



# cadernos de T E A T R O

**Sabbattini e a caixa fechada:** Jean Duvignaud

**Espaço da cidade e espaço teatral:** Biange Cabral

**Cricot 2: tributo a um grupo genial** Denis Bablet, Tadeusz Kantor

**Homens-teatro, se quiserem** Jean-Paul Sartre

**Bosco Brasil:** entrevista

**Atendimento ao consumidor:** Fabio Porchat

**Abelardo e Berilo:** Bosco Brasil

1  
7  
4

Cadernos de Teatro é uma edição do Teatro Tablado

# CADERNOS DE TEATRO Nº 174

julho, agosto, setembro de 2005

1

## Editor

Lionel Fischer

## Redação e Pesquisa d'O Tablado

## Diretora Artística

Cacá Mourthé

## Diretor Responsável

Bernardo Jablonski

## Diretora Tesoureira

Silvia Fucs

## Diretor Secretário

Ricardo Kosovski

## Secretárias

Vania V. Borges e Mônica Nunes

## Administração

Fernando do Val

## Projeto Gráfico

eg.design | Evelyn Grumach e Tatiana Podlubny

## Editoração

eg.design | Carolina Ferman

## Redação

O Tablado

## Teatro O Tablado

Av Lineu de Paula Machado, 795

Rio de Janeiro – 22470-040 – Brasil

2294 7847 | 2239 0229

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

7

4



100% BRASIL








# Ilusionismo, espaços e reflexões

Será que um tratado de ilusionismo, escrito em 1638, poderia virar “livro de cabeceira” de todos os construtores de espetáculos a partir de então? Sem dúvida, como mostra o EXCELENTE artigo de Jean Duvignaud, *Sabbattini e a caixa fechada*, que abre a presente edição dos Cadernos de Teatro.

Mas *nela* você também ENCONTRARÁ uma oportuna **reflexão sobre espaços** (Espaço da cidade e espaço teatral), de autoria de Biange Cabral, assim como outra sobre o ator, esta a cargo de **Jean-Paul Sartre**. Também poderá conhecer um pouco mais a trajetória de um dos mais brilhantes **grupos experimentais** do SÉCULO XX, o **Cricot 2**, da Polônia, afora muitos dados sobre seu criador, **Tadeusz Kantor**.

Além disso, assinamos um artigo sobre IMPROVISACÃO, questionando algumas **falsas crenças** a respeito do tema, que talvez o **AJUDE** a compreendê-lo melhor. **E** nosso variado cardápio inclui ainda uma ótima entrevista com o premiado dramaturgo **Bosco Brasil** e duas peças. Uma, do próprio Bosco: **Abelardo e Berilo**. A outra, um texto curto de **Fabio Porchat**: **Atendimento ao consumidor**.  
E, naturalmente, nossas colunas habituais: **Múltipla Escolha, Gabarito, Personalidades e Texto para Estudo**.

Um ótimo nº 174 para todos nós!

	Espaço da Cidade e Espaço Teatral	4	Sabbattitini e a Caixa Fechada		Cricot 2: um grupo extraordinário	Improvisação teatral: você sabe realmente o que é isso?		Múltipla Escolha
		14						
		16	Homens-teatro, se quiserem				Bosco Brasil: entrevista	
		20						
		26						
		30						
		36						



37

Gabarito nº 173

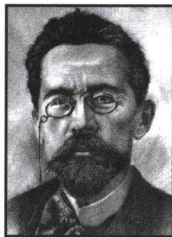
38



Personalidades

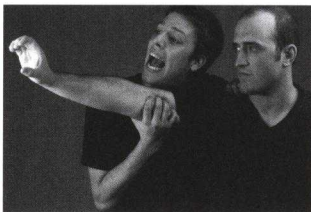
39

O Jardim das Cerejeiras



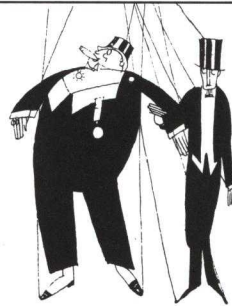
40

Atendimento ao consumidor



42

Abelardo e Berilo



58

Textos à disposição



*Sabattini  
e a caixa fechada*



J E A N D U V I G N A U D • T R A D U Ç Ã O W A L T E R L I M A T O R R E S

Niccola Sabbattini de Pesaro é um arquiteto e construtor de máquinas nascido em Pouilles, região fecunda em técnicos deste gênero. Ele teria sido mais um entre tantos outros práticos se não tivesse publicado em 1638 um tratado de ilusionismo: *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*. Ele não foi o primeiro a escrever um livro deste gênero: *La pratica della prospettiva* (1579) o antecedeu, sem comentar os ensaios de Serlio, de Vignola e de todos os outros que o precederam ou o seguiram. Entretanto, este tratado é o mais significativo. Traduzido para o francês e outras línguas, ele será o livro de cabeceira de todos os construtores de espetáculos. Ele definiu uma técnica de ilusionismo e como se dizia então, "visionária".

