

1

6

9

Cadernos de Teatro é uma edição do Teatro Tablado



cadernos de T E A T R O

Com a palavra, Fernanda Fernanda Montenegro

Retrospectiva teatral 2002 Bernardo Jablonski

Andréa Beltrão Entrevista

Ritual A. E. Green

A música no teatro Tim Rescala

Medéia Eurípedes

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

9

CADERNOS DE TEATRO Nº 169

outubro, novembro, dezembro 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/Tatiana Podlubny

Secretárias

Silvia Fucs e Vania V. Borges

Redação

O Tablado

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

Os textos publicados nos Cadernos de Teatro
só poderão ser representados mediante autorização
da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)
Av. Almirante Barroso, 97, Rio de Janeiro

Um ótimo 2003!

Bem, 2003 está começando, esperamos que com um saldo positivo para todos. Para nós, dos **Cadernos de Teatro**, 2002 foi um ano muito importante. Não só porque conseguimos manter a revista circulando, mas sobretudo porque nossa parceria com o RioArte vai de vento em popa - o que nos permite acreditar que, em 2003, **NOSSA publicação possa se tornar ainda mais atraente.**

Para esta edição, oferecemos a você artigos que certamente vão interessá-lo. A começar pelas preciosas reflexões de nossa **primeira-dama do teatro, Fernanda Montenegro**, que extraímos do volume *Viagem ao outro: sobre a arte do ator*, cuja leitura integral recomendamos com o maior entusiasmo. Publicamos também um interessante artigo de A.E. Green, intitulado *Ritual*, e outro que consideramos fundamental, *Música para o teatro*, no qual o talentoso e premiadíssimo **Tim Rescala** reflete sobre a importância da música nos espetáculos teatrais e aponta toda uma série de sutilezas inerentes a este trabalho.

Outro destaque, naturalmente, é a sempre aguardada retrospectiva da temporada teatral, feita como sempre por nosso eterno editor, **Bernardo Jablonski**, a quem um dia Maria Clara Machado se referiu como sendo **“a cara do Tablado”** - o que nos gerou, torna-se imperioso admitir, indisfarçável ciúme.

E dando prosseguimento à **série de entrevistas** iniciadas no nº 167, publicamos agora uma saborosa e enriquecedora conversa com a maravilhosa atriz **Andréa Beltrão**, ex-aluna do Tablado, que neste ano **dominou a cena** carioca com seu inesquecível desempenho em *A prova* - o maior sucesso da temporada.

Fechando o cardápio, temos a *Múltipla Escolha*, o *Gabarito 168*, a coluna *Personalidades*, um monólogo de *À margem da vida*, de **Tennessee Williams** (Texto para Estudo) e uma adaptação de *Medéia*, de **Eurípedes**, utilizada no espetáculo homônimo do grupo *Teatro do Pequeno Gesto*, em cartaz no Espaço Cultural Sérgio Porto.

Um ótimo ano para todos nós!



Retrospectiva teatral 2002



5

12

Com a palavra, Fernanda

24

Andréa Beltrão: entrevista



32



Ritual

37

A música no teatro





Múltipla Escolha

42

43

Gabarito nº 168

44

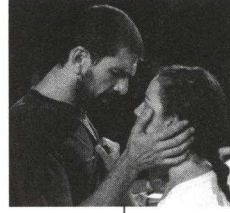


Personalidades

45

Texto para Estudo

46



Medéia

59

Textos à disposição



169

4

Raquel Halpern

*As artimanhas
de Scapino*

Provas, pecados, diretrizes e artimanhas:

BERNARDO JABLONSKI

A cada três... Assim como no ano passado, mais de 120 espetáculos deram o ar de sua graça em 2002, na média de uma estréia a cada três dias. Mas a releitura das anotações feitas sobre os espetáculos dos anos anteriores indica que na cena carioca mudanças são coisas que se não se dão, ou que se dão muito lentamente: bastaria republicar as impressões escritas desde 1999, com uma modificaçãozinha aqui e outra acolá, que estaríamos sendo igualmente fiéis na reprodução do que esteve em nossos palcos.

Entretanto, como o editor achou pouco o parágrafo acima para uma resenha de fim de ano, e também porque, a bem da verdade, não nos parece estritamente necessário que toda a cena tenha de ser virada de ponta-cabeça a cada ano, vamos em frente, tentando fazer uma radiografia da temporada de 2002.

Ultra-sonografia

Ultra-sonografia

Talvez ultra-sonografia fosse um termo mais apropriado, já que este termo envolve som e imagem, igual a mais de 20% das peças encenadas, que se valeram do uso do microfone e do vídeo. Ou seja, além de surdos, estaríamos todos também ficando cegos... Brincadeiras à parte, o espírito multimídia encontra-se completamente integrado à cena carioca. Para quem dispõe de uma verbazinha melhor, estes elementos parecem agora indispensáveis - para os musicais, é claro que os microfones são, obviamente, imprescindíveis.

A exemplo de anos anteriores predominaram os textos nacionais (60%), embora a proporção entre comédias, dramas e textos mistos (dramas com elementos cômicos, comédias com elementos dramáticos) desta vez tenha se mostrado equilibrada, com um belo empate técnico entre estas três modalidades. Mesmo assim o autor mais encenado, como em 2001, foi William Shakespeare (5 montagens), seguido de perto por Ariano Suassuna e pelo eterno Nelson Rodrigues (4 montagens, cada). Carlos Drummond de Andrade, pela passagem do centenário de seu nascimento, foi aquinhoado com 3 peças.

Bacia

Bacia

Nas encenações shakespearianas, está incluída a ilustre visita de *Hamlet* (a peça perfeita) dirigida por Peter Brook, que mereceu do crítico Gordon Rogoff um comentário sucinto: "Deus sabe que aquilo não é Shakespeare"! A destilação de um espetáculo até a sua essência - objetivo do Mestre Brook ao deixar de lado aspectos relevantes da peça relacionados ao social, ao político e tudo o mais - pode ter feito, no caso, com que a criança tenha sido jogada fora junto com a água da bacia. Mas para nós, que raramente podemos testemunhar de perto espetáculos como este, tudo é lucro. Afinal, é um Shakespeare por Peter Brook, não é?

Voltando às nossas produções, o bloco do *eu sozinho* também brilhou, com 13% de monólogos. Se adicionarmos os espetáculos com 2 atores, chegamos a uns 22%. Números impressionantes, não? Mas ainda assim, menor que nas temporadas passadas... a classe desempregada ou sub-empregada agradece!

Resultados

Resultados

Quanto aos textos encenados, quase 30% foram oriundos de adaptações de obras não escritas originalmente para o palco. Poemas, crônicas e romances forneceram extenso material para transposição cênica, na maior parte das vezes, infelizmente, com resultados não muito satisfatórios.

O que nos remete à velha e praticamente eterna questão: onde estão os textos de nossos dramaturgos? São de qualidade? Se são, por que os concursos existentes não os têm revelado? Como viabilizar (ou estimular) esse fluxo emperrado, que vai da criação à encenação? Não seria o caso de alguma instância estatal (Prefeitura, Estado ou Governo Federal) se apropriar dessa árdua, porém promissora, tarefa?

(Não) deu nos jornais

(Não) deu nos jornais

A imprensa continua sendo um problema. Afogados em seus próprios problemas de crise, circulação e de falta de espaço, os principais jornais do Rio de Janeiro dão um relativo destaque inicial para a maioria dos lançamentos, e é só. Quaisquer discussões adicionais, de mais estofamento ou de maior profundidade, matérias analíticas ou comparativas, devem procurar outros espaços porque os segundos cadernos limitam-se hoje a banalidades, fofocas ou notícias em torno de astros da TV, da novela das oito a *Malhação*.

Veja-se, por exemplo, o caso da crítica de teatro infantil, que inexistente no Jornal do Brasil e acontece apenas de vez em quando no Globo. O que deveria ser um serviço dos jornais é um desserviço à cultura. A seção de serviço (“tijolinhos”) vem piorando, cada vez mais deixando de publicar a totalidade dos espetáculos em cartaz, o que traz um prejuízo considerável às bilheterias, principalmente para as produções que não conseguem arcar com anúncios pagos.

Silêncio

Silêncio

De nossa parte, sentimos isso na pele, quando aqui no Tablado reinvestimos no horário nobre montando uma comédia do Vianinha, *O morto do Encantado*. Nada de críticas (exceção honrosa a Lionel Fischer, da Tribuna da Imprensa), notas, notícias, matérias ou similares, e por vezes, também sem o tijolinho. Apenas o silêncio. E como custa caro este silêncio...

Não deixa de ser interessante esta postura dos editores do JB e do Globo com relação ao Tablado: apesar de sabidamente ser uma espécie de celeiro de nosso teatro e TV, fornecendo parte significativa do melhor de nossa mão-de-obra artística e contribuindo significativamente para o enriquecimento de nossa arte, só somos citados *a posteriori*. Aparentemente, os artistas formados no Tablado são péssimos e inexpressivos até uma quarta-feira, por exemplo. Mas se na quinta estão na televisão ou em algum espetáculo fora do Tablado, aí já são estupendos... Um bom exemplo disso foi a montagem de *A bao a qu*, um dos primeiros espetáculos da trupe Cia dos Atores, liderada por Enrique Diaz. Solenemente ignorada em sua montagem inicial no Tablado, fez grande (e merecido) sucesso logo em seguida, em outro teatro. Fazer o quê? Continuar insistindo, é claro...

Garantia

Garantia

Do lado das boas notícias, temos a revista Folhetim, do grupo Teatro do Pequeno Gesto, que agora é apoiada pela Prefeitura do Rio, o que lhe permite condições de continuidade e de estabilidade mínimas para seu crescimento e maior penetração entre as gentes de teatro. A Prefeitura do Rio garante também os nossos Cadernos de Teatro - sem ela, possivelmente, esta edição simplesmente não existiria...A revista Aplauso também ajuda, colaborando na divulgação dos espetáculos e entre-tendo a platéia enquanto os - normalmente, atrasados - espetáculos não começam. E a TV Globo agora oferece gratuitamente a profissionais da casa envolvidos em projetos teatrais uma significativa divulgação, através de pequenos anúncios de 30 segundos exibidos continuamente ao longo das temporadas.

Outra iniciativa da Prefeitura (que tem se mostrado bem atuante) que merece nosso louvor é o teatro a R\$ 1,00: uma vez por mês as produções em cartaz nas salas municipais podem ser assistidas por este simpático e acessível precinho.

Enfim, nem tudo são lamúrias...

Panorama

Panorama

Dentre os pontos altos da temporada destacaríamos *Meu destino é pecar* (da talentosa Cia dos Atores, desta vez dirigida por Gilberto Gawronski), que mostra que o filão Nelson Rodrigues ainda não se esgotou. *As artimanhas de Scapino*, de Molière, a cargo do grupo Atores de Laura, aqui dirigida por Daniel Herz, foi sem dúvida um dos melhores espetáculos do ano. Um primor, a encenação do grupo, demonstrando como um Molière montado com elegância, simplicidade e talento ainda é excepcionalmente rico e cativante.

Inutilizas (pela sua singeleza e poesia), *Êxtase*, de Walcir Carrasco (pela abordagem original, contundente e criativa da questão das drogas), *Noites do Vidigal*, do talentoso Nós do Morro, bem como o sensível e delicado monólogo de Stella Freitas dirigido por André Paes Leme, *Chega de Sobremesa*, também se sobressaíram.

O mesmo pode ser dito de *A prova*, de David Auburn (dirigida por Aderbal Freire-Filho), sobretudo graças ao excepcional desempenho de Andréa Beltrão, como a filha com medo de uma possível “genética” da esquizofrenia. E também do interessantíssimo *Novas diretrizes em tempos de paz*, de Bosco Brasil (direção de Ariela Goldmann), uma declaração de amor ao teatro e, no caso, correspondido, graças à beleza do texto - embora, a nosso ver, curiosamente, a parte menos brilhante seja mesmo aquela em que o imigrante faz uso do teatro (Calderón de La Barca) para seduzir o seu frio juiz e senhor de seu destino.



Andréa Beltrão e
Emílio de Mello
em *A prova*

Os cenários de *Woyzeck* (Marcos Pedroso), de *Viver* e de *Um bando chamado desejo* (Fernando Mello da Costa), de *Os solitários* (Daniela Thomas) e de *Entre o céu e o inferno* (Ronald Teixeira), também se constituíram em pontos altos da temporada. Da mesma forma, gostaríamos de realçar a montagem, como um todo, de *Os sete afluentes do rio Ota*, a difícil personagem *Ellis*, muito bem criada por Inez Viana, e o trabalho, sempre de qualidade e original, levado a cabo pelo pessoal do Armazém Companhia de Teatro.

Interessante observar que os grupos – Atores de Laura, Nós do Morro e Cia dos Atores – não só ainda estão vivos e criativos como foram responsáveis por vários dos realces de 2002. Em tempos de narcisismo televisivo e desenfreado, é bom saber que alguns grupos se mantêm, e com excelentes resultados cênicos.

Sordidez goes on

Uma tendência que surgiu recentemente, por nós apontada em resenha anterior, foi o que denominamos “teatro da sordidez”, com exposição a cenas envolvendo - em quantidade e qualidade - secreções, violência gratuita, sexo aviltante e similares. Por vezes, de forma admirável, como em *Os solitários*, de Nicky Silver (em encenação de Felipe Hirsch), mas em geral, apenas para chocar e chamar a atenção, *tout court*. Mas como diria o neo-filósofo e “ator” Bambam, *faz parrte...*

Programas espertos

Programas espertos

Os responsáveis pela criação gráfica dos programas de teatro nos brindaram com belos trabalhos, como Muti Randolph (*Os solitários*), Daniel Souza (*Missa dos quilombos*) e Mauricio Grecco (*Entre o céu e o inferno* e *Por mares nunca dantes*). Gostaríamos de incluir nesta lista de destaques o programa criado por Eduardo Rodrigues para *A visita da velha senhora*, praticamente um (belo) livro, mas não o fazemos porque seu autor se esqueceu de juntar os nomes dos artistas & técnicos às fotos exibidas. Exceção feita aos mais famosos, o respeitável público fica sem ter a menor idéia de quem é quem ali. Uma pena, mesmo...

De qualquer modo, esta categoria precisa ser lembrada quando da distribuição de prêmios aos melhores da temporada. São integrantes da famosa *bancada silenciosa*, que de vez em quando precisam, a bem da justiça, serem reconhecidos publicamente.

Prêmio

Prêmio

Quanto aos prêmios, infelizmente, não mais existem o Molière, o Mambembe e o Sharp. Permanecem na luta apenas a Shell, a Prefeitura (prêmio Maria Clara Machado, categoria infantil e jovem) e o do Estado do Rio de Janeiro, sendo que este último, ao menos até o momento em que redigimos estas linhas, ainda não pagou os vencedores do ano passado.

Convenhamos: de que adianta oferecer uma “fortuna” se é para não pagar depois?

Espaços

Espaços

O povo tem de ir aonde a arte está, e além dos palcos tradicionais, tivemos peças em barcos (*Por mares nunca dantes*), aposentos de casas (*Explícito*), salas, ruínas de teatros, livrarias (o interessantíssimo *Dentro da noite*) e no meio da rua, é claro. Nas salas tradicionais, o recém reformado Teatro do Jockey tem problemas graves de acústica. E os segundos andares dos Teatros do Leblon devem ser evitados ao máximo - de lá não se ouve nem se vê bem. Já a sala Baden Powell (ex-cine Ricamar) continua com estrutura de cinema, com a inclinação da platéia “ao contrário”, bem propícia caso houvesse uma tela de cinema bem no alto. Mas não há, né? O Teatro do Planetário encontra-se em obras e o Delfim, interdito por pendências jurídicas. Esperamos que o processo não leve mais uns dez anos...

Tablado

Tablado

No Tablado, além da montagem de *O morto*, já citada, tivemos, para as crianças, o *Camaleão na lua*, de Maria Clara Machado, dirigida com a competência e o brilhantismo habituais por Cacá Mourthé. Os Cadernos de Teatro continuaram (e continuam) sendo editados, capitaneados por Lionel Fischer, um raro e bem-sucedido caso de homem da imprensa/ teatro. No mais, as aulas, o Festival de Esquetes e as práticas de montagem nos ajudaram a tocar a vida, sob a eterna inspiração de Maria Clara Machado.

Para 2003, nova produção infantil, peças em horário noturno, novas edições da revista e a reforma das cadeiras do teatro - algo frágeis e desconfortáveis - são alguns dos objetivos a serem executados.

Terceiro sinal

Terceiro sinal

Enfim, estas as nossas modestas considerações sobre a temporada de 2002.

Se cometemos esquecimentos ou injustiças, perdão. Esperamos repará-las em 2003.

E feliz Ano Novo para todos!

OBS: por razões relativas ao fechamento da revista, este artigo foi entregue em 1º de dezembro, o que exclui a possibilidade de comentarmos espetáculos que estrearam ao longo deste mês.

Bernardo Jablonski é professor do Tablado, da PUC-Rio e jurado dos prêmios Shell e Maria Clara Machado.

Com a palavra, Fernanda

Não contente em ser uma das maiores atrizes do mundo, Fernanda Montenegro ainda se dá ao luxo de empreender reflexões da mais alta pertinência sobre suas grandes paixões: o ator, o palco e a arte de representar. Assim, julgamos extremamente oportuno reproduzir (ainda que eventualmente resumidas) algumas lições da grande mestra, extraídas do livro *Viagem ao outro: sobre a arte do ator* (Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988).

Diante da personagem

No meu primeiro contato com a personagem eu não vejo o espaço cênico. Vejo ali uma comoção que tem carne e osso, uma crise que tem carne e osso, uma paixão que tem carne e osso. Vejo não só uma personagem pela qual me interesso, mas olho um conjunto humano que me sensibiliza, o qual engloba essas personagens e dá vida a elas. Quando termino a leitura e meu coração bate mais depressa e meu pulso está mais acelerado, em um estado de combustão indescritível, puramente sensorial, emocional, sin- to que há ali um material de primeira qualidade. Isso é o que me interessa. Posso sentir isso diante de uma comédia de *boulevard* ou de uma peça de Beckett. O que é importante e duro no meu trabalho é depois, na calma, na busca de laboratório, na dissecação, chegar àquela primeira impressão que está guardada na memória. Eu sei que tenho que chegar lá. Mas quando o ator começa a trabalhar a paixão, a figura, o texto, ele vai secando, porque depois da primeira leitura há a segunda, a terceira e a milésima, embora muitas vezes façamos exercícios de sensibilização, tendo como material a temática da peça. De qualquer forma, o caminho é árduo.

Espaçonave

O meu trabalho consiste em me afastar da personagem que senti na primeira leitura, como se eu estivesse numa espaçonave, cada vez mais longe do meu planeta. E apavorada por não poder voltar e dar conta do que vi e senti. Porque eu vejo tudo de fora. Quando tudo estiver dissecado, tenho que me aproximar novamente. É preciso chegar e integrar. É um afastar-se e aprofundar-se ao mesmo tempo. Há o racional e o lúdico. A tortura e o gozo.

