças nos níveis de cortes, como pode ser visto na tabela da página 15...E na página 22, nas folhas rosas...as folhas rosas, por favor...uma única providência em relação aos ativos depreciados ou em depreciação, desde a última avaliação global. De fato, vejam as cifras anuais, voltando à página 3...e eu peço que vocês prestem a máxima atenção nisso...na página 3...página 3, por favor...nas folhas brancas...Na página 51, aliás, vocês vão encontrar uma data da maior importância, e eu lhes pediria agora para tomar nota em suas agendas...obrigado. Voltando à página 3, uma vez mais, vocês verão que as importantíssimas cifras globais mostram um ligeiro, mas perceptível aumento em termos percentuais. Na minha modesta opinião, este é um resultado do qual todos podemos nos orgulhar muitíssimo.

(Pausa. Som de aplausos hesitantes. Sara, Mota e Cátia lutam para bater palmas, colocando as taças debaixo dos braços ou no chão)

Orador Agora encham as taças...*(Eles pegam as taças e descobrem que estão vazias, assim como a garrafa)* ...desejo propor um brinde à pessoa que, mais do que ninguém, tornou possível essa notável conquista. Vocês podem adivinhar quem é essa pessoa, com toda a certeza, basta dizer que é um dos membros da equipe que tem efetivamente otimizado os resultados de economia em nosso escritório: Ricardo Feijó, que conseguiu ser classificado duas vezes seguidas em segundo lugar na competição mensal de organização de nossa firma...*(Eles erguem as taças, procurando ocultar que estão vazias)* ...o qual, por seus próprios esforços pessoais, é mais do que merecedor de nossos calorosos aplausos.

(Aplausos. Sara, Mota e Cátia tentam se livrar das taças, ou colocá-las no chão, para poder aplaudir) Queiram, por favor, erguer as taças...*(Eles se apressam em recuperar as taças para erguê-las)* E vamos brindar a alguém que tornou possível à nossa organização ganhar um disputado prêmio regional de eficiência...*(Pausa. Aplausos incertos. Sara, Mota e Cátia tentam de novo livrar as mãos)* ...uma notícia particularmente animadora...*(Eles conseguem pegar as taças)* ...porque nos permitiu chegar à semifinal nacional...*(Pausa. Eles se curvam para colocar as taças no chão e aplaudir)* ...Dona Berta! *(Eles se esforçam para erguer as taças de novo)*

Todos Dona Berta! *(Eles bebem à sua saúde. Aplausos. Eles se livram das taças para aplaudir)*

Orador E também o fiel assistente de dona Berta: seu Edimilson! *(Taças erguidas)*

Todos Seu Edimilson! *(Aplausos. Eles se livram das taças para aplaudir)*

Orador E já que estamos todos comemorando, gostaria de propor um brinde à encantadora mãe de dona Berta, que vai completar 57 anos, que eu saiba, daqui a exatamente uma semana. *(Taças erguidas)* Mas bem sei que dona Berta e sua mãe gostariam que eu mencionasse o Centro de Reabilitação da CCR, que tornou esse aniversário possível... *(Aplausos. Abaixam as taças)* Mas dito isso...*(Taças erguidas)* ...devemos pensar também nos inúmeros Centros de Reabilitação de todo tipo que desenvolvem com afinco um trabalho louvável em todo o nosso país, do Oiapoque ao Chuí...*(Aplausos. Abaixam as taças)* ...À mãe de dona Berta!

(Taças erguidas)

Todos À mãe de dona Berta! *(Eles bebem e vão logo abaixando as taças)*

Orador O que me leva a pensar, inevitavelmente, em mais um aniversariante de peso desse mês: o doutor Bulcão, em pessoa! *(Eles param no meio do caminho, hesitando entre erguer ou abaixar as taças)* São tantas e tão variadas as realizações do doutor Bulcão, que eu nem saberia por onde começar. Devemos fazer um brinde à sua saúde? Ou aplaudir primeiro o seu merecido sucesso? Ou brindar ao seu permanente sucesso futuro? Ou demonstrar o nosso grande apreço de sempre? Talvez seja mais apropriado dizer, simplesmente...*(Pausa. Eles congelam no meio do caminho)* ...Bravo, doutor Bulcão! *(Sara aplaude. Mota e Cátia bebem)*

Mota e Cátia *(Balbuciando)* - Bravo, doutor Bulcão!

(Vendo Mota e Cátia bebendo, Sara ergue a taça rapidamente e também bebe, ao mesmo tempo em que, vendo Sara aplaudir, Mota e Cátia dão logo um jeito nas taças para também aplaudir)

Orador E agora vamos rezar...*(Sara se ajoelha imediatamente)* ...para que possamos continuar progredindo a passos largos...*(Ao ver Sara de joelhos, Mota também se ajoelha, enquanto Cátia puxa Sara para cima)* ...para que conquistemos, a cada ano, resultados tão promissores quanto os atuais. E eu gostaria de fazer ainda uma última observação. Não desistam quando ainda são capazes de um esforço a mais. Estou ciente do imenso sacrifício exigido de cada um de nós. Sei que todos aqui reunidos carregam, abnegados, um fardo enorme...Portanto, vamos terminar com uma homenagem muito especial dirigida a nós mesmos. Vamos mostrar ao mundo do que somos capazes! Vamos erguer nossas taças...*(Eles erguem as taças)* ...vamos aplaudir...também.

(E aplaudem junto. Uma barulheira de vidro quebrando. A tralha toda escorrega e voa para todos os lados. Mota, Sara e Cátia tiram cacos de vidro dos dedos, enrolam guardanapos nos pulsos feridos etc.)

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 (1f. e 1m.), 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 Goudron e do Professor Plume*, drama, 1 ato, 11 personagens (2 f. e 9 m.), nº 112.
- MACHADO, M. C.** - *Esquetes*, comédia, 57 personagens (44 f. e 13 m.), nº 131; *Pluft, o fantasma*, 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 do Ourives*, drama, 3 atos, 6 personagens (3 m. e 3 f.), nº 125.

Atividades d'O Tablado

Cursos de Improvisação

Andreia Fernandes
Aracy M. Mourthé
Bernardo Jablonski
Bia Junqueira
Cico Caseira
Dina Moscovici
Fernando Becky
Guida Vianna
Isabella Secchin
João Brandão
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 Barbieri Ltda.