Sabbattini é importante, sobretudo por ter consolidado um tipo de cena e de construção cênica; por ter permitido uma dicotomia e uma estratificação na experiência imaginária; por ter, de fato, intensificado as capacidades do homem para construir materialmente o seu sonho.



Antes da reforma de Sabbattini, pode-se dizer que existe na Europa, nas sociedades cujas estruturas tendem à aparição do absolutismo esclarecido (ou seja, por volta do final do século XVI), dois grandes sistemas dramáticos que se manifestam por meio de duas noções diferentes sobre o *campo de expressão*: a concepção greco-latina que sobrevive dentro dos grupos restritos do clero e a concepção do teatro em afresco dos *mistérios*.

A primeira supõe um muro axial, diante do qual um número limitado de personagens vem comentar os acontecimentos. É o princípio das peças de Sêneca e o princípio das peças representadas nas universidades, ou diante dos grupos de eruditos: as pessoas que integram estes grupos não pretendem a espetacularização concreta, mas a sobrevivência. Para obter este resultado, elas contam com o discurso entendido aqui como monólogo. A tipologia dos personagens implicados nesta forma de campo dramático é evidentemente muito limitada: é quase sempre *depois* do acontecimento ou *antes* do acontecimento que se situa o drama, a expressão pela linguagem da indecisão ou do sofrimento que se apresenta sempre em função de uma mitologia antiga deslocada de seu contexto.

Num certo sentido, estas manifestações não são mais do que cerimônias “mágicas”, por meio das quais os seletos grupos de clérigos tentam não realizar as condições de existência concreta, mas, dando a mão à Antiguidade, estabelecer a sua continuidade. Os mitos que eles exploram são literários, não refletindo nenhuma realidade dentro da mentalidade coletiva presente. Contentam-se com um

recitativo bem escrito sobre uma infelicidade sobrevida provavelmente há vários milênios da época em que os autores exibem esta mesma situação. O muro diante do qual se sucedem os monólogos é antes de tudo simbólico: poderíamos dizer que ele separa o teatro da vida social. No lugar do antigo muro, que era como um plano unidimensional de uma frisa, de onde se destacavam fortemente os personagens da tragédia grega, está um esconderijo que permite à sociedade fechada dos clérigos acreditar que vive ainda no século VI a.C. Pode-se afirmar que os dramaturgos franceses do século XVI adotam esta fórmula na exata medida em que eles se opõem à forma tradicional e verdadeiramente coletiva – sociologicamente falando – do lugar dramático: a cena do mistério.

A cena do *mistério* é de uma natureza oposta: ao invés de oferecer um lugar dramático abstrato, ela apresenta simultaneamente uma seqüência de quadros vivos. E o tema real da representação é a multidão, difusa, apaixonada, desorganizada que vem à cidade para participar de festejos. Com efeito, nós estamos no âmbito da festa e do cerimonial: o *mistério* não tende necessariamente na direção da “peça acabada”, ele está sempre a meio caminho entre a manifestação difusa – metade espetacular, que reúne as massas já agrupadas nas cidades por ocasião de um evento religioso – e os *autos-sacramentais*, obras completas, totais, acabadas e fortemente individualizadas.

Aliás, os animadores-autores que nós conhecemos (Arnaud Daniel, Anselme Faidet, Béranger de Parasol), como os organizadores dos espetáculos

de farsas, não procuram mais do que apresentar uma “gestualidade” para tornar espetacular o acontecimento. Porque o acontecimento, ao contrário do que se passa com a outra fórmula dramática, domina aqui o senso literário da expressão: o gesto leva a melhor sobre a palavra. É natural que a ênfase desta concepção se concentre sobre a vida de um santo ou de um homem “interessante”: a existência é aqui “exposta” por inteira.

### *Teatro elisabetano*

Entretanto, a expressão mais perfeita desta fórmula encontra-se no teatro elisabetano. Sem dúvida, os dramaturgos, que acompanham Ben Jonson e Shakespeare, são eles também letrados, mas ao contrário dos autores franceses desta época eles sabem tirar partido do campo dramático com construção lateral, implicando a simultaneidade de todos os instantes do tempo. A propósito do campo dramático shakespeariano, Juvet falava de um “estereoscópio permitindo que se veja a multiplicidade de perspectivas”, sem se valorizar nenhuma.

De fato, no Teatro Globe os acontecimentos são realmente apresentados ao espectador coletivo pela ação direta. A construção cênica lembra neste sentido a arte dos antigos afrescos mais do que as frisas gregas: uma superposição de galerias laterais e um palco onde os grupos de personagens se mantêm em cena permite uma representação de todos os momentos do drama. Dentro das perspectivas de uma tal estereoscopia (que se impõe numa arquitetura

porque os dramaturgos a haviam experimentado previamente na imaginação coletiva), o real da expressão espetacular toma a forma de um combate, de um “match”. O campo dramático determina assim a idéia trágica e a composição artística.