Geralmente o caminho da minha reaproximação é o decorar o texto com o emocional das frases. Depois de dissecar aquela verbalização, eu decoro os caminhos do texto, as possibilidades dramáticas. Quero dizer que não decoro apenas o sujeito e o verbo. Muito menos o som vazio das consoantes e vogais. É por isso que tenho muita dificuldade em decorar. Porque decoro exercitando essas diferentes possibilidades não de tons, de sons, mas de intenção. Durante os ensaios vou trazendo isso, deixando vir. Há então o diretor que diz “isto serve” ou “isto não serve”, de acordo com a linha de sua direção. O diretor abre pra você zonas que você não percebeu, e a recíproca também é verdadeira.



*Fernanda Montenegro
em Dona Doida (1987)*

Aposta

Na verdade, quando chego a esse ponto, eu já engoli aquela massa verbal, que não pode estar só na minha cabeça e não pode estar só na minha língua. Passa a ser uma segunda natureza minha. E eu aposto nela. Eu assino embaixo, pois fui eu quem criou aquelas palavras que me levaram àquela emoção, àquela percepção. Quando emito o texto em cena, ele tem que sair com a absoluta carga de uma coisa criada naquele momento. O texto não foi decorado, não foi catalogado, não é apenas uma emissão. É uma realidade da emissão. É a emissão de todo o meu corpo, da alma. Se eu consigo ou não isso em cena, não sei. Um ator não se vê.

Às vezes, eu consigo. Para esse momento, para essa plenitude, vale a pena viver. Estou falando isso sem demagogia. É algo extremamente doloroso e pleno. No momento em que eu, um dia, em uma cena, consigo me colocar absoluta, inteira, integrada, de tal forma que se me perguntarem “onde você está?” eu levarei um segundo para responder, eu sei que consegui. Não todo dia. Não é mediunidade, não é um transe - muito longe disso. É algo incorporado, é algo realizado. O que se faz diariamente é a batalha para se chegar a isso.

Loucura

Quando se é jovem, o processo de representar durante meses a mesma peça, de trabalhar o texto muito tempo, enlameia um pouco e, às vezes, muito. Com o passar do tempo descobre-se que esse é o grande caminho. Hoje eu posso “agüentar” uma personagem infinitamente dimensionada, mesmo sabendo que eu jamais vou dar conta dela, jamais vou chegar ao fundo do poço. E, apesar disso, continuo nela porque na medida em que descubro zonas da personagem, descubro zonas em mim mesma. Há uma troca, uma permuta de descobertas. E eu sei que há certas zonas que não consigo ver, que não verei nunca. Como muitas vezes nós deixamos de ver dentro de nós mesmos. É essa experiência vital, existencial, o que me interessa no teatro, fazendo um teatro melhor ou pior.

Às vezes eu tenho um texto inalcançável, como *Fedra*, que faço neste momento. É uma zona especial na minha vida, de reconhecimento do meu espaço feminino. Eu não sei se o resultado é bom ou mau porque eu não estou falando desse maniqueísmo ou do “sucesso”. Estou falando do encontro com a personagem, da integração com o trabalho. Da batalha para se chegar ao mito. Tentar arranhar, apenas, o mito. Ou ambicionar decifrá-lo. É algo que me servirá de amadurecimento pela vida afora.

Maldita

Hoje posso ver que persegui, durante esses anos todos, por meio de dezenas de personagens com as quais eu venho lidando, uma trajetória para chegar a Fedra. São quase 40 anos. Fedra é o mito, por excelência, do feminino. E vejo claro, agora, que sempre busquei esse mito para tentar entendê-lo e, por conseguinte, “me entender”.

Chego à conclusão, na minha pele, no momento em que faço Fedra, que da maldita Fedra nasceram todas as malditas da dramaturgia feminina. Sem Fedra não haveria Lady Macbeth, não haveria Hedda Gabler, não haveria a Alice, de Strindberg, não haveria Petra von Kant, de Fassbinder.

Ela é o arquétipo, a zona mítica dessa Lilith de quem agora se fala tanto. Ela é a divisão do feminino, e não somente a divisão animal da sua fúria uterina. Eu acho que a tragédia desse mito está sobretudo na consciência do seu natural e incontrolável furor uterino, subjugado à civilização patriarcal que naquele momento se estabeleceu como sistema de vida.

Instinto

Eu não me interesso pelo jansenismo de Racine. Em Racine me interessa essa consciência do feminino dividido: Fedra tem a representatividade de rainha, da mulher que se submete a uma nova cultura, da mãe da civilização ocidental. E não segura tudo isso porque o seu instinto está acima do controle dessa visão racional. É o mito da transição e do ser dividido. Tudo isso já foi estudado e dissecado em inúmeros ensaios críticos e por gente muito mais capacitada do que eu. Mas um fato é ler a respeito, outra experiência é mergulhar nesse mistério e tentar recriá-lo.

Narrei a minha trajetória de Fedra para dizer que há personagens nos quais é preciso trabalhar um ano, dois anos ou mais, dia a dia. Quando eu luto para fazer essa personagem, para integrá-la, estou lutando também por mim mesma, como ser humano, como cidadã, como mulher e como ser materno.

Voltagem

Não sei se explicando isso estou explicando como é o meu trabalho, como eu me aproximo da personagem. Neste momento eu tenho a difícil sorte e o doloroso desgaste de estar fazendo uma personagem com essa dimensão. Não há apenas um esforço físico, atlético, de agüentar essa voltagem. Boal propôs e nós entramos por esse caminho desviado, com uma visão brutal e feroz desta personagem, que eu, sinceramente, nem sei se é coerente com a escrita altamente palaciana, requintada e não menos ardente, de Racine. É difícil não ser sincera com essa entidade chamada Fedra. Falei em sinceridade, não falei em verdade.

Na interpretação não me interessa a verdade. Nem Cristo soube - ou não quis afirmar - o que é verdade. Acho que é porque não existe. Na essência a verdade não existe. O que existe, para mim, é a sinceridade. De que maneira sincera, sem blefar, eu poderia ver esta personagem? A minha maneira sincera de ver Fedra é buscá-la, junto com a direção do Boal, longe da estética do barroco francês, por conseguinte longe da encenação cristã: a morte para os gregos era a transcendência. Talvez outro caminho fosse mais fácil. Mas está aí uma situação delicada que o intérprete sempre enfrenta: os diferentes caminhos para se chegar a uma interpretação. Talvez eu esteja tentando ir até a origem do mito de Fedra por uma necessidade pessoal, para criar uma corrente histórica da minha vida de intérprete, buscando a fonte das muitas personagens pelas quais eu tenho passado por meio do meu trabalho. Ela é para mim essa fonte fascinante.

Entidades

Neste momento eu eu estou tão mobilizada pela peça de Racine, tão obcecada, que chego a ver as personagens de uma peça realista de fundo político e social, as personagens expressionistas, as personagens das peças simbolistas que venho representando pela vida, como entidades femininas que me levaram ou me trouxeram ao mito de Fedra. Chega a ser cômico, mas estou falando a sério. As técnicas, as crônicas e os gêneros são diferentes,



A atriz na pele de Fedra, de Racine (1986)

mas a essência é a mesma. No momento não consigo deixar de vê-las sob outra ótica que não seja a ótica de *ser mulher*: a ótica de Fedra. Cada personagem está dentro de um gênero de teatro, cada uma tem uma solução estética diferente dentro do espetáculo, cada uma se resolve com uma profundidade diferente, maior ou menor, mas o ser feminino está lá.

Para falar do meu método de trabalho, porém, da minha aproximação da personagem, é preciso falar também do essencial que, para mim, é o mistério da inspiração. É que há em toda a criação a zona do mistério absoluto, onde ninguém pode dizer didaticamente “é assim que se faz”, porque essa zona pertence ao imponderável.

O ofício do intérprete

Essa zona fugidia do intérprete é algo enlouquecedor. É a zona a que Camus se refere quando fala no “grande viajante das almas”. Quem escreve sobre interpretação geralmente fica na coisa esquemática.

Faz um elenco de exercícios, diz que é preciso ter voz boa, saber articular, saber adestrar o corpo. Há diversos métodos para apurar a sensibilidade do ator.

Fala-se então do que é necessário como instrumento de mobilização. Mas isso não é tudo. Um ator pode cumprir todo esse ritual, esse adestramento e não ser um bom ator. Pode-se cumprir toda a pesquisa formal, a procura do conteúdo, e ainda assim não ser um bom ator.

Na realidade, ser ator não é uma coisa que se possa codificar. Stanislavski criou o seu método, e o que parecia totalmente resolvido em seu método foi derrubado por Brecht. Na realidade são dois métodos que se completam, embora um tenha vindo para refutar o outro. No Brasil todos nós já passamos por muitos métodos mal absorvidos, superficialmente ensinados. Vamos acrescentando a nossa prática e a nossa vivência ao que conseguimos captar. E cada um de nós, no fundo, cria sua própria técnica. E sobrevive.

Métodos

Há zonas que ainda não foram codificadas e não existem na aparência. Mas um estudioso, amanhã, poderá descobrir um novíssimo código e conseguir dar forma a essas zonas. E o intérprete poderá usar isso e também aquilo. O intérprete pode se expressar por este ou aquele método, ou pela soma de todos os métodos. Em algumas peças pode-se usar mais um método do que outro. Mas, no fundo, a experiência interligou de tal forma os diferentes métodos que não é mais possível ser puramente isto ou puramente aquilo.

Quando Peter Brook passou pelo Brasil, eu tive a sorte de participar de um almoço com ele. Ele falava de seu grupo de trabalho e sobre como as diversas gerações de intérpretes se comportam diante de novos processos de trabalho. Ele deu um depoimento fantástico. Disse que, em determinada ocasião, convidou John Gielgud e Irene Worth para participarem de uma série de laboratórios de pesquisa teatral. Eles aceitaram e foram avassaladores. São atores que estão aí pelos 80 anos, considerados tradicionais e senhores de um repertório que todo mundo conhece. E houve uma tal integração desses dois velhos atores a um processo de trabalho diferente e havia uma tal qualidade no trabalho deles que o grupo parou e ficou assistindo, deslumbrado, os dois pesquisarem uma nova visão de espetáculo.

Exaustão

Ao interpretar um papel tantas zonas

me movem, tantos mundos de pesquisa, tantas

ambições de se reconhecer diante daquela provocação do

poeta, que não é possível esgotar isso em dois meses de ensaio.

É preciso repetir todos os dias, até se exaurir, até poder dizer: “Eu não

quero mais fazer essa peça. Eu não agüento mais fazer essa peça”. E há dias

em que eu me digo isso, e ainda não é verdade. Eu continuo fazendo a peça porque

ainda não esgotei aquele relacionamento. E acho que não vai se esgotar nunca, porque

há sempre bastidores e bastidores e bastidores. Sei que ambiciono ir além da cópia, da imita-

ção. E acho que tenho uma assinatura de atriz não-realista, porque vejo que todas as coisas têm

uma transcendência que vai além da cópia fotográfica, da busca do natural.

O realismo e o naturalismo encontraram seu veículo certo na televisão, pelo menos no nosso país. Estra-

nhamente se popularizaram e se aburguesaram. Tudo é “verdadeiro” na telinha da TV, mas sabe-se que uma

personagem não se resolve com uma verruga, uma corcunda ou uma peruca. Não é por mudar o corte e a cor do

cabelo, botar um bigode, tirar um bigode que se cria uma personagem. Eu não gosto de usar esse socorro porque

acho que são coisas que ajudam, mas não resolvem. Quando se usa a palavra “composição” parece que nos valem os

fatores físicos e materiais. Para compor uma velhota usa-se o vestido de uma velhota e pronto. Composição talvez seja uma

palavra inadequada, simplória.

Muletas

Eu trabalho por um processo de deglutição, de absorção. Não gosto da composição pela composição. Às vezes pode-se até começar

pela barriguinha, pela maquiagem mais pesada, uma dentadura estranha, arrastar os pés, tiques e mais tiques. A imaginação se vale

dessas muletas. Mas, à medida em que eu vou mergulhando e achando zonas íntimas dessa entidade-personagem, eu começo a querer

me livrar desse lixo.

É claro que, se eu faço uma mulher do povo, vou me vestir como uma mulher do povo, vou ter uma configuração adequada a essa perso-

nagem. Mas depende também da visão da direção. Eu tenho que ser capaz de fazer essa mulher do povo mesmo vestida de rainha, se eu

estiver trabalhando em um espetáculo em que isso é necessário para uma leitura simbólica, não-realista, de uma direção.

Aproximação

Do ponto de vista técnico, cada personagem tem uma forma de aproximação diversa. Há um caminho para se aproximar de Laudelina Gaioso, per-

sonagem de uma burleta de Arthur Azevedo, e outro para fazer Fedra, ou uma personagem de O'Neill ou a Romana de *Eles não usam black-tie*. Aí é

que está o encanto do intérprete. Ele se enriquece como pessoa quando se informa. Ele se diversifica. Penso que é difícil distinguir com clareza qual é a técnica de um ator, porque ele está sempre também a serviço da técnica de um espetáculo, da estética do espetáculo, da ideologia do espetáculo.

Em parte, essa dificuldade em precisar o que está sendo utilizado vem do fato de que o intérprete não se vê. Um pianista vê os seus dedos sobre o teclado, ouve o som do instrumento que está diante dele e sabe quando uma nota destoa. O intérprete teatral não vê suas mãos sobre o teclado e apenas imagina o que estaria saindo dele. É como se perseguisse o ar. Não o vemos, mas sabemos que ele está ali, enchendo os pulmões.

Necessidade

Como intérprete, eu sinto a necessidade de ser do tamanho do espaço teatral. Se estou em cena, tenho que preencher toda a capacidade da sala. Tenho comigo que eu, como intérprete, tenho que estar presente até do lado de fora do edifício teatral, na frente e aos lados do edifício. Quem se aproximar daquela arquitetura tem que sentir que alguma coisa está vibrando lá dentro. Isso é uma loucura da minha cabeça, mas é uma coisa que orienta meu trabalho. O espectador que se sentar na milionésima cadeira deve ter o espetáculo ao lado dele, como se estivesse na primeira fila. E se alguém passar pela porta do teatro tem que sentir que lá dentro está acontecendo algo interessante, que existe alguma coisa pulsando desde a porta do teatro. Isso eu sinto desde a minha extrema juventude em teatro.

Entendo que se você faz um trabalho intimista, num pequeno teatro, adaptado a essa dimensão, você faz um trabalho elitizado, individualizado, restrito a uma platéia privilegiada. Iso determina uma medida, uma contenção, um bom-mocismo, por mais que se esteja fazendo um espetáculo violento e contestador. Se eu pegar o mesmo espetáculo e o jogar em um teatro de 1.500 lugares, dois mil lugares, eu sempre me transformarei diante desse desafio e farei uma interpretação mais didática e agressiva.

Violência

Já passei de uma sala de 250 lugares para uma sala de 2.500 lugares, com o mesmo espetáculo. É uma violência. É muito violento o caminho para chegar à abrangência dessa sala a partir de um jogo íntimo, microscópico, farmacêutico, até a explosão de um relacionamento mais amplo. Não é o caminho da produção em massa. Você tem que abranger dois mil corações de uma só vez, mas, separadamente, individualmente e ao mesmo tempo. E para chegar lá é preciso socializar o gesto teatral. É bonito isso. Uma das coisas que me dão alegria na vida é transformar um espetáculo de 300 lugares para três mil corpos. Com *Fedra* nós saímos de uma sala de 350 lugares e fomos para o Recife representar a mesma peça para 2.500 pessoas, durante cinco dias. A primeira impressão é a de que eu não vou chegar lá, que não vou conseguir. Há um primeiro espetáculo baratinado em que eu enlouqueço em cena, em que o elenco enlouquece. É interessante observar como o intérprete absorve o espaço. Às vezes o esforço é tão grande que, quando termina, a carne toda bate. É um esforço de atendimento interpretativo e é também um esforço atlético. Porque a paixão, através do olhar, dos braços, do tronco, da voz, dos passos, dos gestos tem que chegar a todos. E há também o susto de saber que há 2.500 pessoas que poderão permanecer ali para ver ou então levantar-se e ir embora. Nessas circunstâncias é claro que o espetáculo se modifica. Na vivência de um intérprete, o jogo teatral é dinâmico como a vida. Nesses momentos, o comando está com os atores. E é por meio deles que tudo se harmoniza.

Estréias

Há as estréias, também. Minhas estréias são sempre tensas. O intérprete está saindo de um trabalho fechado, de uma busca dentro de um grupo. E aí chama aquele componente fundamental, que é o outro, para testemunhar o seu trabalho e integrar a comunhão do ato teatral. Esse primeiro

encontro, como qualquer primeiro encontro na vida, tem as mesmas cargas.

Eu me preparo, sei que vou entrar por aquele lado ou por aquela porta, sei que vou dizer tais frases, pois ensaiei dias e dias literalmente no teatro, em casa, na rua. Mas há sempre o imprevisível, porque quem vai me assistir pode não querer vir, pode não se interessar pelo meu projeto, pode até estar contra mim e contra o meu trabalho antes mesmo de eu entrar em cena. Então a primeira integração é sempre assustadora.

Encontro

Eu acho que depois de um bom mês de espetáculos é que eu realmente me encontro em profundidade e começo a avançar. Os silêncios do público, o riso do público, a respiração do público são parte integrante do trabalho assim como eu, naquele momento, sou parte integrante da vida daquele espectador. Dependendo do impacto que um intérprete consiga provocar, a pulsação dele e a do espectador estarão coordenadas, no mesmo número de batidas por segundo.

Para mim o encontro de uma calma criadora só vem depois de um ou dois meses, quando as coisas estão amaciadas, quando eu tenho a certeza não só de um amor, mas de uma audiência, de uma adesão ao esforço que fiz para chegar. E só nesse momento é que existe prazer.

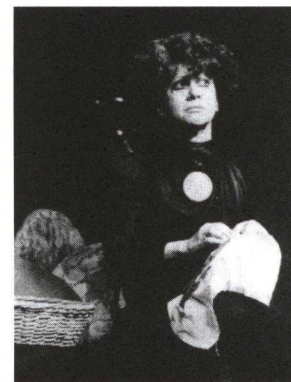
Coadjuvância

Há outras coisas que eu gostaria de dizer sobre o trabalho do ator. A coadjuvância, por exemplo, é uma das partes mais importantes e delicadas de um espetáculo. Alguns atores têm medo de protagonizar, mas eu acho que há uma hora em que o ator precisa ousar ser o titular, ter a coragem de protagonizar, nem que seja para se arrepentir. Há certas personagens que, por mais que apavorem - geralmente apavoram porque encantam - devem ser enfrentadas.

Essa coragem é a grande aventura do ator. É mais fácil, mais confortável - na medida em que o teatro possa ser confortável em algum setor - ficar na periferia. Certamente esse ator será um bom coadjuvante. Mas ele tem que ousar chegar até o protagonista e, depois, ousar voltar à coadjuvância. Um ator não pode competir sempre consigo mesmo sem perder o humor, a graça de viver. O ofício viraria uma tortura. Se um dia alguém gritou, no meio da orgia tribal, que era Dionísios, embora há milênios, também devemos mostrar, hoje e sempre, esse grito que protagonizou a crise.