Desta forma, vê-se ao mesmo tempo, sobre o palco, o rei Richard voltar precipitadamente da Irlanda enquanto que seu rival Bolingbroke conquista as vilas do país de Gales e a Rainha se lamenta em seu jardim. Roma e Egito estão sobre o palco, visualmente, materialmente representados, a distância deixando de ser uma função do tempo para se tornar o elemento simbólico específico do drama. Antônio morre e César, ao mesmo tempo diante de nós, mantém o cerco. Nós não temos hoje a menor idéia do que representava um tal palco, porque os hábitos visuais do cinema nos acostumaram ao desenrolar da ação na duração, ao passo que o maior esforço do teatro, no tempo de Shakespeare, foi o de tentar dar, ao longo do desenvolvimento das ações simultâneas, uma extensão visível presente, como acontecia na escultura gótica.

### *Desordem*

Uma tal maneira de conceber o campo dramático exige uma tipologia dramática bastante precisa. Nós estamos diante das obras de um Ford ou de um Lope de Vega, na presença de homens condenados à desordem. Nas peças históricas de Shakespeare, estamos diante de reis perdidos nos complexos labirintos da “vendetta” feudal, envolvidos nos mais

emaranhados crimes *visíveis* e punidos por castigos também *visíveis*. A extrema instabilidade política que preside estas intrigas não advém do que Shakespeare e seus contemporâneos quiseram contar das anedotas complicadas e dos minuciosos crimes decalcados à vida cotidiana do tempo deles, mas da própria natureza do lugar dramático e do seu sentido profundo.

Com efeito, se poderia dizer que este lugar cristaliza sobre o palco o batimento das temporalidades internas desta sociedade intermediária entre a sociedade feudal e a sociedade monárquica absolutista no limiar de um capitalismo competitivo: este tempo “em atraso” se expressa pelo apego ao mundo feudal. Porém, o mundo novo aparece ao final de cada peça quando surge o mediador; não importando se ele é o novo rei, vencedor do rei anterior, ou se é um usurpador, que a seu tempo será punido pelos seus crimes, ou que ele seja ainda o jovem e brilhante Fortimbrás, a quem Hamlet dá “sua voz moribunda”. Ele aparece no crepúsculo de cada drama de Shakespeare para dar fim, momentaneamente, à sucessão de assassinatos e para propor uma legalidade provisória. “Finalmente, nossas feridas civis estão fechadas e a paz renasce”, diz Richemond no final de *Ricardo II*.

“Pois hoje, eu espero, começa nossa felicidade duradoura”, proclama Eduardo ao final de *Henrique VI* (segunda parte).

“Então, obrigado a todos e a cada um que nós convidamos a nos ver coroar Scone”, assevera o jovem Malcolm no final de *Macbeth*.

Mas a peça seguinte repete incansavelmente a mesma série *noire* dos crimes:

“Sentemos no chão e contemos a história lamentável sobre a morte dos reis”, diz Ricardo II, vencido, “reis expropriados, reis assassinados na guerra, reis perseguidos pelos fantasmas daqueles que eles destronaram, reis envenenados pelas suas mulheres, reis estrangulados durante os seus sonhos – todos assassinados”. Finalmente, nesta longa seqüência, o elemento positivo da cena final traz uma solução provisória.

### Limites

Compreendida dentro dos limites deste campo dramático onde o crime é visível (ao contrário do que se dava nas sociedades comparáveis àquelas da Antiguidade nas quais o tempo, “atrasado nele mesmo”, sufocava Édipo por um crime que ele não havia cometido), o sofrimento trágico não faz apelo à simpatia do espectador. O espectador não pode, enquanto indivíduo, se identificar com Ricardo II ou Macbeth. Ele se situa diante do conjunto do espetáculo visual. O sofrimento trágico supõe que o espectador coletivo se destaque realmente daquilo que representa esses crimes – o tempo “em atraso” que se apega ainda ao mundo feudal em via de desaparecimento. Talvez só exista tragédia e espetáculo dramático atingindo o poder real – nestas épocas emblemáticas – quando a consciência sofre para destruir as marcas do passado coletivo e ainda hesita entre o desabrochar que afirma o poder da liberdade e o sentimento de uma culpabilidade que se apega à consciência de ter destruído o passado. Verificam-se, então, as intermitências dramáticas



deste teatro, essas hesitações entre a realidade e a ficção (Calderón), essas sucessões de crimes e de bondades (Fletcher), esta tomada de consciência individual que se revela nos interstícios das comissões e das infelicidades. Esta consciência só intervéem nas fases de descontração que por vezes se situam na glória (mais raramente) e, mais amiúde, no mais profundo dos infortúnios. Vencido, o rei João descobre a música e a paz; aprisionado, o rei Richard medita sobre o destino coletivo da humanidade; no momento de sua morte, depois de anos de obscuras crueldades, Macbeth descobre o quanto sua vida foi sem sentido e vã.

Assim, o espectador coletivo é enviado na direção de sua consciência coletiva, não sendo tomado hipnoticamente pelo personagem. Compreende-se melhor agora o grande contra-senso romântico que fez de Hamlet um personagem triste, enquanto que Shakespeare tinha concebido este papel para um ator extraordinário, quase um bufão – em todo caso, metade bufão.

### *Cena italiana*

Finalmente, as formas dramáticas elisabetana e espanhola desapareceram, no momento em que triunfou na Europa uma nova concepção, um novo sistema material e psíquico de campo representativo, aquele da cena italiana. A tragédia estava morta há muito tempo e os poetas, individualmente e a despeito de toda realidade sociológica, iriam sonhar com Shakespeare transpondo suas formas para um palco que as esterilizava.

Quando o livro de Nicola Sabbattini (nascido em 1574, ano em que Shakespeare se torna co-proprietário do Teatro Globe com os irmãos Burbage) aparece na França em 1637, ele não obtém nenhum sucesso de venda, mas logo seus alunos põem mãos à obra: Giacomo Torelli de Fano trabalha para o rei da França e, infelizmente, encena Corneille. Um pouco mais tarde, um outro aluno seu, Vigarini, trabalha com Molière. Rapidamente a escola italiana dominará a Europa e, depois de Vigarini, virão Bérain (que muito afeito à “tradição” não será mais do que um decorador à italiana) e Servandoni.

Ora, Sabbattini não tinha inventado mais do que uma coisa: um tipo de lugar cênico que utilizava a



maquinaria para as transformações. Ele tinha simplesmente introduzido no teatro a perspectiva que já havia, anos antes, revolucionado a pintura. A relação entre estas duas revoluções afetando as imagens coletivas de uma época é tão forte que as duas artes se interpenetram sem vantagem para uma ou para outra. Aquilo que era uma pesquisa plástica para Uccello e Pietro della Francesca se torna uma pesquisa do *trompe l'oeil* para os alunos de Rafael, ou para Mantegna, pesquisa sobre o efeito no caso de Caravaggio.

Representam-se cenas teatrais em pinturas no momento em que o teatro constrói seu lugar dramático tal como um quadro. A profunda modificação acerca do comportamento psicológico advindo desta transformação não corresponde unicamente àquilo que se chama de “idade barroca” (de Rubens à ópera italiana), mas também ao teatro clássico. Com efeito, Sabbattini concebe a cena como uma pirâmide visual cuja base é o palco e seu ápice, o olho de cada espectador.

### Conseqüências

Destas transformações pode-se tirar uma série de conseqüências:

1º A cena deixa de ser o lugar da representação visível de uma seqüência de ações dramáticas e se torna, ao contrário, “o campo de ações de uma sucessão de surpresas”. Se a cena é oferecida como um conjunto cúbico, é necessário que a seqüência de cenas repouse num motor invisível – o determinismo abstrato, absoluto, fechado

sobre si mesmo pode recriar o acaso e a liberdade dentro das fendas do sistema! Lembremos daquela pequena caixa construída por Brunelleschi, dentro da qual se podia olhar por meio de uma pequena fenda: o plano dos volumes e das linhas do espaço convergindo todas na direção de um ponto focal imperceptível. A maquinaria sobre a cena vai permitir a utilização desta ilusão óptica e fazer do teatro uma experiência coletiva de “hipnose” e de irrealização: um determinismo artificial é criado para em seguida fazer aparecer o acaso e a liberdade por trás da imagem visível dos personagens.

2º O espectador se encontra abstratamente separado do grupo coletivo ao qual ele estaria ligado nas representações: se a ilusão repousa somente nele, é necessário que ele se identifique com o personagem e transponha para o personagem sua vida psíquica. Brecht, criticando esta forma de representação, afirmava que ela supõe uma perda na energia coletiva durante a representação. De fato, somos conduzidos a uma verdadeira experiência concreta de alienação: deste momento em diante, o espectador se perde no espetáculo, acreditando se reencontrar no personagem. Ele, espectador, deixa de existir por si mesmo enquanto público, não se realizando numa imagem diferente de sua própria condição.

3º O espetáculo se torna uma *féerie*, uma “festa” de um gênero especial, onde o homem oferece a ele próprio a idéia de uma liberdade da qual ele não dispõe e, geralmente, a idéia de tudo aquilo que ele não possui. A função sociológica do teatro com maquinaria e do lugar dramático da cena

à italiana é dupla: por um lado, ela cria no homem uma necessidade constante de desorientação e de ilusão; por outro, dá a este mesmo homem um equivalente analógico enganador daquilo que ele acredita possuir e não alcançará nunca, visto que ele acreditava compor e recriar o mundo como o determinismo clássico acreditava construir o mundo partindo da idéia de Deus. Este é o momento em que Servandoni pretende dar ao teatro a imagem da natureza, a ilusão do campo, desta parte do mundo que o grupo humano não poderá mais recuperar, já que ela está perdida num mundo de signos fixos. Os cenários de *Tancredi* ou de *Proserpine* são, deste ponto de vista, tal qual a imagem simbólica das tentativas do grupo humano (participante de perto da divisão do poder e da distribuição dos benefícios e vantagens numa sociedade absolutista) para reconquistar a existência.