Coragem

É preciso fluir e refluir. Alternar. Diversificar textos, direções, importância de papéis. Protagonizar exige coragem, porque sempre é perigoso e desafiador se assumir como Dionísios... O ator é posto à prova e arrisca inclusive o seu sonho de intérprete. É pagar para ver. Aparentemente, dependendo do caráter do ator, fazer o segundo, o terceiro ou quarto papel não exige tanta responsabilidade. Mas, no fundo, todo ator sonha fazer um primeiro papel. Isso não é crime, não, minha gente. Não é crime um autor escrever todos os papéis. Não é crime um diretor dirigir todo um elenco. Por que um ator não pode sonhar com um papel absoluto? Pois ele tem que tentar chegar lá como um exercício de coragem.



Seria cômico se não fosse sério
(1973)



Oh! Que belos dias! (1970)

Isso o ajudará a buscar subsídios para uma longa vida artística e encontrar a sua assinatura de intérprete. Mais cedo ou mais tarde um bom intérprete vai esbarrar nesse tipo de solicitação.

Assanhamento

Às vezes há um assanhamento na coadjuvância, uma competição bastante freqüente com quem está protagonizando. Isso perturba muito. E há diretores que fomentam isso no elenco porque gostam, se estimulam e até criam melhor, acirrando os espíritos competitivos, provocando o “racha”, deslocando a ação do protagonista para a coadjuvância.

Há também essa coisa estranha, às vezes, quando um diretor entra em competição com o elenco e o elenco acha que o diretor-pai está querendo destruí-lo. São zonas extremamente delicadas no relacionamento teatral. E muitas vezes um espetáculo se perde aí. Como aí também pode se achar.

Uma intérprete

Acho que sou uma atriz convencional, porque sempre tive fascínio pela possibilidade de interpretar personagens, de tentar ser outro, de me enfronhar no outro, de buscar o outro. Pode parecer uma conversa de uma atrizona que vê a vida em termos de papéis, mas quero dizer que sou uma atriz que gosta de representar personagens, sim. Eu gosto de fazer papéis, sim. E compreendo que todos os papéis são fundamentais em um espetáculo. Essa é a minha convenção de atriz, e é a partir dela que posso dar o meu depoimento, que é o deste momento, em que ainda estou viva, porque não sei o que será o teatro daqui a trinta anos. E estou falando para aqueles que querem fazer não uma carreira, porque essa palavra está muito deturpada, mas uma vida de intérprete. Falo de atores para atores.

Minha posição dentro do conjunto de trabalho não é única, mas é a minha maneira de ser. Pertenço a uma geração não-romântica no sentido do divismo, do grande astro e sua corte, da grande dama com sua corte, da vedete com vocação solista. Não gosto de intérprete que só trabalha quando o centro do palco é seu, quando a melhor luz é a sua e quando há um elenco que não perturba e não divide. Odeio elencos subservientes, atores servis. Amo trabalhar com colegas potentes, que entendam a harmonia de uma cena e contribuam com sua força de intérpretes, participando da festa, do ritual, livres da competição burra e destruidora.

Desafio

Não sou de perseguir colegas, obstruir carreiras, proteger apaniguados. Jamais exerci poder tentando destruir talentos. Isso é um desafio porque, como ser humano, sou invejosa, insegura, desconfiada e egoísta. Não é por ser boa e obediente, não. Pertenço a uma geração que visa o espetáculo e para quem, antes de mais nada, o fundamental é o trabalho da oficina, do magistério. Percebi esse exemplo ético, no teatro, com Dulcina. Essa política de relacionamento aprendi com Dulcina. A companhia de Dulcina foi um exemplo de qualidade, de altíssima qualidade. Toda uma companhia de primeiríssimo time e nenhuma mesquinhez. Nesse exercício, nessa busca constante de integração com o elenco e de harmonia

com o diretor, minha posição é de atendimento, de dedicação e de assumir o meu posto. Como intérprete, eu me eduquei. Adquiri esse temperamento de ouvir o outro. Como é que se pode aprender a ser ator sem aprender a ouvir? Acho que é fundamental trabalhar ouvindo pessoas que às vezes ainda não estão preparadas técnica e intelectualmente, mas estão ali e têm uma opinião.

Cumplicidade

Minha maneira de ser atriz é por meio de minha definitiva ligação com o palco. Tenho uma total cumplicidade com o palco. Eu nem sei se é com o teatro. É com o palco. Vejo pessoas que têm uma vocação absoluta para o teatro. Pessoas que, no espaço do teatro, têm uma diversificação de atividades plenamente realizada. No meu caso é o palco mesmo. É gostar do palco. O palco é a continuidade da minha casa, da minha vida. É o espaço do espetáculo que me interessa.

Não penso em dirigir, não penso em cargos públicos e não sei como eu seria sem a força do espaço de atuação mesmo. E é por isso que sinto essa necessidade de ampliar o palco até lá fora. Derrubar a linha divisória ator-espectador. Eu não gosto do ator miudinho, que fica no cantinho, fazendo o seu codigozinho. O teatro é também uma realização de caráter social. Todos nós sabemos disso.

Quarta parede

Sou um tipo de atriz que faz os espetáculos convocando, instigando ou solicitando à platéia que venha junto. Eu não sou de quarta parede. O teatro é uma coisa tão boa, um espetáculo solidamente realizado é um acontecimento tão bonito, tão rico, tão cheio de sonho e plenitude, que tenho imenso prazer em convidar a platéia para essa festa, numa cumplicidade muito grande. Como se eu estendesse a minha mão, buscando as mãos dos espectadores. Não quero dizer com isso que eu cortejo o público. Não é isso, não. Muito pelo contrário.

Tenho feito personagens bastante complicadas, bastante difíceis, bastante malditas. Não sou uma atriz preocupada em representar para jovens, para a classe média alta, para a classe média baixa ou para operários. Tenho a impressão de que devemos fazer espetáculos para alcançar todas as platéias. Já fiz espetáculos que eram considerados difíceis, sofisticados, dentro de fábricas, na periferia, e com resultados fantásticos. Fiz, dentro de fábricas, em temporadas populares, autores como Dürrenmatt, Pinter e Beckett. Jamais se poderia imaginar que aquela temática fosse interessar e ensinar tanto. E é um público que não tem nenhum motivo para ser gentil.

Academia

Um intérprete tem que fazer espetáculos que interessem a todos. Se o jovem solicitasse espetáculos especiais para ele, seria preciso fazer também espetáculos especiais para velhos, para professores, para médicos, para costureiras... O espetáculo seria então, não um jogo de transferências de experiências humanas, mas um compêndio adequado a cada seita, a cada sistema, a cada filosofia, didatizando determinado texto para cada grupo de pessoas. O teatro é muito mais do que uma academia.

O ideal do teatro seria que, como na Antigüidade, cada cidade tivesse possibilidade de abrigar todos os seus habitantes em um mesmo espaço e fazer um espetáculo para toda a comunidade ao mesmo tempo. Infelizmente isso não é possível. Mas, na medida do possível, eu quero tentar isso. Quero que a experiência do teatro não seja seccionada. Que comova sem doutrinar. Minha geração passou por uma fase de teatro engajado dirigido. Foi interessante, mas doutrinar não é o meu forte.

Fascismo

Não acho que a vida deva ser um desafio voltado para a auto-competição, não tenho a idéia de que é preciso se pôr em perigo para existir. Essa posição me cheira a fascismo. Mas é preciso ter espírito de aventura, no melhor sentido. Eu escolhi essa trajetória conscientemente? Ou foi o acaso que a jogou na minha vida? A minha aventura é me distribuir por personagens e personagens e personagens. Sou uma atriz que fez burletas e fará burletas na hora em que for necessário. Posso enfrentar uma comédia musicada se me derem um bom ano para me preparar. Posso arriscar no sentido de me aventurar. Em todos os gêneros. Fiz peças como *O mambembe e Marta Saré*. Fiz comédia. Adoro *boulevard*. É um prazer fazer *O amante de madame Vidal, Mary, Mary, Plaza suite, A pulga atrás da orelha*. É o jogo pelo jogo, uma coisa bonita, cheia de verve, de encanto.

Horror

Porque me proponho ser uma intérprete, porque tenho a presunção de ser uma intérprete, tenho horror de me fechar em um tipo de segurança bem-sucedida. Um *spot* em cima da gente e “vamos lá!”. Gosto do risco de inventar o outro, de analisar, de participar. Mas acima de tudo, lá no fundo da minha alma, gosto de manipular o maldito. Gosto dos autores malditos, daqueles que, na opinião geral, são “uma fria”, daqueles que as pessoas me dizem que serão o meu fim, que nem sequer sabem porque eu monto. Autores “fadados” também ao fracasso de bilheterias.

Mergulho

Quando faço um Beckett, aquilo me marca para o resto da vida. Não sei se terei nota dez ou zero. O que me interessa é o mergulho que se dá. E se me interessa, tenho a presunção de que poderá interessar a muitos outros loucos. É um referencial para toda uma vida. Quem mexe com aquele mundo, mexe com o que há de mais inquieto e misterioso dentro de si mesmo. Posso citar outros autores desse tipo com quem me aventurei: Peter Weiss, Harold Pinter, Rainer Fassbinder, Néelson Rodrigues, Eugene O'Neill, Francisco Pereira da Silva...

E agora o pobre do Racine. Pobre porque, apesar da glória do seu nome, no Brasil se pressupõe que ele principalmente seja aquela “figura negativa de bilheteria”. A história conta que essa peça jamais obteve um resultado de bilheteria à altura do que ela significa para o teatro. No Brasil seria um teatro para ninguém. É coisa pra “francês decadente”.

Mentira

Já ouvi muita gente dizer que a grandeza de Racine se deve ao grande poeta que ele é, porque como escrita dramática deixa muito a desejar. Não é verdade. Estou trabalhando com esse texto numa tradução luminosa do Millôr Fernandes, livre do alexandrino, mas que não é uma tradução livre. E sinto que a escrita dele é a escrita de um autor excepcional, que trabalha a crise dramática a partir de uma visão aristotélica pura. Perfeita.

Então, lidar com o maldito é lidar também com aquilo que eu não conheço, que eu não sei fazer, que eu talvez nunca venha a saber fazer. Ah! Isso me agrada! Isso, nesta altura da minha vida, me agrada. Não pelo fato de viver na tortura, mas pela possibilidade da especulação teatral, de tentar o desconhecido.

Descanso

Quando pego uma peça que ao ler já fico sabendo como vou resolver, acho simpático. É interessante. É o momento do descanso do guerreiro. Mas é mais vivo e avassalador lidar com aquele autor que ainda não sei como é. Qualquer coisa que eu descubra para andar sobre ele, com ele ou nele é um pulo de anos de conhecimento, principalmente sobre mim mesma.

Há uma outra observação que talvez interesse a este depoimento. Todos nós temos uma linguagem própria. Não há dois atores iguais, não há dois seres humanos iguais. Na minha geração, na geração que me antecedeu, na que veio depois de mim, cada ator tem uma respiração própria, uma visão de mundo, um somatório de experiências e uma conformação genética que fazem dele uma personagem única. Aqui se pergunta muito quem é o primeiro ou o último, o maior ou o menor, quem substitui quem, quem vai ficar no lugar de quem, quem vai receber o cetro de quem. Acho tudo isso uma bobagem, porque ninguém ocupa o lugar de ninguém. A minha respiração é a minha respiração e assino embaixo. E o caráter dessa assinatura nasceu comigo e morrerá comigo.

Acaciano

É acaciano dizer que eu tenho uma personalidade só minha. Não estou no teatro para ocupar o lugar de nenhuma atriz viva, morta ou que venha a nascer. Tenho a minha trajetória, tenho o meu lugar, bom ou mau, bem realizado ou mal realizado, e é só meu. Só esse lugar me interessa, porque só essa é a minha história, só essa é a minha capacidade ou a minha incapacidade. É claro que eu tenho as minhas influências, as influências que recebi de outras atrizes e outros atores, dos filmes que vi, das músicas que ouvi, dos livros que li, das pessoas com quem vivi. São heranças buscadas ou influências espontâneas guardadas na minha sensibilidade, na minha memória, no meu inconsciente.

Mas tudo isso, como diz Clarice Lispector, “forma um sangue que não se repetirá mais”. O meu sangue é uma qualidade de sangue que não se repetirá mais. Portanto, este pequeno lugar é meu e não pertenceu nunca a ninguém. Não pretendeu nunca o espaço de ninguém. Também tenho a clareza de saber que este meu pequeno lugar ninguém irá ocupar. Este ser que eu sou, bom ou mau, é único. Só ele domina o espaço físico e espiritual que é o meu corpo.



*Ítalo Rossi e Fernanda
em O médico volante,
de Molière (1962)*

AFINIDADES, FONTES & RETALHOS

ENTREVISTA COM ANDRÉA BELTRÃO

Vamos supor que você seja sócio do Flamengo, freqüente o clube na parte da manhã e vez por outra se posicione à beira da piscina olímpica, onde, desde muito cedo, nadadores deslizam freneticamente pelas cristalinas águas. Se você tem esse hábito, é certo que já tenha tido sua atenção voltada para uma moça esguia que, após cumprir exaustiva rotina aquática, abandona a piscina com infinita graça, sempre brindada com olhares curiosos. E se você teve a sensação de que a conhecia, essa é uma hipótese muito provável. Afinal, a nadadora em questão está sempre presente na TV, no cinema e no teatro. Trata-se de Andréa Beltrão, uma das maiores do país, e que agora você vai conhecer um pouco mais.

Em entrevista concedida a Daniel Schenker, Bernardo Jablonski e Lionel Fischer, a maravilhosa intérprete de *A prova* - seu último sucesso no teatro - fala de sua carreira, processo de trabalho e planos para o futuro, entre outros temas.



A prova

CADERNOS DE TEATRO Quando você começou a fazer teatro?

ANDRÉA BELTRÃO Particpei de minha primeira peça ainda na escola, aos 12 anos. Foi *O boi e o burro no caminho de Belém*. Daí, eu fui fazer Tablado, onde tive, como professores, Aracy Mourthé, Damião e Thaís Baloni. Interpretei um sapo em *João e Maria* e estive também em *Quem pariu Mateus Rimballi?* e *Hoje é dia de rock*.

CT Você nasceu no Rio de Janeiro? É filha única?

AB Sou carioca. Fui filha única, deixei de ser e voltei a ser porque meu irmão faleceu.

CT E que atividades você desenvolvia antes de se tornar atriz?

AB Jogava vôlei, nadava. Queria ser atleta, ir para Moscou...

CT Igual às Três irmãs...(peça de Tchecov em que três irmãs, que moram na província, sonham em ir para Moscou)

AB Exatamente.

CT E por que você interrompeu suas atividades esportivas?

AB Na verdade, eu até hoje ainda nado.

CT E quanto ao vôlei?

AB O vôlei eu parei. Eu jogava no Flamengo e tive um problema no joelho. Aí fiquei meio vagabunda e a minha família acabou me botando no Tablado.

CT Então não foi uma opção tua.

AB Não foi mesmo. Fui a contragosto, porque era muito tímida.

CT E como foi o teu início no Tablado?

AB Eu me sentia meio deslocada. A maior parte da turma era do Andrews e eu ia de chinelo e calça ras-

gada. Me viam como uma garota estranha. Mas a Aracy foi me puxando e eu comecei a me interessar mesmo a partir de *O auto da compadecida*, em que fazia o João Grilo. Me lembro que você, Bernardo, e a Silvia Fucs foram falar comigo no final da peça, eu estava muito nervosa naquele dia. Conteí para a minha mãe que os dois disseram que eu era ótima e me matriculei no ano seguinte. Mas não na turma do Bernardo, sempre lotada. (Neste momento, Bernardo Jablonski ficou rubro de modéstia)

CT Quanto tempo você ficou no Tablado? E depois, foi para onde?

AB Fiquei no Tablado durante uns quatro anos. Aí conheci o grupo Manhas e Manias, formado por José Lavigne, Carina Cooper, Marcio Trigo, Chico Diaz, Dora Pellegrino, Vicente Barcellos e Mario Dias Costa. Era um momento em que a Dora e o Vicente iam sair e estavam precisando de três garotas. Então, eu e Debora Bloch acabamos entrando no infantil *Brincando com o fogo*. Permaneci lá por uns cinco anos. Mas não posso esquecer também que houve um grupo paralelo ao Tablado, o Arco da Velha, em que eu e Fabrizia Pinto montávamos *Flicts* em lugares bem pobres. Bom, mas acabei saindo do Manhas porque eles foram fazer uma temporada em São Paulo e eu estava cursando a Faculdade de Teatro da Uni-Rio. Mas acabei trancando para fazer o filme *Garota dourada*, em Florianópolis.

CT Quais os trabalhos que você considera mais importantes em sua carreira?

AB Cada um teve a sua importância. Foi em *O auto da compadecida* que senti uma onda especial. Exercitei o teatro de rua com as peças do Arco da Velha e do Manhas e Manias. *A tempestade* foi o meu primeiro Shakespeare. E continuei procurando manter o espírito de grupo nos trabalhos seguintes. Em *O amigo da onça* éramos um grupo, apesar de não termos um nome.

CT Você prefere trabalhar em grupo?

AB Sempre, porque acho bacana ter uma família artística com afinidades, cada um com uma chance diferente a cada novo trabalho. O chato é que as peças terminam e as pessoas somem e você acaba ficando melancólico.

CT Em grupo acontecem situações complicadas em termos de distribuição de papéis, uma obrigação em ser absolutamente democrático quando há pessoas que se destacam naturalmente...

AB Estou lendo a nova biografia da Cacilda Becker e lá está escrito que, num determinado momento, ela é acusada de querer sempre fazer o papel principal, e ela responde que tem que ser assim porque ela é a melhor atriz. Acho que eu não faria isto; posso lutar pelo papel mas não no sentido do “eu sou a melhor”. Até porque há uma diferença fundamental: enquanto que no passado Cacilda parecia estar muito à frente das demais, na minha geração existem várias excelentes atrizes, como a Fernandinha Torres e a Débora Bloch.

CT Você já tem algum projeto teatral agendado?

AB Bem, o meu amigo e parceiro Daniel Dantas vai fazer *Macbeth*, algo que me interessa muito, mas estou envolvida com a *A prova*. Nós vamos fazer uma temporada em São Paulo.

CT Retomando a cronologia da sua carreira. Estávamos em *O amigo da onça*.

AB Tinha acabado *Armação ilimitada* e eu havia passado por um problema sério com drogas, tanto que fiquei durante cinco anos nos Narcóticos Anônimos.

CT Como começou o seu contato com as drogas?

AB Por uma curiosidade idiota de jovem, prepotência, ignorância em relação ao perigo e devido também às minhas confusões habituais. Vi que tinha que parar quando perdi o controle e percebi que as

pessoas que se drogavam comigo estavam preocupadas. Fazia *O amigo da onça* e Sergio Mamberti convidou uma pessoa do NA que foi conversar comigo. Mas estava fazendo análise e achava que conseguiria parar. Não deu. Quando me dei conta de que poderia ser internada fui para o NA, mantendo também a análise.