Num primeiro momento, identificamos, com Boileau e Racine, as criaturas apresentadas sobre o palco, com toda a humanidade; num segundo momento, identificamos o próprio artificial com a natureza. O homem despojado de sua essência coletiva e de sua liberdade passa a estar na mesma situação do príncipe Sigismundo de *A vida é sonho*, de Calderón, só que Calderón, devido ao fato de utilizar a cena em afresco e o campo dramático dos tabladros do *mistério*, podia justapor os dois elementos: o da existência concreta e o da ficção, enquanto que os espectadores do século XVIII (e por vezes até do século XIX) eram para eles mesmos como príncipes Sigismundo sem se transformarem nunca em seus próprios espectadores.

## Tragédia clássica francesa

É bem verdade que existe uma tipologia particular em relação a este sistema do teatro à italiana: é aquele da tragédia clássica francesa. Sobre o palco estreito os personagens eram espremidos (até a reforma de Voltaire e de Lauraguais, em 1759) pelos espectadores ilustres sentados uns sobre os outros, em volta do palco. O centro de gravidade não é mais dividido lateralmente sobre todos os planos do espetáculo, mas se concentra na liberdade individual do herói e na ficção de seu ser interior. Isto é, esta liberdade é uma prisão e a consciência uma gaiola de onde o homem vem para falar dos seus infortúnios por meio da linguagem.

Fica claro que, se a tipologia clássica francesa emprega reis, trata-se de reis diferentes daqueles de Shakespeare ou de Calderón: seus crimes estão, como os de Augusto, *atrás deles* ou estão, como os de Nero, *no futuro*. Trata-se de um mundo onde não coincidem nunca ação e paixão, a existência e a consciência: Andrômaca é apegada a um passado que já era e que não volta mais; Fedra é condenada a possuir somente em imagem o homem que ela ama.

Costuma-se afirmar que os personagens de Molière eram “imaginários” no sentido que o século XVII dava a esta palavra: isto é, homens dedicados a perseguirem exclusivamente quimeras. Estes “imaginários” podiam caracterizar os personagens nascidos da fórmula do teatro à italiana. A imagem individual que eles fazem deles próprios sobre o palco não corresponde nunca às suas situações atuais. Advém daí que uma distância psíquica se abre entre aqui-



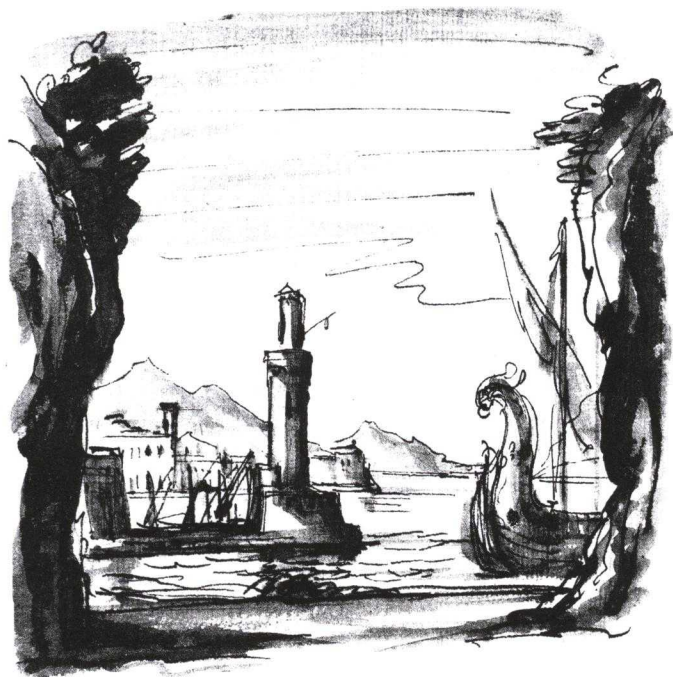
lo que eles querem ser e aquilo que eles de fato são. Esta distância confere, é bem verdade, a seus papéis a amplitude trágica dos heróis de Corneille ou de Racine, porém esta mesma distância “historiciza” da mesma forma, ela os reduz à época de onde surgiram.