CT Depois você foi fazer *A estrela do lar*, não?

AB Na época de *A estrela*...estava meio desesperada pela falta de trabalho, achava que podia estar estigmatizada. Marieta Severo soube que eu estava bem e me chamou. Li a peça, vi que o papel era pequeno, mas queria trabalhar e foi uma experiência ótima. Estive muito bem acompanhada e consegui aparecer numa medida confortável para mim. Houve a morte do meu irmão, que faleceu aos 19 anos de aneurisma cerebral. Aí embarquei na TV direto e abandonei um pouco o teatro. Quando voltei, fui produzir *Senhorita Julia* em São Paulo, com o José Mayer. Conseguimos fazer uma temporada de cinco meses, acho que muito devido ao fato de nós dois contarmos naquele momento com a visibilidade da TV. Mas a montagem não era boa. Mas enfim, estava exercitando meu primeiro papel dramático.

CT E depois?

AB Procurei Marieta e fomos assistir *A ver estrelas*, do João Falcão. Aí pensamos que gostaríamos de fazer um espetáculo daqueles, só que para adultos. Procuramos o João e ele escreveu *A dona da história*.

CT E a Marieta foi indicada como melhor atriz e você como atriz coadjuvante. Por que, se ambas dividiam a cena?

AB É, mas entendo perfeitamente. Nós produzimos o espetáculo, o que nos dava um peso igual, mas historicamente não. E ela me deu a oportunidade de estar ao lado dela, abriu o palco meio a meio

em fotos, cartazes, entrevistas. Terminamos porque engravidei (Andréa é mãe de Francisco, de 7 anos, Rosa, de 5, e José, de 2).

CT E quando surgiu a oportunidade de protagonizar?

AB Só em *A prova*. Em *A memória da água*, Felipe Hirsch me convidou e eu achava que era um diretor procurando uma atriz talentosa com quem nunca tinha trabalhado. Quando o produtor me chamou para fazer *A prova*, eu ainda dei uma esnobada. Mas ele queria, e o Aderbal (Freire-Filho), diretor, também. Agora, eu queria deixar claro que até hoje não sou super convidada. Eu é que vou atrás do que me interessa. Até porque as pessoas tendem a ficar esperando pelo grande papel. E se eu tenho a fantasia de que uma peça vai acabar e ninguém vai me chamar, então é hora de fazer uma peça barata num teatro de bolso.

CT Parece que a Marieta Severo precisou correr 70 empresas até conseguir patrocínio para *A dona da história*. Ou seja: a cada novo projeto a pessoa tem que estar preparada para praticamente recomeçar do zero...

AB Eu estou preparada para fazer tudo de novo. Eu não tenho nenhuma ilusão em relação à temporada de *A prova*, em São Paulo. Sei que estamos indo mostrar um excelente trabalho. Mas sugeriram três meses e eu pedi que fossem dois. Não é que só goste de me apresentar para casa lotada, mas quando abrimos o pano e há menos de 180 pessoas na platéia eu fico agoniada pelo lado da produção.

CT Fazer teatro realmente ficou muito caro?

AB Caríssimo. Por exemplo: precisamos de um dinheiro enorme para investir em divulgação. O material gráfico tem que ser muito bom. Anúncio não sai por menos de R\$ 10 mil por mês. E acho que está muito difícil romper uma barreira com a imprensa. Temos sempre que ter um gancho. Hoje em



O amigo da onça



A atriz(E) em Hoje é dia de rock, no Tablado.

“Jogava vôlei, nadava. Queria ser atleta, ir para Moscou...”

dia nós estreamos um espetáculo e podemos perder uma matéria de capa para uma taça de vinho de Petrópolis. Na verdade, o mundo da informação está muito banalizado. Não interessa falar só do seu trabalho, você tem que parecer inteligente, espirituosa e bonita.

CT Para que lado você sente que a sua carreira pendeu mais?

AB Para o lado do humor, da comediante. Em teatro a experiência mais amarga foi em *Senhorita Julia*, mas acabou sendo maravilhoso porque aprendi muito.

CT Quais são os seus pontos fracos e fortes como intérprete?

AB Meu ponto fraco sou eu todinha, o conjunto da obra (risos). Agora, uma coisa boa em mim é o fato de conseguir ver o lado triste das personagens sem pieguice, a não ser que se trate de uma personagem piegas mesmo. Com já vivi muitas coisas tristes, perdi o medo da tristeza. Sei que num momento de tristeza total, algo acontece.

CT A sua carreira passou por uma transformação evidente: do humor para o mergulho em atmosferas mais densas. Isso tem alguma coisa a ver com o mundo atual, que positivamente não anda nada engraçado?

AB Não pensei nisto, as coisas foram acontecendo. Acho que no meu caso é uma questão de maturidade, de ter trabalhado muito, de ser boa aluna.

CT Como é que você inicia um ensaio? Normalmente já sabe a direção que vai seguir ou é sempre um salto no escuro?

AB É sempre um salto no escuro. Aliás, adoro abismos. Quando começo a trabalhar, fico estranha, tensa, não quero conversar, não quero que me desconcentrem. Fico ansiosa para ir para o ensaio,

nervosa quando demora para começar, achando que não vai dar tempo. Fico preocupada se as pessoas estão sendo bem tratadas. Se uso o meu poder em algum momento, é aí. No decorrer do trabalho, meu objetivo é pegar um papel em branco e fazer um desenho novo, apesar de se tratar de mim, da mesma pessoa. Desconfio do que é muito natural para mim.

CT Disseque um pouco mais seu processo de trabalho.

AB Em *A prova*, por exemplo, fizemos umas duas semanas de leitura de mesa examinando a tradução de José Almino. O Aderbal já tinha na cabeça que este seria um trabalho essencial. Nada de pirotecnias e marcas engenhosas. Contamos a história, até porque o texto é muito rico e merece ser falado com calma. Sobre a personagem, Aderbal me disse: é um corpo largado numa mente brilhante. Assisti a *Corra, Lola, corra* e percebi que a música do filme me daria a velocidade cerebral de que precisava. Fui ver *K-pax*, que é péssimo, mas achava que o comportamento do personagem poderia me dar alguma coisa. Aderbal me falou para ler *Humilhados e ofendidos*, de Dostoiévski, onde há uma menina de 12 anos, uma heroína muito triste. A criação, então, é uma colcha de retalhos e eu preciso de fontes.

CT Quando você sentiu que o trabalho daria certo?

AB Aderbal é famoso por falar muito e eu apressava - apesar dele só falar coisas maravilhosas. Aí eu comprei um caderno e comecei a escrever tudo o que ele falava, tentando, depois, aplicar no texto. Ensaivava com os dados que ele tinha me dado no dia anterior. Em determinado momento, eu disse: "Aderbal, você não está me falando nada sobre as minhas cenas". E ele respondeu: "Você está apontando para vários lados. Eu gosto de todos, mas não sei por qual me decidir".

CT Qual o conselho que você daria para uma atriz iniciante?

AB Para seguir sua verdadeira intenção, seu objetivo. Adoro fazer sucesso, mas não cedo a determinadas concessões, como a permanência na mídia, e não gosto de falar de nada que não seja o meu trabalho. E é esta postura que acaba gerando uma solidez, uma confiança. Adoro a chacinha da TV, mas sei que meu lugar é no teatro. E, hoje em dia, se você não tem um apartamento, um carro e uma casa de campo aos 25 anos, significa que está atrasado. Esta cobrança não existia no passado e é ela que distancia o artista da razão principal que o levou àquilo: a possibilidade de mexer em buracos difíceis.

CT O que você gostou mais de fazer na televisão e no cinema?

AB Na televisão, *Armação ilimitada*, porque foi onde aprendi a fazer TV e cinema. Guel Arraes, com quem era casada na época, filmava com uma câmera só e eu acompanhava a edição dos programas e entendia tecnicamente. No cinema gostei de "*Pequeno dicionário Amoroso* e *A partilha*.

CT O humor exige mais domínio técnico do que o drama?

AB Tanto o drama quanto o humor possuem uma matemática de intervenção. No humor o ator conta com uma resposta mais imediata através das gargalhadas, ao passo que no drama a resposta é mais sutil. A comédia tem uma aparente facilidade que, na verdade, é uma grande dificuldade.

CT Você se considera engraçada?

AB Sim, mas tenho tara em observar as pessoas. Adoro pesquisar na rua, prestar atenção nos outros, ver manifestações emocionais e sociais e sublinhar isto, que vem da vida cotidiana.

PRINCIPAIS TRABALHOS

TEATRO

A tempestade

(William Shakespeare, direção de Paulo Reis)

O amigo da onça

(Chico Caruso, direção de Paulo Betti)

A estrela do lar

(Mauro Rasi, direção do autor)

A dona da história

(João Falcão, direção do autor)

A memória da água

(Shelagh Stephenson, direção de Felipe Hirsh)

A prova

(David Auburn, direção de Aderbal Freire-Filho)

CINEMA

Garganta (Rodolfo Brandão)

Minas Texas (Carlos Alberto Prates)

A cor do seu destino (Jorge Durán)

Vai trabalhar, vagabundo II (Hugo Carvana)

Pequeno dicionário amoroso (Sandra Werneck)

A partilha (Daniel Filho)

TELEVISÃO

Armação ilimitada

(seriado mensal. Direção de Guel Arraes)

Corpo a corpo

(novela de Gilberto Braga, direção de Dênis Carvalho)

Rainha da sucata

(novela de Sílvio de Abreu, direção de Jorge Fernando)

Radical chic

(programa semanal de Miguel Paiva, direção de Marcos Paulo)

Mulheres de areia

(novela de Yvani Ribeiro, Direção de Wolf Maia)

Madona de cedro

(novela de Antônio Callado, direção de Tisuka Yamasaki)



*Andréa (E) e Marieta Severo
em A dona da história*



A estrela do lar



RITUAL

A. E. GREEN

DESDE OS PRIMEIROS ESTUDOS SOBRE RELIGIÃO NA GRÉCIA ANTIGA, A RELAÇÃO ENTRE RITUAL E TEATRO, E ATÉ MESMO A DERIVAÇÃO DESTES ÚLTIMOS A PARTIR DO PRIMEIRO, TEM SIDO UM DOS PONTOS FUNDAMENTAIS DA HISTÓRIA TEATRAL E DA ANÁLISE DRAMÁTICA, E UM ELEMENTO IMPORTANTE EM DETERMINADAS FORMAS DE PRÁTICA DRAMÁTICA DO SÉCULO XX. HÁ UM PERIGO INEGÁVEL EM FORÇAR ESSA RELAÇÃO DE ANALOGIA COMO UMA EVOLUÇÃO GENÉRICA E CRONOLÓGICA. ESSA ÚLTIMA, MUITO COMUM NA HISTÓRIA TEATRAL, É VISTA MAIS CLARAMENTE NA ANÁLISE DO DRAMA POPULAR, ONDE TODA MANIFESTAÇÃO DE ATIVIDADE TEATRAL DA CLASSE TRABALHADORA TRADICIONAL, ESPECIALMENTE SE DE ORIGEM RURAL, NÃO É VISTA COMO UM FENÔMENO COM SUA PRÓPRIA HISTÓRIA (POSSIVELMENTE BEM CURTA), MAS SIM COMO UM RESQUÍCIO ADULTERADO DE UM ANTIGO ATO RELIGIOSO OU MÁGICO.

AO MESMO TEMPO, AINDA É VÁLIDA A OBSERVAÇÃO DE QUE TANTO O RITUAL QUANTO O DRAMA SÃO "AS COISAS JÁ FEITAS", O QUE ENFATIZA EM AMBOS A AÇÃO AO INVÉS DO AGENTE, E DIRECIONA A ATENÇÃO PARA O CONCRETO E O REAL AO INVÉS DE PARA O METAFÍSICO E O QUE PARECE VERDADEIRO.

Encenação

Tanto o drama quanto o ritual tratam de relações sociais e ambos o fazem através da encenação dessas relações por pessoas. Os religiosos acreditam que Deus está presente na hóstia e no vinho - é aceitável que o padre segurando o cálice se apresente como um foco de atenção. Do mesmo modo, querer saber se um espectador em um teatro adota uma “suspensão da incredulidade” contra a sua vontade ou não, e o que exatamente isso significa, pode resultar em um debate interminável. Mas não há dúvida de que um ator representando um assassino apenas imita o assassinato de um outro ator, que representa a vítima. Além disso, nos dois casos, as relações sociais são altamente definidas.

De acordo com o antropólogo Edmund Leach, a própria idéia de “relação social” é uma abstração; não é algo que possa ser observado. O que se observa são formas de cumprimento, expressões de deferência, gestos de afeição, a maior parte “ritualísticos”, no sentido de que os modos e significados são determinados e herdados culturalmente.

SENTIDO

Esse fato não se altera simplesmente porque os fazemos sem pensar, já que uma das funções do determinismo cultural é exatamente analisar as coisas que fazemos sem pensar. Entretanto, até as mais simples ações rotineiras mudarão de sentido de acordo com o contexto. Nas culturas ocidentais, segurar a porta aberta para alguém passar é um ato de cortesia. Quando se trata de duas pessoas completamente estranhas, do mesmo sexo e de idades parecidas, a função depende apenas de quem chegar primeiro, ou de quem tenha mais propensão aos bons modos.

No entanto, se uma das pessoas for homem e a outra mulher (conhecidos ou não), surge um significado diferente, derivado de muitas outras noções sobre o papel dos homens e das mulheres, impondo ao homem a obrigação de segurar a porta. Por fim, se a mulher também for a rainha da Inglaterra, é praticamente impensável que o homem não lhe dê precedência. Nesse caso, além do sexo também está envolvido o status. Tanto o ritual quanto o drama pegam esses atos rotineiros, bem como seus significados

determinados pelo contexto, e os exageram, estilizam, refinam e arranjam em uma forma de seqüências expressivas de símbolos visuais e auditivos.

IDENTIDADE

A partir daí, no entanto, a identidade entre ritual e drama termina; os meios que eles têm em comum são aplicados para fins diferentes. É provável que pontos em comum permaneçam tanto na prática quanto no princípio, mas o ritual e o teatro situam-se em pólos opostos de um contínuo funcional. Enquanto o teatro restringe-se a comentar as relações sociais, o ritual também trabalha com elas, mas a reforça e altera.

Essa função e a distinção entre o teatro e ritual são claramente vistas nos ritos de passagem, como a cerimônia de casamento. A jovem que se veste com roupas cerimoniais para representar Hipólita no ato final de *Sonho de uma noite de verão* é uma atriz representando uma noiva, o que ela vai fazer repetidas vezes enquanto a peça estiver em cartaz. A encenação pode ser repetida infinitamente e sendo assim, é um labo-

ratório útil para a observação dos relacionamentos sociais. A jovem que se veste com roupas cerimoniais na manhã do dia do seu casamento é uma “noiva”, a partir daquele momento, e permanecerá assim até que ela e seu “noivo” sejam declarados “marido e mulher”. Em princípio, sua ação não pode ser repetida.

STATUS

A mudança de status e de papéis efetuada pelo ritual de casamento não pode ser revertida. Um detalhe jurídico ou eclesiástico pode determinar a anulação do ritual, e assim considerá-lo como não tendo acontecido; caso contrário, a mulher cujo marido tenha morrido se torna “viúva”, e a mulher cujo casamento se desfça torna-se “divorciada”. Nenhuma mulher que tenha participado de um ritual válido pode reverter o seu status para “donzela” ou “solteirona”.

Os constrangimentos sociais e lingüísticos sofridos (ainda) pelos divorciados são fortes indicadores da capacidade do ritual em não apenas descrever a mudança de status e papel, mas de constituí-la. “Com esta aliança eu vos

declaro marido e mulher” não é uma exclamação descritiva, e sim uma exclamação realizadora.

RELACIONAMENTO

Não somente duas pessoas, mas duas famílias se unem em um relacionamento que não existia antes, o que acarretará determinadas obrigações. Mesmo a “amizade” pode estar sujeita a obrigações, pois a união acidental de duas pessoas em uma nova unidade social torna inevitável encontros e relacionamentos com pessoas conhecidas não por escolha própria.

O interesse em tais cerimônias é que elas criam novos arranjos sociais de forma real (pessoas reais são reposicionadas e redefinidas dentro da rede social), enquanto reforçam uma estrutura de relacionamentos existente, além de fazer isso utilizando formas teatrais. Pois é fundamental para o evento, e para sua força constitutiva, que não haja apenas simples protagonistas e um mestre de cerimônias, mas também uma platéia, cujo testemunho ratifica a validade da cerimônia e do reposicionamento específico em curso. Além disso, assim como

no teatro a platéia concorda em aceitar a ficção, na cerimônia de casamento a congregação aprova não apenas o ato em si, mas toda uma estrutura de valores dentro da qual ele existe.

AMBIGÜIDADE

O ritual é sempre uma força ambígua. A sua eficácia depende da aceitação pública de um *status quo*. Quesalid, o índio da tribo kwakiutl que tentou mostrar que os pajés eram uma farsa e para sua surpresa ficou com fama de praticante, não se tornou um xamã por ser um bom curador: ele se tornou um bom curador porque era um xamã. Os seus pacientes não se impressionaram quando ele revelou os truques do ofício, pois estavam mais interessados no fato de que estavam doentes e ele era capaz de curá-los.

Da mesma forma, um havaiano nativo de Queensland, que adoece e morre devido às feitiçarias do mago, não adoece porque um osso foi apontado para ele, mas porque ele acredita no poder do mago em lhe causar danos. Os efeitos, tanto para curar como para causar danos, são psicossomáticos, sendo ex-

plicados pela medicina. O simbolismo é apenas um mecanismo de ativação de forças psicossociais poderosas que atuam no organismo.

MÁGICOS

Isso não é nenhuma surpresa. Os homens e as mulheres são organismos biológicos sujeitos aos mesmos ritmos internos dos outros seres vivos. Isso é uma das coisas celebradas pelos rituais baseados no ciclo da vida, e que os mágicos podem explorar para o bem ou para o mal. Quase sempre os rituais estão ligados às estações e aos ciclos, tanto os naturais quanto os sagrados e seculares, ajustados periodicamente - um exemplo são as celebrações das colheitas que dependem do conteúdo e da época em relação à estação ou ao clima, como também são, do ponto de vista do calendário, as festividades de carnaval anteriores à Quaresma. Mas a idéia de sazonalidade está mais profundamente impregnada na cultura (e especificamente na sua expressão de ritual) do que mostram esses simples exemplos.

As festividades anuais marcam o tempo, como postes e cercas marcam o espaço;

sua recorrência, geralmente de uma forma que muda muito lentamente e que dá a impressão de permanecer a mesma, ao mesmo tempo proporciona um confortável aspecto de continuidade à vida humana e lembra os participantes de que o seu próprio tempo está passando.

RITMO

Por sobre este inexorável ritmo terrestre acontece a mudança dos estágios do homem, a passagem do nascimento à morte celebrada nos rituais baseados no ciclo da vida. Os dois tipos de sazonalidade são iguais no sentido de que, embora não seja propriamente um rito de passagem, qualquer festividade anual pode envolver pessoas que não estavam presentes anteriormente (o primeiro Natal do bebê, o primeiro dia na escola ou na creche) e perder antigos participantes, devido às suas mortes. É importante notar aqui a diferença a mais entre ritual e teatro: o último quase sempre situa a ação em um tempo ficcional, enquanto a ação do primeiro sempre está no tempo real. Esses são, então, os dois eixos em cuja interseção o ato do ritual se encontra: a passagem do tempo e a relação recípro-

ca dos grupos humanos através de suas inevitáveis perdas, substituições e redistribuições. Em qualquer ritual, um dos eixos pode estar mais em evidência, mas o outro está presente de forma mais sutil, e mostra uma tendência a exigir maior proeminência mesmo quando a função imediata do ritual não peça.

JUSTIÇA

Isso fica claro nos rituais ligados à administração da justiça. Frequentemente são vistos determinados elementos “ritualísticos” em procedimentos jurídicos: as elaboradas cortesias formais, o uso de uma linguagem especializada, a estilização da apresentação de provas em uma guerra de palavras entre a “acusação” e a “defesa”, o papel essencial dos jurados na redefinição do status do “acusado”. O evento é estruturado para que se declare ser ou não o acusado uma pessoa adequada a manter sua posição na sociedade.

Quanto ao elemento *tempo*, este é menos notado. Nos tribunais ingleses ele se manifesta nas vestimentas arcaicas dos seus membros. Assim como as roupas do padre dão a ele uma identidade

além da sua pessoal, as togas e perucas dos juízes e advogados os declaram representantes da lei, um valor abstrato e uma instituição cuja existência é anterior aos seus nascimentos - e que por conseguinte se estenderá além de suas mortes. Em função das provas que os advogados apresentarem e da opinião dos jurados, o juiz dará seu veredicto. Se considerado inocente, o acusado é posto em liberdade. Em caso contrário, uma sentença será proferida, até mesmo estipulando um determinado prazo de vida.

EXECUÇÕES

A última frase é um exemplo extremo da capacidade do ritual de controlar o tempo e espaço sociais. Não é surpresa que as execuções públicas fossem eventos populares por toda a Europa, até que a crescente aversão por violência pública levou à abolição desses eventos. Estes, no entanto, foram defendidos por um certo Dr. Johnson, num famoso protesto contra abolição das execuções públicas: "Se elas não tivessem espectadores não serviriam aos seus propósitos". Para Johnson, grandes multidões se juntavam para ver o "auto de edificação" da justi-

ça pública, no qual os crimes dos condenados eram re-encenados no seu próprio corpo, confissões públicas (às vezes compostas em versos) eram feitas no cadafalso e onde o condenado poderia ser maltratado mesmo depois de morto, nas terríveis práticas de esquartejamento e decapitação. O corpo enforcado ou a cabeça pendurada numa lança permaneceriam como imagens assustadoras das conseqüências da má conduta.

Ao mesmo tempo, o evento tinha um ar estranhamente festivo. Na Londres do século XVIII, um condenado geralmente vestia-se de noivo para o seu passeio final até Tyburn, e, dependendo do sentimento público a seu respeito e de seu crime, poderiam lhe jogar ramalhetes ao invés de cacos de tijolo. De qualquer forma, ele não deixava de ser um herói (ou um vilão) no sentido teatral, e os eventos desse dia seriam o último ato de sua tragédia.

CHARIVARI

Menos radical no seu efeito sobre o indivíduo, mas em compensação ainda mais claro como prova da força das imagens do ritual, o difundido ritual jurídico

do charivari não é organizado pelo Estado, e sim pela comunidade, e não é aplicado a ofensas criminais, mas a atos anti-sociais como desonestidade nos negócios, desarmonia conjugal ou casamentos inadequados, como o de um viúvo já idoso com uma jovem virgem. Normalmente a comunidade, por meio de alguns representantes, expressa sua desaprovação através de uma procissão com música barulhenta (batendo em latas, panelas, etc.) até a casa do transgressor, em geral bem cedo ou tarde da noite, de forma a causar o máximo de tumulto e publicidade à ofensa, e o máximo de constrangimento ao infrator.

Em acontecimentos mais elaborados, a procissão pode incluir um boneco do infrator, montado ao contrário em um burro ou preso a um poste, sendo subsequentemente enforcado ou queimado. De qualquer forma, o infrator tem duas opções: comprometer-se a corrigir seu comportamento - e assim assegurar sua reintegração à sociedade - ou pagar para que os músicos barulhentos se retirem.



(Extraído de *The Cambridge Guide to World Theatre*, ed. por M. Banham, Cambridge, 1988. Tradução de Luis Gustavo de Moura Brasil)



A música no teatro

Tim Rescala

Ao iniciar este novo milênio, nos parece que em arte tudo já foi feito, principalmente pelo que se fez de genial em termos de experimentação no século XX. E a palavra de ordem nos dias de hoje, marcados por uma valorização do supérfluo e do descartável, é procurar a essência das coisas. E essa essência, ao contrário do que possa parecer, não está nas coisas mais complexas, mas sim nas mais simples.

Uma obra-prima da arte quase sempre consegue ser simples e complexa ao mesmo tempo. É o caso de Mozart. *A flauta mágica*, por exemplo, apresenta uma estrutura musical complexa e refinada, mas nem por isso trata-se de algo hermético ou de digestão difícil para os ouvidos. Muito pelo contrário.

Se procuramos a simplicidade, precisamos encontrá-la então em sua essência, naquilo que ela tem de indispensável e do qual não pode abrir mão para existir. A música não pode abrir mão do som e do silêncio, seu companheiro inseparável. Mas e o teatro? Pode abrir mão do texto, da luz, do som, do cenário ou do figurino? Pensamos que sim. Pode abrir mão de tudo isso, menos do ator. Sem ele, e sem a platéia, aliás, nesse caso sua companheira inseparável, como o silêncio é do som, me parece que o teatro não existe, ao menos em sua essência. E se o ator é a essência do teatro, onde estaria a essência da música para teatro? Me parece que no mesmo lugar, ou seja, no trabalho do ator.

Linguagem

Costuma-se dizer que a linguagem musical, abstrata por excelência, não possui um nível semântico, ou seja, um sentido ou um significado, digamos, aparente. Uma determinada sequência de notas ou um acorde, necessariamente, não quer dizer nada. Já uma sentença verbal, como “vou para casa”, pode ser analisada em seu nível sintático, estrutural, e dissecada como tal, identificando-se sujeito, predicado, verbo, etc... Mas a mesma frase possui também um nível semântico, um significado. Ela transmite uma mensagem, dá uma informação, cujo conteúdo é invariável. Sabemos que alguém está indo para a sua casa. E numa frase musical, isso é possível? A princípio, não.

Alguém já disse que a música é a mais perfeita das artes, pois diz tudo e nada ao mesmo tempo. É justamente neste seu caráter abstrato, efêmero e volátil, que está o seu encanto. O que soa doce e suave para uns pode soar agressivo e áspero para outros, principalmente em se tratando de culturas diferentes. Um concerto de música indiana, por exemplo, pode ser uma experiência fatigante para um ouvido ocidental, mas com certeza pode levar um ouvinte oriental, mais habituado a esta linguagem, às alturas, bem perto de Deus.

Incerteza

Sobre essa arte da incerteza, feita de sons e silêncios, é muito difícil falar, verbalizar, sem se fazer uso de sua gramática própria, o que fatalmente afasta o leigo do debate. Não é à toa que a maioria dos músicos tem dificuldade para explicar seu trabalho, preferindo sempre tocar a responder qualquer pergunta sobre sua música.

Em suma, os níveis sintático e semântico, facilmente identificáveis na linguagem verbal, se anulam ou são uma coisa só na linguagem musical. Uma determinada frase musical, independente de seus elementos formantes, melodias, acordes, etc..., não tem necessariamente um significado. Analisando de

outra forma, tem um sem número de significados, um para cada ouvinte. Mas (felizmente há o “mas”) nem sempre é assim. Para tudo há uma exceção e é essa exceção que mais nos interessa quando falamos de música para teatro: o instante em que o som pode produzir um significado, digamos, comum a todos os ouvidos.

Arquétipo

Tomando emprestado um termo da psicanálise, poderíamos dizer que existe um certo arquétipo sonoro, ou seja, um ente musical que pode ser apreendido e compreendido da mesma forma por ouvidos diferentes. Este “inconsciente coletivo sonoro” se apresenta, na maioria das vezes, sob a forma de algum clichê, ou seja, de algo que já foi exaustivamente escutado e que por isso se tornou quase que um símbolo. É como se fosse um código a nos dar uma informação. Ele nos induz, nos transporta para um determinado contexto, comum não a todos os ouvintes, mas à maioria deles. E as exceções ficam por conta das diferenças culturais e do próprio repertório auditivo do ouvinte, pois é ele quem efetivamente forma sua cultura musical e, conseqüentemente, sua capacidade de apreciar e compreender códigos sonoros.

Tomemos por base um exemplo bem simples: os dois primeiros compassos do 1º movimento da *Quinta Sinfonia*, de Beethoven, o famoso “tchan-tchan-tchan-tchan...”. Mesmo um ouvinte não habituado à música clássica, certamente reagirá a esta frase musical de uma forma bastante induzida, ou seja, será remetido a um contexto de perigo, de tensão, de “algo vai acontecer”. Com toda a certeza, Beethoven não pensou nisso quando escreveu a sua sinfonia. Aliás, nem mesmo a plateia do concerto em que esta obra teve sua primeira audição.

Desgaste

Então por quê isso acontece? Porque esta frase musical, extraída de seu contexto original, foi utilizada e desgastada ao

longo de muitos anos em comerciais de televisão e de rádio, desenhos animados, filmes, etc..., de forma a transmitir medo, apreensão ou dúvida. Este processo se deu de tal forma que mesmo alguém que nunca ouviu a sinfonia cantarola seus dois compassos iniciais (na maioria das vezes deslocando o tempo forte da frase para a primeira nota, que está num tempo fraco), ao fazer alguma brincadeira onde o perigo seja iminente. Mas, apesar de todo esse histórico, esta frase pode, ainda hoje, gerar outro tipo de sensação.

O primeiro movimento da sinfonia foi utilizado num dos quadros do filme *Fantasia 2.000*, da Disney, num contexto totalmente diverso e inusitado, uma alegoria feérica de formas triangulares, lembrando borboletas voando. A conjugação da música de Beethoven à esta imagem, por exemplo, fez com que minha filha, que viu o desenho pela primeira vez aos quatro anos, remetesse seu pensamento imediatamente ao vôo das borboletas e não a uma situação de perigo, logo ao ouvir a primeira frase da música. Felizmente, o contexto é bem mais agradável.

Borboleta

Para ela, que não tem ainda um repertório auditivo formado (ou deformado, como queiram) ao longo de vários anos ouvindo o “tchan-tchan-tchan-tchan...” como prenúncio de perigo, a música de Beethoven transmite apenas alegria, vida, jovialidade, movimento e, sobretudo, vôo de borboleta. Isso prova, a meu ver, duas coisas : 1) a música é mesmo uma linguagem abstrata por excelência; 2) a música (em seu estado puro, sem auxílio de texto) pode deixar de ser uma linguagem abstrata e vir a ter um sentido, caso apresente condições para isso.

E são essas condições, esse tal nível semântico, criado de forma um tanto artificial, mas inevitável, que tornam a música para teatro um universo inesgotável de som e sentido e que pode e deve ser utilizado de forma consciente e conseqüente.

Papéis

A música no teatro pode se manifestar em diferentes planos, tendo, em cada um deles, um papel bastante definido. Quando associada ao texto em forma de canção, assume uma função equivalente à do próprio texto. Em muitas ocasiões, como na maioria das óperas ou musicais americanos, apenas desenvolve uma idéia já exposta no texto, de forma a prolongar a sua vida e dar-lhe existência própria fora do contexto original do espetáculo. Em outros casos, as palavras contidas nas canções complementam e desenvolvem o texto, dando-lhe a capacidade de construir a trama em questão. Mas os aspectos mais interessantes da música para teatro se encontram em seu estado mais puro, como música incidental.

Muitas vezes chamada de *música de fundo* ou *trilha sonora* (no caso de ser gravada, como no cinema ou na televisão), a música incidental composta para teatro também se apresenta em planos diversos. Ora atua como mero suporte para o texto, sublinhando informações importantes (por contraste ou semelhança de atmosferas), ora adquire o status de texto, chegando a produzir e manipular o conteúdo da ação. É nesta circunstância que se encontra o mais rico e instigante papel da música no teatro, onde ela adquire função dramática. Neste estado, ela cria significados, desenvolve idéias, transmite informações, assumindo as funções do texto.

Planos

Em muitas peças onde a música se faz presente e atuante, podemos encontrar casos onde a ação se desenvolve sem a presença do texto propriamente dito. Algo muito próximo ao que acontece na música para balé, com a diferença de que num nível dramático mais desenvolvido, já que se está lidando com uma linguagem que trabalha em diversos planos sonoros ao mesmo tempo.

Como exemplo, tomemos uma cena com dois personagens, onde um deles está prestes a sacar uma arma e matar o outro,



partindo-se do pressuposto que a platéia não sabe que isso vai acontecer. Eles apenas se olham, sem nada dizer. Entra uma música, inicialmente redundante, mas que pouco a pouco vai se tornando mais tensa e mais forte, num grande crescendo de intensidade. O suposto assassino caminha na direção da sua vítima, que recua na mesma velocidade, até que os dois saem de cena. A música, no entanto, continua em seu crescendo atordoante, que é então subitamente interrompido por uma nota muito forte tocada num instrumento de percussão.

Leituras

Embora muitas leituras sejam possíveis sobre o que se passou com os dois personagens, podemos supor, com base nas informações que já tínhamos, que um deles atirou no outro, embora não tenhamos visto isso acontecer. Para que esta informação seja apreendida, a música colaborou basicamente com dois acontecimentos: o crescendo e a nota final, cada um deles com uma função diferente.

O crescendo ampliou e desenvolveu uma sensação de tensão, dando corpo a uma ação. Já a nota final, não só apresentou um desfecho para esta sensação, este movimento, como também apresentou uma informação a mais. E esta informação situa-se no âmbito do arquétipo sonoro, do inconsciente coletivo, que é acionado por um código já conhecido. E isso se dá pela simples semelhança que uma nota forte num instrumento de percussão tem com um tiro de revólver. Mesmo sem termos a informação da existência de uma arma ou da vontade de se cometer um assassinato, fatalmente vamos identificar a nota percussiva como um tiro. E isso não seria obra apenas da nota forte da percussão, mas principalmente do crescendo, que nos induz a imaginar que algo de grave vai acontecer.

Caminhos

Essa capacidade que a música tem de gerar sentido, de induzir sensações, de criar caminhos interpretativos, faz com que

a linguagem da encenação teatral possua um parâmetro rico e mutante, o sonoro. Este pode manifestar-se, como vimos, em diversos planos, com ou sem a ingerência do texto.

E quando o som, elaborado através da linguagem musical, apresenta também esta capacidade de simular, induzir ou camuflar sentidos, temos um verdadeiro manancial de possibilidades a serem exploradas dramaticamente.

Pastiche

Para se manter viva, em constante movimento, a música feita para a cena precisa, acima de tudo, ser realizada ao vivo. Caso contrário, como é feita na maioria das vezes, infelizmente gravada, torna-se estática, imutável. É apenas um pastiche do que poderia ser, se evoluísse no espaço cênico da mesma forma que evolui o trabalho do ator, que nunca é (ou deveria ser) o mesmo em cada espetáculo.

Sendo gravada, a música será apenas um registro de um estágio de sua evolução, que, ao longo de uma temporada, permanecerá congelada. Isso ocorre principalmente quando a música é originalmente concebida para ser tocada por instrumentos tradicionais. Porém, se uma música incidental é criada dentro de um contexto eletroacústico, exigindo um grande apuro técnico, os critérios são outros, pois, neste caso, ela só pode existir gravada e não ao vivo.

Performance

Sabemos que ao longo da temporada de uma peça, o trabalho do ator tende a evoluir, pois um espetáculo nunca é igual a outro, embora muita gente defenda que a repetição tal e qual seja um objetivo a ser alcançado. A partir de sua estréia, o ator procurará aprimorar o seu trabalho, encontrando novas formas de falar o seu texto, de se movimentar em cena, mesmo que não haja nenhuma mudança substancial na estrutura da peça. Isto é, da própria natureza da linguagem teatral. E por que não seria também da música, que é também uma arte performática?



Os músicos que se dedicam ao teatro não são muitos, mas aqueles que realmente conhecem a linguagem teatral, sabem que a música no teatro se comporta de uma maneira totalmente diversa. Ela obedece a outras regras, tem outros parâmetros de desenvolvimento e exigem, inclusive, uma outra postura no palco. Mas quais seriam, afinal, estas características?

Irmã

Para chegarmos mais rapidamente à essência da música para teatro, o caminho mais rápido seria compará-la com sua irmã mais próxima, a música para cinema, justamente para que suas semelhanças sejam expostas e suas diferenças reveladas. Peguemos como exemplo a famosa cena do balcão, de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Imaginemos a mesma cena, com a mesma música, mas em contextos diferentes: no teatro e no cinema.

Assim como o próprio texto, a trilha sonora de um filme pode ser manipulada após o seu registro, ou seja, seu contorno final, principalmente no tocante à intensidade em que será ouvida, só é determinada no momento da mixagem do filme. Já no teatro, não só a intensidade da música, mas também seu andamento, sua interpretação, enfim, são determinadas no momento da ação, variando a cada dia (no caso de ser feita ao vivo, obviamente).

Realidade

O texto falado pelos atores num filme é sempre captado por microfones, o que lhes garante uma liberdade muito maior no que diz respeito ao volume da fala. Já no teatro o ator precisa empostar a voz para ser ouvido, da mesma forma que a música, ao interagir com o texto, não pode suplantá-lo em volume.

Enfim, o teatro pressupõe uma realidade acústica que não existe no cinema, ou melhor, que o cinema apenas simula, mas que não existe na realidade. Isto, por si só, já faz com

que uma mesma música, com uma mesma instrumentação, feita para uma mesma cena, se comporte de formas totalmente diversas no teatro e no cinema. E o trunfo do teatro está justamente no imponderável, na possibilidade do erro, no risco.

Variação

Se fizéssemos um gráfico do comportamento dessa mesma música nos dois contextos em termos de amplitude, de dinâmica, veríamos que no caso do teatro ela teria uma variação muito maior. No contexto cinematográfico seria fatalmente mais comprimida, prevalecendo o volume médio.

Aliás, a música incidental no cinema, excessivamente funcional, costuma ser bem mais impessoal que aquela feita para o teatro, que, por sua vez, perde seu sentido fora de seu contexto original.

Músico = ator

Nossa defesa de um teatro essencial, que valorize a presença do ator, confunde-se com a defesa da música ao vivo no teatro. Ela pode ser feita por músicos que conheçam a linguagem teatral, mas também pode e deve ser praticada pelos próprios atores.