Entretanto, que fique bem entendido: nós não pretendemos deduzir da existência de um certo cenário de teatro, nem tão pouco do estilo barroco de encenação, a tipologia de personagens dramáticos. Parece-nos, unicamente, que certo tipo de sociedade expressa magnificamente os conflitos que a afligem no comportamento imaginário e afetivo das personagens que ela representa em seu teatro. Isto é, no lugar dramático em geral onde ela situa suas intrigas que por meio de suas regras formais

explicitam até mesmo seus hábitos. O grupo restrito da platéia e do palco (cuja teatralidade, é verdade, nos escapa completamente) transpõe, portanto, sua existência coletiva por meio de uma imagem mental que nós chamamos de lugar dramático. Se a cena à italiana corresponde exatamente à aparição e à vitória da classe burguesa e do sistema concorrencial na economia, é precisamente porque, em torno da representação coletiva do lugar cênico, se condensam os complexos temas da existência social: o espectador vem viver, por meio da figuração dos personagens, conflitos inconscientes à existência cotidiana. A sociedade delega uma parte dela mesma que, temporariamente, num grupo restrito, lhe revela os impasses de sua própria realidade histórica.

### *Problema*

Não se trata de deduzir, da forma pictórica do cenário, a existência dos personagens, mas de focalizar o seguinte problema: como tipos dramáticos diferentes tomam lugar na representação coletiva do lugar cênico. Parece-nos que as duas maneiras extremas e contraditórias de se conceber o lugar dramático enquanto representação coletiva acarretam uma definição especial dos tipos humanos que aí são colocados. Na extensão lateral do palco à afresco, o destino possui menos sentido que a história e o desenvolvimento. A vida se desenvolve num universo com duas dimensões onde a vontade se impõe imediatamente, onde os atos agem uns sobre os outros, onde o encadeamen-



to das ações propicia, visualmente, uma consequência, onde a temporalidade em revés se contrasta com uma temporalidade moderna na direção da liberdade. O gesto leva a melhor sobre a palavra e os personagens existem por meio de um certo comportamento material que os torna contemporâneos dos espectadores.

No lugar dramático à italiana, ao contrário, a sutil retração da extensão/ duração faz com que o homem se feche em torno de sua linguagem e de sua consciência individual. A temporalidade desaparece, ela esmaga o indivíduo, faz dele um manequim – estamos na época dos bonecos de corda onde se tenta macaquear a vida, como que para provar à existência que podemos viver sem ela – e também faz com que o indivíduo não possa nunca manifestar sua vontade real. A extrema individuação dos tipos no teatro clássico e romântico francês diz respeito à própria natureza da representação coletiva onde se situam os conflitos dramáticos. A vida é um bem perdido, nós estamos mortos e não o sabemos, visto que a trompa de Hernani soa sempre no momento em que pensamos reaver aquilo que possuímos. A imagem da alienação social transposta se torna a própria imagem do complexo trágico.

### Correspondência

Desta forma, a cena à italiana corresponde a uma sociedade que nós acreditávamos mais aberta do que ela parecia ser na realidade. Visto que nesta sociedade onde o absolutismo real e a buro-

cracia burguesa dos escritórios substituem o “ofício nobre”: “a eficácia da liberdade humana é mais limitada do que se esperava, devido ao fato da ausência de liberdade civil e política aptas a servirem de pontos de referência, visto o peso do absolutismo do Estado monárquico e das hierarquias das ordens oficialmente estabelecidas... pela interpretação rigorosíssima do determinismo, e por uma visão muito intelectualizada da liberdade humana, visão favorecendo a razão teórica em detrimento da vontade e das suas luzes” . O campo dramático, a cena à italiana seqüestram o conteúdo concreto da liberdade no momento em que os heróis falam da liberdade. Para Auguste, em *Cinna*, a liberdade consiste em recordar a sucessão de seus crimes ou a de se negar enquanto imperador; já a de Néron, em *Britannicus*, equivale a obedecer a representação coletiva que o grupo restrito dos letrados que leram Tacite impõem à sua realização presente.

Concebe-se melhor a importância desta cena fechada que é a cena à italiana com perspectiva em profundidade no momento em que ela se impõe por toda a Europa. Ela é o campo fechado onde são representados os conflitos que já não podem se materializar na existência cotidiana. Os gregos urbanizados retiveram e teatralizaram os deuses ao submetê-los ao suplício no teatro. Os europeus colocam uma máscara romana ou grega em heróis emprestados ao universo patriarcal e feudal que as monarquias centralizadas destroem. Um sistema social não sucede a um outro sem teatralizar as classificações e os mitos do precedente.

# Espaço da cidade e espaço teatral

Biange Cabral

Esta reflexão se dirige aos diretores e atores voltados a um fazer teatral em espaços urbanos alternativos, especialmente àqueles que criam seus espetáculos em locais representativos da memória histórica de uma comunidade.

Michel de Certeau descreve a cidade como um lugar a ser apropriado pelo uso cotidiano. As pessoas caminhando pelas ruas criam textos e constroem seus próprios significados, e estes subvertem a lógica e a justificativa dos significados oficiais que lhes são atribuídos (1984:117). A cidade, em vez de um *lugar*, torna-se um *espaço*, pela prática do caminhar. O espaço é assim por ele definido como “um lugar praticado”. Ao caminhar por certas ruas e usar seus lugares públicos, o homem cria suas próprias histórias e mitos; seus passos tornam-se a fala da língua da cidade. Neste sentido, o espaço não é um lugar definido ou fixo, mas um não-lugar, que se torna vivo através da re-apropriação dos lugares *praticados*. As caminhadas e usos cotidianos dos moradores pelos espaços de sua comunidade são a origem de suas histórias, e estas cumprem um papel fundamental na formação da identidade – pessoal e social. Nós contamos a nós mesmos nossas histórias de forma a nos tornarmos conscientes, e é através delas também que se amplia nosso sentido de diferença cultural e do “outro”.



## Significados

O trabalho físico e mental de descobrir e criar conexões, ressonâncias e narrativas a partir da justaposição e reordenação do cruzamento *espaço – texto – histórias individuais – histórias comunitárias* faz emergir significados abertos a múltiplos níveis de interpretação. A textura do espetáculo contém descontinuidades de tempo, lugar, caracterização e narrativa. Este tipo de estrutura pode ser associado à *noção de consangüinidade* desenvolvida por Eugenio Barba: “Os vários fragmentos, imagens, idéias, vivem no contexto em que os trouxemos à vida, revelam sua própria autonomia, estabelecem novos relacionamentos, e se conectam com base em uma lógica que não obedece à lógica usada quando os imaginamos e buscamos. É como se laços de sangue ocultos ativassem possibilidades distintas daquelas que pensáramos ser úteis e justificadas” (Barba e Savarese, 1991:59).

Assim como o caminhar de um indivíduo é uma experiência que traça seu percurso, o mapa de um teatro em lugares heterogêneos (de origem tradicional ou produzidos pela imaginação) forma um quadro de conhecimento histórico-geográfico-estético. Reflete, assim, os lugares que expõem apropriações e reflexões históricas com experiências reais do caminhar cotidiano de seus atores por estes mesmos lugares.

Cenas e personagens criados em colaboração expandem os limites da subjetividade. Um *sujeito* coletivo não está ancorado em uma subjetividade individual pré-existente; ao depender das contribuições de muitos sujeitos ele passa a criar um novo referencial e a influenciar o desenvolvimento de ações posteriores deste coletivo.

## Dimensões

Podemos detectar quatro dimensões de travessia nesta forma de teatro em comunidade:

*Travessia Histórica* – percorrer cenas que ocorrem em períodos históricos distintos e estão ambientados nos espaços em que aconteceram à época, possibilitaria uma viagem ao passado? Ou a re-interpretação de fatos históricos? Ou a celebração de uma história que passa a representar uma memória coletiva? Potencialmente co-existem as três opções devido à densidade de significação no espaço e lugar.

*Travessia Espacial* – os espaços físicos surgem e se desenvolvem através dos movimentos coletivos daqueles que os habitam. Mudanças em seu uso se dão lentamente de geração em geração. Ao se optar por um espaço para a realização de uma determinada cena se está indicando uma possível re-significação do mesmo.

*Travessia Semântica* – todos os elementos incluídos no espaço cênico são significantes; estão lá para compor seu significado. Quanto maiores forem os detalhes da situação escolhida como foco para a cena, o número de objetos de cena que identifiquem estes detalhes e sua coerência com as razões e motivações dos personagens, maiores as possibilidades de leitura e densidade de significação.

*Travessia Social* - cenas e personagens criados em colaboração indicam a dimensão social da significação. Pode-se dizer que fica explicitada a interação *insider-outsider*; histórias de vida-ficção; espaço-lugar; história-lugar-espaço.

Para que as várias travessias se integrem é necessário a determinação de explicitar tensões, ambigüidades e contradições. Como lembra Philip Taylor: “Inovar em teatro e educação implica enfrentar riscos, assumir diferenças e entrar no reino do desconhecido”. (1996:95)

# Homens – Teatro, se quiserem

“ O ator deve  
praticar  
uma *ginástica*  
*intelectual*  
para recuperar  
os sentidos  
histórico e social  
de uma peça. ”  
Jean-Paul Sartre





Talvez se surpreendam que tenhamos pensado em fundar uma escola, quando já existem tantas. Mas nos pareceu que o ensino dramático, tal como é concebido hoje, não responde mais inteiramente a seu objetivo. O valor individual dos professores – eles próprios excelentes atores – não está em causa. O que parece ter-se perdido de vista é a natureza própria do ator e suas funções.

Uma escola dramática – todos concordarão – deve ser uma escola de interpretação. Naturalmente, e antes de tudo, são cursos de interpretação que estamos preocupados em criar. Mas não os consideramos como o único ensinamento a dar aos atores. Eles nos parecem ser antes o coroamento de toda uma vida de disciplina. É que a interpretação teatral é de uma espécie muito particular: o ator é ao mesmo tempo o intérprete e o instrumento. Um violinista deve servir-se de um instrumento cujos recursos estão exatamente determinados. Ele conhece esses recursos, e o autor cujas obras executa os conhecia também. O instrumento do ator é ele mesmo: seu próprio corpo, sua fisionomia, sua voz, seus movimentos.