Neste caso, ela assume uma dramaticidade quase que natural, pois cada nota tocada em cena por um ator nasce antes de um impulso dramático para só então justificar-se musicalmente. E música para teatro é isso: produzir sons através de impulsos dramáticos.



MÚLTIPLA ESCOLHA

Na edição passada, centramos nosso foco no maior comediógrafo da História: o francês Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673), mais conhecido como Molière. Agora, nos deteremos naquele que todos consideram o maior dramaturgo de todos os tempos: o inglês William Shakespeare (1564-1616), o fabuloso bardo.

1 Nascido em 22 de abril de 1564, em Stratford-upon-Avon, Shakespeare correu sério risco de vida ainda no berço. Você saberia a causa?

- a) O recém-nascido apresentava problemas respiratórios
- b) A mãe de Shakespeare não podia amamentá-lo
- c) A cidade foi tomada pela peste
- d) A casa onde morava pegou fogo
- e) Nenhuma das respostas anteriores

2 Shakespeare ingressou no teatro como ator, em Londres, aos 23 ou 24 anos. Mas logo começou a escrever, sem jamais deixar de atuar, tendo iniciado sua carreira como dramaturgo com uma comédia - escreveria 17, ao todo. Ela consta da relação abaixo?

- a) *Comédia dos erros*
- b) *A megera domada*
- c) *Trabalhos de amor perdidos*
- d) *Os dois cavaleiros de Verona*
- e) Nenhuma das respostas anteriores

3 Em 1590, atores saídos das trupes de Strange e de Lord Admiral formaram uma companhia, que ao longo dos quatro anos seguintes dominaria a cena na Inglaterra. Para este grupo Shakespeare entregou sua primeira tragédia. Qual seria?

- a) *Hamlet*
- b) *Othelo*
- c) *Macbeth*
- d) *Rei Lear*
- e) *Tito Andronico*

4 Para este mesmo grupo, em 1592, Shakespeare escreveu a comédia *A megera domada*. Baseada em mitos folclóricos antigos e brutais sobre uma jovem esposa que é "domada" por um marido que a surra e aterroriza, a peça se concentra ostensivamente numa questão econômica. Mas também aborda outros temas. Eles estão aqui relacionados?

- a) Erotismo
- b) Subserviência
- c) Poder
- d) Remorso
- e) Três itens estão corretos

5 Alguns estudiosos acreditam que o mais chocante assassinato, dentre todos existentes nas peças de Shakespeare (aí incluindo-se *Othelo* e *Macbeth*), ocorre em *Romeu e Julieta*. Ele envolve personagens abaixo mencionados?

- a) Teobaldo e Mercúcio
- b) Romeu e a Ama
- c) Frei Lourenço e Julieta
- d) Escalo e Páris
- e) Nenhuma das respostas anteriores

Questão 1

c) Ilustre Teatro

Questão 2

e) Só dois itens estão corretos: A e B

Questão 3

c) *O médico amoroso*

Questão 4

b) *As preciosas ridículas*

Questão 5

a) Uma educação mais liberal para as moças

Questão 6

e) Dois itens estão corretos:
A e B

Questão 7

c) Sátira implacável da hipocrisia

Questão 8

d) *Commedia D'ell Arte*

Questão 9

e) Todas as respostas estão corretas

Questão 10

a) *O doente imaginário*

6 De acordo com o encenador inglês Peter Brook, uma das maiores dificuldades dos atores na comédia *Sonho de uma noite de verão* é a criação de uma atmosfera de amor. Mas o diretor menciona uma dificuldade adicional, proposta por Shakespeare, que consiste na compreensão de que o sentimento amoroso não pode estar dissociado de:

- a) Liberdade e imaginação
- b) Liberdade e cultura
- c) Imaginação e poder
- d) Cultura e imaginação
- e) Nenhuma das respostas anteriores

7 Não são poucos os que defendem a tese de que uma grande obra jamais pode surgir de uma idéia simples. No entanto, Shakespeare criou sua peça mais brilhante a partir de algo que nada tem de transcendental: informado de que seu pai fôra assassinado pelo irmão e atual esposo de sua mãe, um jovem príncipe fica indeciso quanto à atitude que deve tomar. Que texto é esse?

- a) *Othelo*
- b) *Rei Lear*
- c) *Macbeth*
- d) *A tempestade*
- e) Nenhuma das respostas anteriores

8 Uma das primeiras peças de Shakespeare, *A comédia dos erros* revela nítida influência do teatro grego e mais ainda do romano Plauto (254-184 a.C), fazendo alusão a acontecimentos políticos da França, motivados pela morte de Henrique III e a ascensão de Henrique de Navarra. Você saberia apontar uma das características mais marcantes da obra?

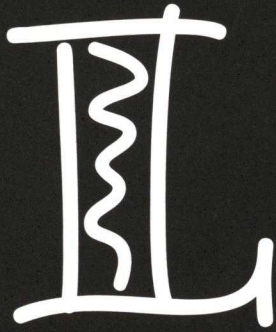
- a) Lirismo exacerbado
- b) Abundância de rimas
- c) Versos alexandrinos
- d) Personagens enigmáticos
- e) Nenhuma das respostas anteriores

9 Principal artífice do assassinato do rei Duncan, em *Macbeth*, Lady Macbeth acaba sendo "punida" pelo autor. De que forma?

- a) Ela enlouquece
- b) Perde os filhos num acidente
- c) Cai na miséria
- d) O marido começa a traí-la
- e) Nenhuma das respostas anteriores

10 Em *Rei Lear*, o protagonista comete uma terrível injustiça - que é o elemento disparador da trama. Contra quem?

- a) O rei da França
- b) O duque de Cornúlia
- c) Cordélia, sua filha mais jovem
- d) Edgar, filho de Gloster
- e) Nenhuma das respostas anteriores

**LANG, JACK** (1939)

Diretor francês, fundou o Festival Mundial de Teatro de Nancy, que durante 20 anos (1963-1983) contribuiu decisivamente para divulgar trabalhos de pesquisa teatral, feitos por grupos como o Bread and Puppet Theater (americano) e o Arena, do Brasil. Desde 1972, Lang dirige o novo Teatro Nacional de Chaillot (antigo TNP), em Paris, em parceria com Antoine Vitez. Em 1981 assume o Ministério da Cultura, promovendo a descentralização teatral, criando centros dramáticos nacionais, renovando a Comédie Française e estimulando as companhias independentes.

LABICHE, EUGÈNE (1815-1888)

Autor dramático francês, mestre da comédia de *boulevard*. Escreveu mais de 100 textos, alguns em parceria, nos quais ataca com bom humor as fraquezas humanas. Suas peças mais conhecidas são *Um chapéu de palha da Itália* e *A viagem do Sr. Perrichon*.

LAUGHTON, CHARLES (1900-1963)

Ator inglês, estreou em 1926 em *O inspetor geral*, de Gogol. Foi membro do Old Vic nos anos de 1933-34, onde obteve grande êxito interpretando Lopâkin, personagem de *O jardim das Cerejeiras*, de Tchecov. Atuou também em várias peças de Shakespeare, dentre elas *Enrique VIII*, *A tempestade* e *Macbeth*. A partir de 1936 passou a atuar mais no cinema, ainda que retornasse aos palcos algumas vezes, tendo sido marcante sua participação em *Galileu*, *Galilei*, de Brecht, direção de Joseph Losey.

LAVELLI, JORGE (1932)

Diretor argentino radicado na França. Começou como ator em seu país e mais adiante fez cursos de interpretação na França com Jacques Lecoq. Encenador extremamente criativo e arrojado, encenou espetáculos de grande repercussão, como *O casamento* (Gombrowicz, 1963) e *Piquenique no front* (Arrabal, 1965), sendo que sua parceria com a atriz espanhola Nuria Espert rendeu montagens espetaculares, como *Dona Rosita, a solteira* (Lorca) e *A tempestade* (Shakespeare).

À margem da vida

TENNESSE WILLIAMS

TEXTO PARA ESTUDO

Amanda

Como você sabe, esta tarde eu ia ser empossada no meu posto nas Filhas da Revolução Americana. Mas resolvi dar um pulo na Escola Comercial Rubicam para avisar que você estava resfriada e perguntar se você estava progredindo. Fui falar com a professora de datilografia e me apresentei como sua mãe. Ela nem sabia quem você era. “Wingfield?”, ela repetiu. “Não temos nenhuma aluna com esse nome”. Eu assegurei que sim, que você freqüentava as aulas desde janeiro. “Será - disse ela - que a senhora está falando de uma mocinha tremendamente tímida, que deixou o curso depois de freqüentar só uns dias?” Não, respondi, minha filha Laura tem ido à escola todos os dias durante as últimas seis semanas! Então ela consultou o livro de frequência e lá estava o seu nome, com todas as datas em que você estivera ausente, até que decidiram que você tinha abandonado o curso. Como eu insistisse que deveria haver um engano, ela disse: “Agora eu me lembro dela. Suas mãos tremiam tanto que nem podia bater nas teclas certas. A primeira vez que fizemos uma prova de velocidade ela ficou enjoada e teve que ser carregada para o banheiro! Depois, nunca mais apareceu!” (*Tempo*) Eu me senti tão fraca que mal podia me manter de pé...Tive que me sentar, enquanto me traziam um copo d’água. (*Tempo*) A matrícula de 50 dólares, todos os nossos planos, minhas ambições e esperanças para o seu futuro... tudo fora por água abaixo, sem mais nem menos... (*Tempo*)

Laura: onde você esteve todo esse tempo que fingia sair para freqüentar a escola?

Sugestão para estudo:

O trecho, extraído de uma das peças mais representadas do autor norte-americano, permite à estudante trabalhar uma das passagens mais dramáticas do texto, pela revelação que contém e seus possíveis desdobramentos. O monólogo deve ser feito sem pressa, já que a personalidade melodramática da protagonista a leva a valorizar cada detalhe de sua narrativa, o que contribui para exasperar ainda mais sua tímida filha.

Medéia de Eurípedes

ELENCO

Alexandre Dantas *Jasão*
Ana Alkimim *Coro/Egeu*
Cristine A'Gape *Coro/Mensageiro*
Cybele Jácome *Medéia*
Fernanda Maia *Coro/Creonte*
Luiza Baratz *Glauce*
Mariana Oliveira *Corifeu*
Viviana Rocha *Coro/Ama*

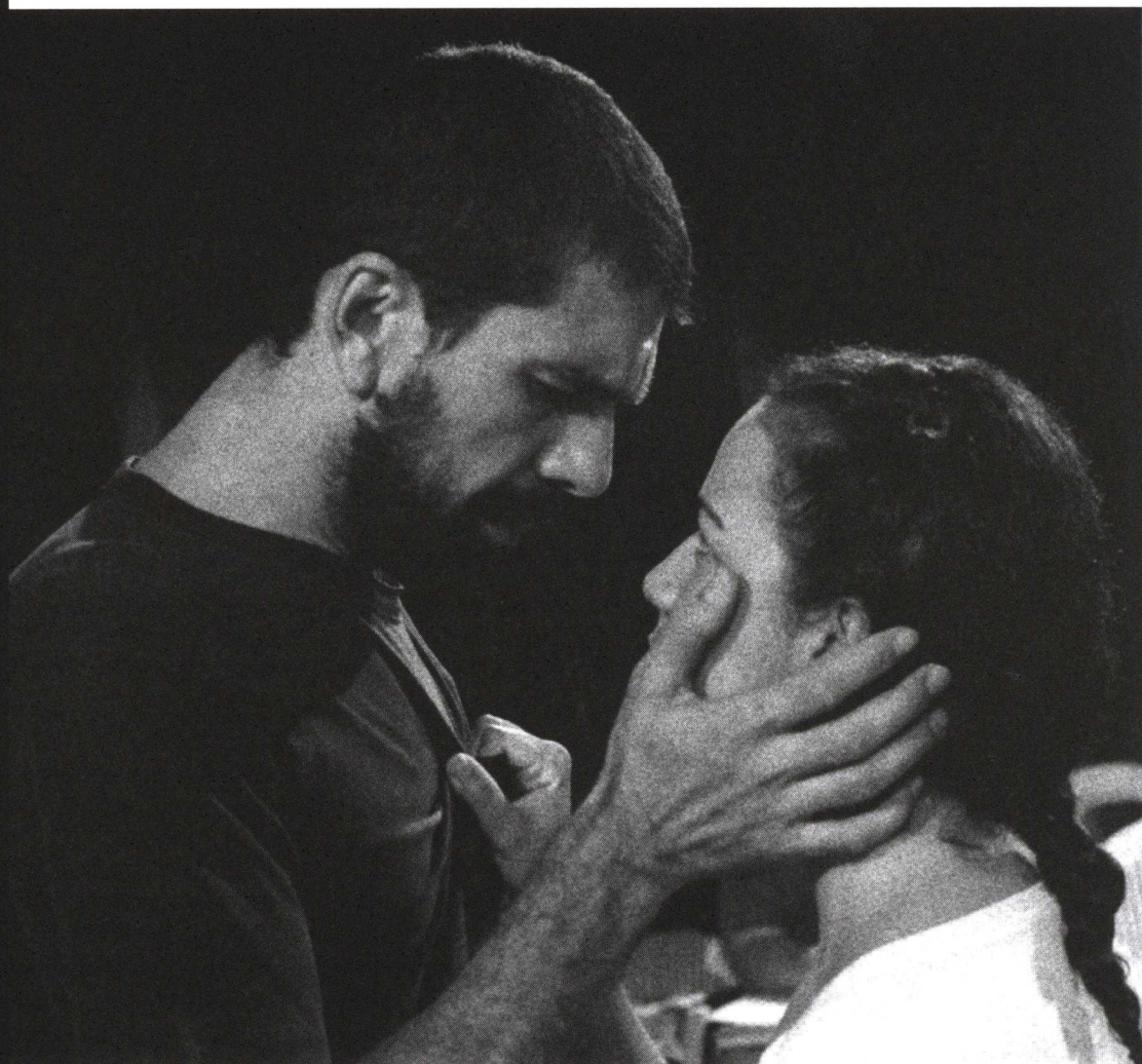
FICHA TÉCNICA

Autor original **Eurípedes**
Direção **Antonio Guedes**
Dramaturgia **Fátima Saadi**
Direção de movimento **Helena Varvaki**
Cenografia **Doris Rollemberg**
Figurinos **Mauro Leite**
Música **Paula Leal**
Programação visual **Luiz Henrique Sá**
Diretora assistente **Joana Lebreiro**
Assistente de direção de movimento
Lúcia Pendille
Produção executiva **Luiza Baratz**
Fotos **Luiz Henrique Sá**

CENÁRIO

Um grande círculo de madeira no centro do qual, num plano dez centímetros mais alto, encontra-se um pequeno círculo giratório movido por quatro alavancas de metal que se encaixam no grande círculo. Vasos de barro espalhados pela área cênica externa ao círculo maior. Esta área assume a forma de um corredor que separa a platéia em dois blocos dispostos de um lado e de outro da cena.

O texto que se segue é uma adaptação de Fátima Saadi e Antonio Guedes do original de Eurípedes, e foi utilizado pelo grupo Teatro do Pequeno Gesto no espetáculo que estreou no Espaço Cultural Sérgio Porto, em 6 de dezembro de 2002, com o elenco e ficha técnica ao lado.



Alexandre Dantas (Jasão) e Cybele Jácome (Medéia)

(Cena vazia. Música. Os atores cruzam o espaço sozinhos e em pequenos grupos até que a cena se povoa lentamente. Alguns carregam vasos de barro. Durante estas caminhadas, olham para a platéia e em torno, para o espaço, como se verificassem se tudo está disposto corretamente. Em seguida, Jasão, Medéia e Glauce atravessam a cena e se posicionam fora do grande círculo, enquanto o coro dança. O coro se retira para as bordas do círculo, dividido em dois grupos que ficam frente à frente. O ritmo da música se torna muito marcado. O diálogo é dito enquanto Jasão e Medéia avançam um para o outro em movimentos lentíssimos. Glauce passa entre os dois, no mesmo ritmo, como uma sombra).

Jasão Monstro! Mulher odiada por mim, pelos deuses... por toda a humanidade!

Medéia Pode me chamar de monstro e leoa. Eu quis simplesmente devolver como podia os seus golpes ao meu coração.

Jasão Jamais houve uma grega capaz de um crime deste, e eu escolhi você por esposa em vez de uma delas! Para meu desespero, fui aliar-me a uma inimiga, a uma leoa e não a uma mulher, criatura mais feroz que os monstros mais selvagens.

Medéia Depois do ultraje contra meu leito, você não esperava passar a vida rindo de mim, tranqüilo, com a filha do rei.

Jasão Mas você também sofre! Nossos males são os mesmos.

Medéia É claro, porém sofro menos se você não ri.

Jasão O leito abandonado justifica o crime?

Medéia Essa injúria é pequena para uma mulher?

Jasão Se ela é sensata. Para você, tudo é ofensa.

Medéia Os deuses sabem quem provocou tudo isso.

Jasão Sabem, também, como é tenebrosa a sua mente.

Medéia Meu ódio é o melhor de mim! Suas palavras me repugnam.

Jasão Sinto o mesmo. Livremo-nos um do outro. *(A música aumenta de volume. O coro avança dançando. Jasão e Medéia giram em torno do pequeno círculo, repetindo de forma quase inaudível, devido à altura da música, o texto inicial. Glauce e Jasão se afastam, um de frente para o outro, enquanto Medéia diz para a platéia, informando, mas com sofrimento)*

Medéia Vejam o meu sofrimento após todos os juramentos que me ligavam a esse esposo desprezível! Ah, se eu pudesse vê-los, ele e a noiva, reduzidos a cinza sob os escombros do palácio, pela injúria que ousam fazer-me! Meu pai, minha cidade, de onde vim para viver tão longe, meu irmão... meu irmão, que assassinei por amor de Jasão! De tudo fui capaz por amor a esse homem! *(Dá um longo grito de dor, girando sobre si mesma. A música pára. O coro avança para a cena)*

Corifeu Ouçam os gritos, a soluçante queixa, lamentos infindáveis, a dor e o desespero vindos dela contra o esposo pérfido, traidor do leito. A dor e o desespero. Se os céus não tivessem consentido que a nau Argo cortasse o mar profundamente azul em direção à Cólquida, Medéia jamais teria deixado sua terra depois de ter, com sortilégios, ajudado Jasão a conquistar, para o rei Pélidas, a preciosa pele de car-

neiro, toda de ouro, que ela estava encarregada de guardar, nem teria seguido Jasão para a terra dele, onde convenceu as filhas de Pêlias a matarem o pai. Se os céus não tivessem permitido que a nau sequer fosse construída, Medéia e Jasão não teriam tido que fugir para Corinto, nem aqui, em Corinto, depois de dez anos de um casamento harmonioso, Jasão teria aceitado desposar a jovem Glauce, filha do rei Creonte, senhor deste lugar. Sem alimento, sem descanso, faz dias que Medéia chora e se lamenta, surda a qualquer consolo, arisca até com os filhos, que nela já não despertam nenhum amor. Tenho medo por ela. Tenho medo pelas crianças. Eu a conheço e por isto tremo: ela é terrível e seu ódio é tão intenso quanto foi o seu amor. (*Música. Medéia e Corífero estão frente à frente. Jasão e Glauce caminham, num jogo de sedução, durante o texto que se segue*).

Medéia (*Falando baixo, voz grave, rouca*) Estou só, proscrita, sem um parente que me ampare. Estou aniquilada, já perdi de vez o amor à vida; só quero morrer. Estou só. O meu esposo, que era tudo para mim, tornou-se o pior dos homens. De todas as criaturas, somos nós, as mulheres, as mais sofredoras, pois temos de dar ao homem não apenas nosso corpo mas toda a nossa vida. Dizem que temos sorte porque nosso lugar é em casa, protegidas de todos os perigos, enquanto os homens se arriscam em guerras sem fim. Bobagem! Melhor seria estar três vezes em combate, com escudo e tudo, do que parir uma só vez! Ah, vou descobrir um modo de fazer com que Jasão pague o resgate de meus males... e que seja castigado o pai que lhe deu a filha... Dizem que a mulher é covarde para a luta e fraca para as armas. Mas, se vê lesados os direitos do leito conjugal, ela se torna, de todas as criaturas, a mais sanguinária! (*Glauce e Jasão se afastam, cada um em direção a uma das platéias. A música pára*).

Corífero (*Que a esteve ouvindo todo este tempo*) Ah, Medéia! Não estranho o pranto derramado por tantos infortúnios.

Medéia Sofro e soluço bem alto! Filhos malditos de mãe odiosa, por que não morrem junto com o pai? Por que não foi aniquilada essa família toda?

Corífero Que culpa têm os filhos nos desacertos do pai? Por que falar deles deste modo?

Medéia Por que o céu não vem cair sobre minha cabeça? Qual o proveito de viver ainda?

Corífero Medéia, não morra de chorar por um marido.

Medéia O que merece um homem para quem os juramentos nada valem?

Corífero Merece justa punição. Mas é preciso medir bem o golpe: que a sua mão, Medéia, não se volte contra os amigos. O pior está por vir. Você ainda não tomou conhecimento do último decreto de Creonte, rei deste lugar. As palavras dele arremessam você em direção ao seu destino.

Medéia O que podem as palavras dele contra a minha vontade?

Corífero A palavra real é capaz de matar. Pela minha voz fala a palavra do rei e a partir daqui a sua história se entrelaça com a dele.

Medéia Mas, afinal, de que trata o decreto?

Corífero Temeroso por sua filha e por seu genro, Creonte decidiu expulsar você de Corinto juntamente com as crianças.

Medéia Quem me socorrerá neste momento? Não me resta um só amigo nesta terra e não sei onde poderei abrigar-me. Por que estou sendo assim banida?

Corífero Por medo, sem dúvida.

Medéia Medo? De que seria capaz uma estrangeira contra o rei?

Corifeu Medo da esposa em fúria. Medo dos sortilégios e magias de Medéia. É a palavra dele contra suas ameaças. Ele ouviu dizer que você jurou vingança contra o pai que prometeu a filha, contra o marido e contra a nova esposa.

Medéia Eu deveria suportar em silêncio as injustiças...

Creonte (*Falando de dentro do coro*) Eu não pretendo esperar que se cumpram suas ameaças contra mim.

Medéia O que eu poderia ter contra você, Creonte? Sua filha foi dada a quem a quis. Odeio Jasão, sim; quanto a você, fez o que devia. Que se casem e sejam felizes.

Creonte Longe de você: pegue seus dois filhos e saia imediatamente da cidade.

Medéia Deixe-nos viver aqui. Suportaremos em silêncio as injustiças. Os mais fortes venceram.

Creonte Minha decisão é irrevogável. Nem com ardis conseguirá prolongar a sua estada aqui.

Medéia Por tudo quanto há de mais sagrado, por esta luz, por sua filha, a noiva, suplico: deixe-nos ficar!

Creonte Eu não a estimo mais que à minha própria casa.

Medéia Neste instante a imagem da minha pátria me volta com tanta intensidade!

Creonte Só aos meus filhos eu estimo mais que à pátria.

Medéia Que mal terrível é o amor.

Creonte Depende das circunstâncias. E agora chega! Meus homens a farão sair à força e já!

Medéia Isso não! Ouça ao menos um último pedido!

Creonte Prefiro não ter este desgosto.

Medéia Viver é ter desgostos e eles não nos faltam. Aceito o exílio. É outra a minha súplica: um dia! Um dia só! Deixe-me aqui apenas hoje para que eu possa pensar no lugar do nosso exílio e nos recursos para sustentar meus filhos, já que o pai deles não está cuidando disto. Tenha piedade das crianças! Você também é pai.

Creonte Minha vontade nada tem de prepotente. Tenho certeza de que erro, mas, apesar de tudo, vou atendê-la. Quero deixar bem claro, no entanto: você pagará com a vida se amanhã, ao nascer do sol, os três ainda estiverem dentro das muralhas de Corinto.

Corifeu Pobre Medéia. Onde encontrar refúgio, quem te receberá? Condenada pelos deuses a vagar num abismo de dores...(*Medéia vai para o pequeno círculo, que começa a girar movido pelo coro*)

Medéia Os males se multiplicam, é verdade. Mas as coisas não vão ficar assim. Os noivos terão de enfrentar muitas desditas e também quem os levou ao casamento. Concordei com Creonte apenas para ganhar tempo e ele é tão desavisado que, podendo arruinar os meus projetos, deixou-me ficar aqui por mais um dia, tempo suficiente para exterminar meus três inimigos: o pai, a filha e o noivo dela. Tenho muitos meios para fazê-los morrer: posso pôr fogo ao palácio, ou me esgueirar na câmara nupcial e trespassá-los com um agudo punhal. Não, se eu for apanhada, rirão de mim, e isto eu não posso suportar. Melhor recorrer aos venenos. Pois bem. Mortos. Mas e então, quem me dará abrigo? O tempo é curto. Se eu encontrar algum refúgio, porei meus planos em ação dissimuladamente. Caso contrário, terei de matá-los com a espada e morrer de arma na mão. Pela deusa dos juramentos, da magia e das encruzi-

lhadas, que venero mais que todas as outras divindades, nenhum deles vai rir por ter atormentado assim meu coração! Vamos, Medéia, não poupe nenhum recurso para pôr em marcha a vingança! Não permitirei que este casamento me torne ridícula, eu, filha de um nobre pai, da raça do Sol! Domino as artes e as ciências ocultas de que preciso para a vingança. Aliás, se a natureza fez as mulheres incapazes para o bem, não há, para o mal, artífices mais competentes do que nós.

Corifeu Os rios correm em direção à nascente e tudo anda para trás: justiça e juramentos.

(O Coro vai para um dos lados do grande círculo, o Corifeu para outro. Sentam-se. Jasão entra)

Jasão Faz muito tempo percebi que a cólera desmedida é um mal sem remédio. Você poderia muito bem ficar na sua casa neste país o resto da vida se aceitasse as decisões dos que podem mais do que você, mas suas palavras insensatas causaram a sua expulsão. A mim elas não incomodam nem um pouco: pode espalhar aos quatro ventos que Jasão é o pior dos homens mas, depois do que você andou dizendo do rei, o exílio é quase um prêmio. Tenho feito o possível para aplacar o furor do rei contra você. Eu queria que você ficasse, mas você não toma juízo e continua a maldizer os que governam, por isto a única solução é desterrá-la. Mas eu nunca faltei aos amigos e é por isto que estou aqui, para evitar que você passe necessidades com seus filhos. O desterro sempre traz muitas amarguras. Embora você me odeie, nunca poderei querer-lhe mal.

Medéia Cínico, cínico!!! Não conheço outra palavra capaz de descrever a sua covardia. Não há mérito algum em vir olhar de perto os amigos depois de os ter aniquilado. Mas, pensando melhor, foi bom você ter vindo, porque assim poderei retribuir os seus insultos. Antes de mais nada, é preciso lembrar que eu o salvei. Todos os gregos que embarcaram com você em direção à Cólquida sabem disto. Graças a mim você pôde voltar para casa. Eu o segui, apaixonada, e para reconduzi-lo ao trono, matei seu tio, usando as próprias filhas dele. Depois de tudo o que fiz, você se vendeu e procurou outro leito, embora já tivesse dois filhos. Se você ainda não fosse pai, eu até poderia perdoar um novo casamento; é duro para um homem não deixar descendentes. Você tinha jurado nunca me abandonar. Canalha! Tantas vezes nos abraçamos, tantas vezes... Fui traída, roubada, porque lhe dei muito mais do que recebi. Pobre de mim, que me entreguei a um homem que não vale nada. *(Silêncio. Ela continua em tom irônico. Jasão passa por Medéia e lhe volta as costas)* Diga-me com franqueza: o que posso ainda esperar de você? *(Silêncio)* Não responde? Para onde você sugere que eu vá agora? Acha que devo voltar para a casa de meu pai, depois de o ter traído? Ou seria melhor pedir asilo às filhas de Pélias? Acho que elas me receberiam com prazer no palácio, depois que matei o pai delas, não? Minha situação é desesperadora: aqueles que me eram mais próximos se tornaram meus inimigos pelo mal que lhes fiz e o mesmo aconteceu com aqueles a quem só fiz o bem, não é, Jasão? *(Jasão se volta para ela)* Você me obriga a fugir daqui, desterrada com meus filhos, também abandonados. Ótimo início de casamento: o noivo reduz os filhos e a mulher à condição de mendigos andarilhos! Oh deus! Se há meios de distinguir o ouro falso por que não há no corpo humano um sinal que separe os bons dos maus?

Jasão Só falando com grande habilidade conseguirei escapar de sua eloquência desenfreada. Devo dizer, em primeiro lugar, já que você louva tanto os benefícios que me fez, que sua paixão ao mesmo tempo me salvou e me perdeu. A forma pela qual você matou Pélias nos condenou ao desterro. Você sabe o que fez e não vai querer que eu conte como a paixão forçou você a me ajudar, mas vou provar que, com este casamento, você ganhou mais do que eu. Hoje você vive na Grécia e não mais num país bárbaro. Aqui teve a oportunidade de conhecer o valor do direito e das leis, em vez da arbitrariedade e da violência. Os gregos todos louvam a sua ciência e hoje você é famosa, o que não teria acontecido

se tivesse ficado nos confins do mundo. Já disse o suficiente a respeito do que fiz por você, não esqueça que não fui eu quem começou a discussão. Sobre o meu casamento, que você critica de forma tão dura, vou provar que, agindo como agi, fui não apenas habilidoso, como sensato e que tudo foi fruto do afeto que tenho por você e por meus filhos. (*A um gesto de Medéia*) Tenha calma. Pensando que chegamos aqui fugidos, que felicidade maior podia me acontecer do que casar com a filha do rei, eu, um desterrado? Não foi, como você diz com ironia, porque estou farto de você, nem pelos atrativos que me oferece uma nova esposa, nem foi para ter mais filhos, porque já me bastam os que tive com você. Foi para garantir uma vida próspera, porque os pobres não têm amigos; foi para educar meus filhos como convém a alguém da minha linhagem. Caso eu venha a ter outros filhos, irmãos dos seus, poderei oferecer a todos as mesmas possibilidades. Você não precisa de mais filhos. Mas eu quero poder elevar a situação dos filhos que já tenho com os que eu ainda vier a ter. E você concordaria, se não estivesse devorada pelo ciúme. Para as mulheres, tudo está bem quando o leito está preservado, mas se ele sofre qualquer ameaça, mesmo as melhores coisas parecem nefastas. Se fosse possível ter filhos de outro modo, e se não existissem mulheres, os homens se veriam livres de todos os males.

Medéia Não há dúvida de que sobre muitas coisas não penso como os demais. No meu entender, se alguém hábil no falar comete uma injustiça merece castigo dobrado. Certo de que poderá embelezar com a fala os seus defeitos, atreve-se a proceder mal e com isto dá mostras de insensatez. Pare, portanto, de me impingir sua eloquência, e não se vanglorie dela porque uma só palavra minha será capaz de desarmá-lo. Se suas intenções eram tão boas, por que não me convenceu delas antes de se casar, em vez de agir à minha revelia?

Jasão E você me teria sem dúvida ajudado se eu tivesse contado o que pretendia. Você, que até agora não conseguiu conter a raiva e o ciúme...

Medéia Você só pensou que o casamento com uma estrangeira como eu o conduziria a uma velhice inglória.

Jasão Repito: não foi por aquela mulher que desejei um casamento nobre mas por você e por seus filhos, para que eles sejam irmãos de reis e para que minha família neles encontre apoio.

Medéia Não quero felicidade tão penosa nem riquezas que me dilacerem o coração.

Jasão Boa oportunidade para mudar de opinião: a felicidade nunca fez mal a ninguém.

Medéia Na sua boca, isto é um insulto. Eu é que estou sendo desterrada.

Jasão A culpa é toda sua.

Medéia Sou eu a noiva traidora?

Jasão Você insultou o rei.

Medéia E o seu casamento me insulta!

Jasão (*Vai sair mas volta e conclui*) Não vou continuar a discussão. Se quiser aceitar de mim alguma ajuda para você e para seus filhos, diga, estou pronto a lhe dar o que quiser e recomendar você a meus amigos, caso você resolva procurar algum deles fora daqui. Seja sensata e aceite o que estou oferecendo. Controlando a raiva e o ciúme, você só tem a ganhar.

Medéia Não vou recorrer a seus amigos, não quero nada deles nem de você: dos homens maus só se podem esperar coisas ruins.

Jasão Os deuses são testemunhas de que me prontifiquei a fazer por você e pelos seus filhos todos os sacrifícios. Mas meus préstimos não lhe agradam e você rechaça com insolência os amigos. Não tardará a se arrepender. *(Saí)*

Medéia Vá logo embora! Corra para o palácio de sua nova esposa! Não desperdice mais nem um minuto longe dela! No que depender de mim, suas bodas serão inesquecíveis!

Corifeu Medéia, cuidado com as palavras...

Medéia *(Com ódio)* Estas bodas serão inesquecíveis.

Corifeu *(Para o público)* Deixar a Cólquida foi apenas o começo: logo a escolha se transformou em destino ingrato e Medéia nunca mais teve pouso. Medéia escolheu viver como estrangeira.

Medéia Escolhi apenas viver com quem eu amava.

Corifeu E dele teve dois filhos. Pense neles.

Medéia Meus filhos serão sempre estrangeiros como eu... abandonados à própria sorte. Meus filhos... meus filhos. *(Música. Coro avança lentamente e se senta em torno dela formando uma imagem estática. Medéia com o olhar perdido no horizonte e o Coro olhando para baixo. Jasão e Glauce entram em cena e intensificam o jogo de sedução do início da peça. Ao fim da música, os dois saem)*

Corifeu Para as mulheres, quando falta o ninho, falta tudo. Medéia precisa de pouso para colocar em marcha o que planeja. *(Puxa alguém do coro: é Egeu)* E o acaso entrelaça mais um fio nesta trama: Egeu, rei de Atenas, passa por aqui depois de ter consultado o oráculo de Delfos, no intuito de conseguir ter filhos.

Egeu Medéia, por que este olhar triste?

Medéia O meu marido, Egeu, é o pior dos homens. Jasão me ultraja sem que eu lhe tenha feito nenhum mal! Outra mulher agora é dona de seu lar.

Egeu e Coro Ele está apaixonado por ela ou farto de você?

Medéia Agora ele ama com a intenção de aliar-se ao rei, que lhe dá a filha e me expulsa desta terra.

Egeu e Coro Jasão consente?

Medéia Não em palavras, mas seus desejos o vencem. Por isso tudo eu lhe peço, pelos direitos sagrados dos suplicantes: não me deixe viver no abandono! Dê-me asilo em seu país e acolhida em sua casa. Em retribuição, que os deuses lhe dêem filhos, para que sua raça não se extinga e para que você não morra só. Poderei ajudá-lo: conheço filtros e poções para este fim. Receba-me em Atenas.

Egeu Concedo-lhe esta graça tanto por respeito aos deuses, quanto pelo desejo de ter filhos: um homem sem filhos nada deixa sobre a terra. Mas não posso, eu mesmo, levá-la. Você deve se dirigir por sua vontade à minha casa.

Medéia Eu ficaria mais segura se você empenhasse sua palavra. Jure que nunca me expulsará de sua terra, e que, se algum de meus inimigos quiser com violência tirar-me de lá, você jamais consentirá.

Egeu Você não confia em mim?

Medéia Confio, mas os descendentes de Pélias são meus inimigos e toda a família de Creonte também. Se pretendessem me arrancar de sua casa, você, preso por um juramento, não permitiria.

Egeu Se você prefere assim, juro pela terra que pisamos, pela luz claríssima do sol e por todos os deuses fazer o que você está me pedindo.

Medéia Mas, se você quebrar o juramento, em que pena incorrerá?

Egeu e Coro Nas reservadas aos mais ímpios dos mortais.

Medéia Agora tudo caminha bem. Dentro de muito pouco tempo irei para a sua cidade, depois de ter executado o que planejo e conseguido o que quero. *(O Corifeu vai para o pequeno círculo. O Coro se dispõe em torno dele e vai voltando o corpo para observar as trajetórias que Medéia, ansiosamente, traça no espaço)* Justiça! Filha de Zeus e do Sol! Estamos no caminho certo. Eles vão pagar tudo o que me devem. Egeu veio até mim como um porto onde lançar âncoras depois de ter realizado meu projeto: chamei Jasão e pedirei que deixe meus filhos ficarem aqui. Mas não pretendo abandonar os dois em território inimigo, expostos à sanha de quem os odeia: vou matar a filha do rei. Mandarei presentes para a nova esposa e meus filhos pedirão a ela que não os expulse daqui, oferecendo-lhe um finíssimo véu e um diadema de ouro. Quando ela os colocar, morrerá e quem tocar nela também, tão forte é o veneno no qual eu embeberei os presentes. *(Longa pausa. Medéia caminha em círculo. Muda de tom e agora fala baixo, para si mesma. Entra música que marca o ritmo lento da cena)* Tremo só de pensar em outra coisa que também vou ter que fazer: matarei meus filhos. Ninguém poderá livrá-los disto. Depois de ter aniquilado toda a família de Jasão, vou abandonar esta terra, expiando com o desterro o assassinato de meus filhos adorados, porque terei ousado cometer o mais hediondo dos crimes para que minha vingança seja completa. Não permitirei que meus inimigos rião de mim! Meu grande erro foi ter abandonado a casa de meu pai, seduzida por um grego de belas palavras. Mas ele pagará tudo o que nos deve. Nunca mais verá vivos os filhos que teve de mim e nem terá outros de sua nova esposa. Assim ninguém vai pensar que sou fraca ou covarde mas, ao contrário, ficarão sabendo que sou terrível com os inimigos.

Ama *(Saindo de dentro do coro; suavemente, tentando convencer Medéia)* Medéia, eu criei você. Quando você fugiu da Cólquida, eu a acompanhei. Quando teve seus filhos, eu cuidei deles. Você não pode matá-los.

Medéia Assim atinjo mais profundamente o coração do pai deles.

Ama Não seja insensata, deixe as crianças fora disso!

Medéia Não perca seu tempo. Você não sabe o que diz.

Ama E você não sabe o que faz.

Medéia Assim atinjo mais profundamente o coração do pai deles.

Corifeu Mas você também vai sofrer.

Medéia Não posso fazer nada. E não adianta insistir. Venha Jasão, venha. *(O Corifeu assume a condução da cena. O Coro se senta em torno do pequeno círculo)*

Corifeu Como a cidade de Atenas, conhecida por seus sábios e por suas leis acolherá a assassina dos próprios filhos? Como poderá levantar a mão contra seus filhos e sujá-la no sangue que também é seu? Como a cidade de Atenas, conhecida por seus sábios e por suas leis, acolherá a infanticida? Como poderá sujar suas mãos no sangue que também é seu?

(Durante a próxima fala, o Coro produz, com pequenos cubos de madeira, um ritmo frenético que intensifica a caminhada de Medéia. Por um momento, O Corifeu a segue)

Corifeu e Coro Como a cidade de Atenas, conhecida por seus sábios e por suas leis acolherá a assassina dos próprios filhos? Como poderá levantar a mão contra seus filhos e sujá-la no sangue que também é seu? Como a cidade de Atenas, conhecida por seus sábios e por suas leis, acolherá a infanticida? Como poderá sujar suas mãos no sangue que também é seu? *(Cada integrante do Coro se posiciona junto a uma das alavancas. Medéia se senta)*

Corifeu Venha, Jasão, venha. *(Jasão entra)*

Jasão Vim em atenção ao seu chamado; você me considera um inimigo mas estou pronto a ouvi-la.

Medéia Eu suplico, Jasão, suplico que perdoe tudo o que falei antes; seja paciente com meus arroubos pelas muitas provas de amor que já nos demos. Pensei com calma e até me recriminei. Por que tratar como inimigos os senhores desta terra e um marido que, em nosso benefício, se casa com uma jovem princesa no intuito de dar irmãos nobres a nossos filhos? Por que não deixar de lado então o rancor e o ressentimento? Por que ficar assim quando tudo está indo tão bem? Já não tenho filhos? Não sei que aqui não passamos de dois exilados, sem amigos? Remoendo estas idéias, reconheci que me descontrolei e que minha irritação não se justifica. Você tem toda razão: seu casamento será muito proveitoso para nós e eu deveria ter percebido logo isso. Mas nós, mulheres, somos o que somos.

Jasão Vamos esquecer o que passou. É natural que as mulheres fiquem contra os maridos quando eles resolvem se casar de novo. Você demorou mas reconheceu quem tinha razão. É assim que agem as mulheres sensatas. Eu tenho certeza de que meus filhos serão um dia, com seus irmãos, senhores de Corinto, superiores em tudo aos meus inimigos. Mas por que está chorando? Minhas palavras deveriam alegrá-la.

Medéia Por nada. Estava pensando nas crianças.

Jasão Pode ficar tranqüila. Estou cuidando delas.

Medéia Acredito. É que as mulheres são fracas e choram por tudo.

Jasão Mas, afinal, está chorando por quê?

Medéia Fui eu quem os pôs no mundo e agora mesmo, quando você desejava a eles vida, força e riqueza, fiquei comovida, pensando que as coisas talvez não aconteçam assim. Mas eu só disse uma parte do que queria dizer, falta o resto. Já que o rei prefere me ver longe desta terra, vou embora de Corinto. *(Música. Os dois se olham, vão para o pequeno círculo, que o Coro começa a girar lentamente. Jasão beija Medéia, que se mantém passiva. O pequeno círculo pára de girar e, em seguida, Jasão e Medéia se afastam)*

Medéia Jasão, peça a Creonte que não mande os meninos para o exílio, para que você mesmo possa educá-los.

Jasão Não sei se vou conseguir, mas posso tentar.

Medéia Peça a sua mulher que convença o pai dela a deixar meus filhos aqui.

Jasão Acho que é possível: afinal é uma mulher como as outras.

Medéia E para ajudar mandarei presentes muito mais belos que os conhecidos nesta terra, muito mais: um véu finíssimo e uma coroa de ouro, que o Sol, pai de meu pai, deu a seus descendentes.

Jasão Por que abrir mão de bens tão preciosos? Você acredita que a casa real não tenha véus e coroas suficientes? Guarde, você ainda pode precisar. Se minha noiva me tem alguma estima, meu pedido valerá mais do que riquezas.

Medéia Dizem que os presentes comovem até os deuses e que, para os mortais, o ouro vale mais que mil pedidos. Para salvar meus filhos do exílio, daria mais que ouro, daria a própria vida. Faço questão de que as crianças entreguem os presentes nas mãos dela e que venham em seguida me trazer a boa notícia que espero. *(Jasão sai. O Coro avança para a cena e dança para celebrar a vingança, marcando com baquetas de madeira a fala do Corifeu)*

Corifeu A vingança é um prato que se come frio. Medéia, mesmo transtornada, calcula minuciosamente a devastação que pretende provocar. E neste jogo ninguém sairá ganhando. Jasão, desgraçado, desencadeia, sem saber, a morte dos próprios filhos. Medéia, desgraçada, mira nos seus inimigos, mas sacrifica o que mais ama no mundo. Não se espera das mulheres que ajam com crueldade. No entanto, quando ultrajadas, não medem conseqüências. A destruição que provocam se torna ainda mais cruel porque absolutamente inesperada. *(Depois da dança, o Coro se organiza ao redor do pequeno círculo, com o Corifeu ao centro)*

Ama Tudo correu como você imaginou: a princesa recebeu alegremente os presentes e selou o próprio destino. *(Para Medéia)* A vingança está consumada.

Medéia Não. Ainda falta o último golpe.

Ama Eu imploro, Medéia, não sacrifique as crianças. Não derrame seu próprio sangue!

Medéia As coisas são como são. Os deuses e eu já decidimos. Você não pode imaginar a minha dor.

Ama Você não sofre por seus filhos, mas por Jasão. Por favor, pense nas crianças.

Medéia É só nelas que eu penso: se tudo correu como eu planejei, em breve toda a cidade de Corinto virá vingar nos filhos de Medéia o crime contra os reis. É tarde, muito tarde. Não posso voltar atrás. *(O Corifeu cede seu lugar a Medéia no centro do círculo que o Coro começa a girar lentamente. Música contínua)* Meus filhos! Meus filhos! Agora, para meu desespero, um mundo diferente, uma outra morada, espera por vocês para viverem para sempre... sem sua mãe. Vou abandoná-los antes de poder colher as alegrias que vocês me dariam se eu pudesse vê-los crescidos e felizes. Ah! Infeliz de mim! Criei vocês em vão, meus filhos. Em vão sofri, dilacerada nas dores cruéis do parto! As noites em claro, em vão, em vão. Eu depositava em vocês tantas esperanças: cuidariam de mim na velhice, fechariam meus olhos quando eu morresse... Já não poderei contar com este consolo. E nunca, nunca mais seus olhos queridos verão sua mãe! Sem vocês, minha vida será só amargor. Não, não posso. Não tenho coragem. Será que, apenas para amargar o pai, vou desgraçá-los, duplicando minha dor? Não! Isso não vou fazer! Mas, que sentimentos são esses? Vou tornar-me alvo de escárnio, deixando meus inimigos impunes? Não! Não vou tolerar o intolerável! Quem não quiser presenciar o sacrifício, mova-se! Não fraquejarão as minhas mãos! Meus filhos servirão de tormento perpétuo àquele homem. Não, Medéia, não cometa este crime. Livre seus filhos deste mal. No exílio, eles serão sua única riqueza. Pelos demônios da vingança, jamais dirão de mim que entreguei meus filhos à sanha de inimigos! Não há mais remédio: eles têm que morrer. E se a morte é inevitável, eu mesma, que lhes dei a vida, os matarei! Já deve estar morrendo a princesinha na armadilha dourada que armei. Em breve fugirei deixando um rastro ainda mais funesto. Sejam felizes, meus filhos, mas não aqui: o pai de vocês roubou toda a felicidade que poderiam ter neste mundo. Não tenho coragem de olhar para eles *(Longo gemido)*, tenho consciência do crime horrível que vou cometer, mas o ódio é meu mais poderoso conselheiro e eu serei seu instrumento mais eficaz.

Corifeu Felizes daqueles que não têm filhos, porque estão livres de uma infinidade de misérias.

Mensageiro (*E Coro, em conjunto*) Fuja, Medéia, fuja! (*O Coro ocupa uma das extremidades do corredor e Medéia a outra. Jasão e Glauce se colocam frente a frente, em pontos opostos do espaço cênico*)

Medéia E por que motivo eu deveria fugir?

Mensageiro (*De dentro do coro*) A princesa e o rei Creonte acabaram de morrer, vítimas dos seus venenos.

Medéia Você não poderia trazer notícia melhor.

Mensageiro Perdeu o juízo, Medéia? Você não teme as conseqüências? Fuja, Medéia, fuja!

Medéia Como foi que eles morreram? Quanto mais horrível a morte, mais prazer terei em ouvir.

Mensageiro Quando seus filhos chegaram com o pai e entraram no palácio, Glauce, antes de ver as crianças, lançou um olhar apaixonado para Jasão. Mas, logo depois, empalideceu e desviou o rosto porque a presença delas lhe fazia mal. Seu marido se esforçava para aplacar a cólera e a aversão da jovem dizendo a ela: (*Jasão e mais dois integrantes do coro falam:*) “Por que tanto rancor? Olhe para os meninos, aceite estes presentes e peça a seu pai que permita que meus filhos continuem a viver em Corinto”. Ao ver os presentes, ela logo prometeu a Jasão fazer o que ele queria. Mal as crianças saíram com o pai, ela pegou o véu, a coroa, colocou-os e pôs-se a andar pelo palácio.

Corifeu No entanto, logo presenciamos um espetáculo horrível: ela empalideceu e, agarrada ao trono, foi escorregando até cair no chão. Uma das criadas começou a chamar por todos os deuses quando viu que o rosto da princesa estava lívido como o de uma morta; de sua boca escorria uma espuma branca.

Mensageiro Uma serva correu para chamar o rei Creonte, outra saiu em busca de Jasão. No palácio todo ecoavam gritos e passos apressados. A coroa de ouro lançava chamas sobrenaturais que tudo destruíam e o delicado véu, presente de seus filhos, devorava a carne da infeliz.

Corifeu Ela, envolta em fogo, tentava se livrar da coroa, sacudindo desesperada os cabelos, mas o ouro ia derretendo, aderindo à cabeça, queimando, e quanto mais ela se movia, mais o fogo se alastrava.

Mensageiro Caiu, finalmente, irreconhecível. Ninguém ousava tocar no cadáver. Mas seu pai correu em direção a ela, abraçando e beijando a filha, gritava desesperado (*Creonte, de dentro do coro*): “Que deus tramou a sua perdição? Quem me acompanhará ao túmulo, se perco assim minha única filha?” Quando pararam seus gemidos e lágrimas e ele quis levantar, já não conseguiu: estava preso às roupas dela e, quando se esforçava para escapar, pedaços de sua carne se soltavam dos ossos. Por fim, expirou, vencido pela dor.

Corifeu Estão mortos, portanto, os dois, o pai e a filha.

Mensageiro Quanto a você, trate de imaginar um meio de evitar o castigo que a ameaça. Fuja, Medéia, fuja.

169

Corifeu Pobre Glauce... por culpa das bodas de Jasão, partiu tão cedo deste mundo. Os projetos dos mortais são como fumaça que o vento leva. Ninguém é feliz.

56

Medéia Minha mão não vai tremer. (*Música. O Coro se movimenta em grupo e sussurra, primeiro para um lado da passarela, depois para o outro. O Corifeu entrega dois vasos de barro a Medéia*)

Coro Em vão, Medéia deu à luz seus filhos, em vão os amou, em vão sofrerá por eles... Desgraçada, que grave ira se apoderou de seu coração, que sede de sangue a transtornou? Pare, Medéia! Pare enquanto é tempo.

Corifeu Vá, Medéia, complete o seu destino. Esqueça por um instante que são seus filhos e chore depois a vida toda, porque você os ama e vai matá-los. *(Música aumenta. O Coro ocupa todo o espaço da cena com a mesma movimentação do início do espetáculo. Medéia levanta os vasos nas duas mãos e os deixa cair. Em seguida se abaixa e recua com um grito, saindo do pequeno círculo. Apanha do chão alguns cacos. O Coro está posicionado junto às alavancas)*

Jasão *(Grita fora de cena)* Medéia! *(Jasão entra por uma das extremidades do corredor. Medéia está no lado oposto, abraçada aos cacos que recolheu)*

Medéia Não se agite inutilmente, Jasão. Estou aqui. E seus filhos estão mortos.

Jasão Monstro! Mulher odiada por mim, pelos deuses... por toda a humanidade. Você me matou; come-teu o mais horrendo dos crimes e ainda vive, ainda pisa a terra, onde terei que arrastar para sempre um sofrimento intolerável.

Medéia Que a velhice tornará ainda mais intolerável.

Jasão Jamais houve uma grega capaz de um crime deste e eu escolhi você por esposa em vez de uma delas! Para meu desespero, aliei-me a uma inimiga, a uma leoa e não a uma mulher, criatura mais feroz que os monstros mais selvagens.

Medéia Eu quis simplesmente devolver como podia os seus golpes ao meu coração.

Jasão Pobres filhos! Que mãe perversa a sorte lhes deu!

Medéia Pobres filhos! Seu pai os matou. *(O Coro começa a girar o pequeno círculo de forma enérgica. Jasão e Medéia, em lados opostos, são obrigados a acompanhar o movimento, impulsionados pelas alavancas que confinam cada um deles a uma das áreas do grande círculo)*

Jasão Não foi a minha mão que se levantou contra eles.

Medéia Não; foi a sua infidelidade.

Jasão O leito abandonado justifica o crime?

Medéia E esta injúria é pequena para uma mulher?

Jasão Se ela é sensata. Para você tudo é ofensa.

Medéia Eles estão mortos e você está sofrendo. Isto me basta.

Jasão Mas você também sofre. Nossos males são os mesmos.

Medéia É claro, porém sofro menos se você não ri.

Jasão Os deuses vão castigá-la!

Medéia Os deuses sabem quem começou tudo isto.

Jasão Sabem também como é tenebrosa a sua mente.

Medéia Suas palavras me repugnam.

Jasão Sinto o mesmo. Livremo-nos um do outro. Vá embora! *(Grita)* Vá embora! Me deixe sepultar e chorar meus filhos.

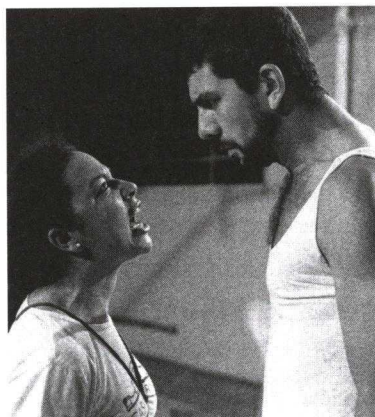
Medéia De modo algum. Eu os enterrarei longe daqui para que ninguém os insulte.

Jasão Tudo o que eu queria era poder beijá-los. (*Cessa o movimento do Coro, que larga as alavancas*)

Medéia Não. Impossível. (*Jasão olha desesperado para Medéia, que sai lentamente por uma das extremidades do corredor. O Corifeu ocupa o centro do pequeno círculo. Jasão pega uma das alavancas e começa a girar no sentido oposto àquele que o Coro havia seguido ao girar o pequeno círculo durante o espetáculo. As alavancas se arrastam com ruídos de ferros em atrito. A velocidade vai aumentando até que Jasão dá um grito lancinante e cai de joelhos*)

Corifeu Miserável raça dos homens, filhos do acaso e da dor! Por que querer ouvir o que não trará nenhum proveito? O maior bem nunca se poderá alcançar: é não ter nascido, não ser, não ser *nada*. (*Pausa*) Ninguém é feliz. (*Pausa*) Mas nós espectadores em tudo e sempre, ordenamos que tudo se desfaça. Por ora, basta! (*Pausa*) As coisas passam... e nós mesmos passamos. (*BO*)

FIM



Medéia, direção de Antônio Guedes

1. Para realizar esta adaptação consultamos as seguintes traduções de *Medéia*, de Eurípedes: Eduardo Mier y barbery (Buenos Aires: El Ateneo, 1946, p. 319-368); a edição italiana *Euripede. Le tragedie* (Bolonha: Nicola Zanichelli, 1940); a versão espanhola de Germán Gómez de la Mata, a partir da tradução do grego feita por Leconte de Lisle (Eurípedes, *Obra completa*, tomo II, Valencia: Socieade Editorial germanías, p. 177-219, s.d.); a de Georges Duclos (EURIPEDE. *Théâtre*. Paris: garnier, v. IV, p. 78-130) e a adaptação de Robinson Jeffers (New York: Random House, 1946). Em português, valemo-nos da tradução de Mário da Gama Kury (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, p. 9-79; e Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972). Para a redação das rubricas, contamos com a colaboração de Joana Lebreiro, diretora assistente do espetáculo.

2. Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*, cap. 3.

3. RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Trad. Dora Ferreira da Silva, Porto Alegre: Globo, 1976, p. 47, 8ª elegia.

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 Dia Que Me Quieras*, comédia dramática, 2 atos, 7 personagens (4 m. e 3 f.), nº 158.
- COCTEAU, J.** - *A Voz Humana*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.); *O Mentiroso*, drama, 1 ato, 1 personagem m., nº 126; *O Belo Indiferente*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 140.
- COLLIER, J.** - *Poção*, comédia, 1 ato, 2 personagens m., nº 114.
- COUTINHO, P. C.** - *Um Piano à Luz da Lua*, drama, 2 atos, 9 personagens (4 f. e 5 m.), nº 141.
- DOSTOIEVSKI, F.** - *O Grande Inquisidor*, drama, 1 ato, 2 personagens m., nº 114.
- EURÍPEDES** - *Tróia*, drama, 1 ato, 6 personagens (5 f. e 1 m.), nº 139.
- FERRAZ, B.** - *Poleiro dos Anjos*, comédia, 1 ato, 13 personagens (6 f. e 7 m.), nº 146.
- FISCHER, L.** - *Anaiug*, drama, 1 ato, 12 cenas, grande elenco, nº 155; *Tese*, comédia, esquete, 5 personagens (4 m. e 1 f.), nº 159; *Cíúme*, 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.
- FRAYN, M.** - **BRINDES**, comédia, 1 ato, 4 personagens, (2 m., 2 f.), nº 167.
- 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.
- GHELDERODE, M.** - *Os cegos*, tragicomédia, 1 ato, 4 personagens masculinos, nº 167.
- 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 Odisseia*, 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; *Malandragens de Scapino*, comédia, 3 atos, 12 personagens (9 m., 3 f.), nº 168.
- 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
Sura Berditchevski
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.

Fotolitos Rainer
Impressão Gráfica Barbieri Ltda.