## REGISTRO

Ora, ninguém até aqui se preocupou em estabelecer um registro dos recursos dramáticos do corpo humano. Eles permanecem indefinidos, e com frequência o jovem ator os ignora em sua maior parte. Mais ainda: os próprios autores permanecem aquém do que poderiam exigir de seus intérpretes, como um compositor que escrevesse uma melodia para duas cordas de violino. Alguns mesmo – e dos mais célebres – crêem que o teatro é uma arte puramente vocal e não vêem que o ator – o ator como uma totalidade psicofisiológica – é a substância mesma da peça, a matéria de que ela é feita; eles não compreendem que uma arte dramática que exigisse mais dos atores seria profundamente renovada por esse fato mesmo.

Nossa escola gostaria de tentar restituir a essa matéria humana toda a sua plasticidade, isto é, colocar o ator de posse de todos os seus recursos espirituais e corporais.

## URGÊNCIA

Essa tarefa nos parece particularmente urgente hoje. Com efeito, basta um exame superficial para ver que uma certa vivacidade clownesca e quase louca se perdeu. O ator – o das pantomimas, da “commedia dell’arte” – era no passado um saltimbanco, um malabarista. Talvez a interpretação propriamente dita sofresse com isso, mas o desempenho dos intérpretes ganhava uma graça, uma leveza cujo segredo não mais conhecemos. Vejam os bufões de Shakespeare: deveriam ser alados e os calçamos com solas de chumbo.

Um curso de arte dramática deveria restituir ao corpo sua flexibilidade por um treinamento apropriado. Uma ginástica cotidiana, a prática de certos esportes, a mímica, os diversos meios que visam a dar ao homem o domínio de seu corpo, devem concorrer a esse objetivo. É inconcebível, por exemplo, que um ator aprendiz creia desde o início “saber respirar”. Ele respira, é verdade, como Monsieur Jourdain escrevia prosa. Mas Monsieur Jourdain não podia se tornar um grande prosador, pois ignorava a arte da prosa.

Assim também o jovem aprendiz ignora tudo da “arte respiratória”. Não sabe que esse é o alfabeto do ator, que uma boa respiração é como o pilar que sustentará sua voz, seus gestos e mesmo sua postura. É o que tentaremos ensinar-lhe.

#### DIFICULDADE

Além disto, é preciso reconhecer que se torna cada vez mais difícil ser ator. De fato, é costume dizer que se deve abandonar a pretensão de ser um cientista universal, porque a quantidade absoluta dos conhecimentos científicos a adquirir aumenta a cada dia. Mas já se refletiu que no teatro deparamos com dificuldades quase tão grandes porque a quantidade absoluta dos papéis a aprender aumentou nas mesmas proporções?

Antigamente, algumas farsas, uma ou duas grandes peças constituíam uma bagagem suficiente. Hoje, porém, o ator se vê diante de uma produção dramática distribuída por vários séculos e ele deve adaptar-se, de um dia para o outro, a exigências profundamente diferentes. Desempenhará ele um

ciamento de Molière no mesmo estilo que *Os espectros*, de Ibsen? *O anúncio feito a Maria*, de Claudel, como *A galeria do palácio*, de Corneille?

#### CULTURA

Na maior parte do tempo, o ator elude a questão: permanece ele mesmo na imensa diversidade dos papéis que desempenha, nunca representa senão ele. É que lhe falta cultura. Certamente ele pôde ler todas as peças do repertório. Mas acaso suspeita de que as peças emanavam de um certo meio, que respondiam a certas questões colocadas pela época, que correspondiam a uma certa concepção do teatro, que foram representadas, escutadas e compreendidas numa atmosfera social bem definida?

#### GINÁSTICA

É somente quando o ator tiver compreendido o sentido histórico de uma obra teatral, é somente então que ele poderá realmente representar um Marivaux ou um Shakespeare. Convém, portanto, flexibilizar seu espírito – assim como queremos tentar flexibilizar seu corpo – por uma ginástica intelectual.

Essa ginástica é a cultura – uma cultura ao mesmo tempo geral e estritamente apropriada às necessidades do teatro. Não há atores sem cultura; somente a cultura pode lhes permitir sair de si mesmos, somente ela lhes dará a compreensão do texto e colocará à sua disposição os registros dramáticos os mais variados. Assim nossa escola reservará a maior parte do tempo ao ensino cultural.



## VÍNCULOS

Parece, enfim, que o teatro deve, nos anos vindouros, estreitar seus vínculos com a comunidade. No último século o público vinha simplesmente divertir-se no teatro, e as representações reuniam espectadores de origens muito diversas, que não tinham nem as mesmas paixões nem os mesmos interesses. Com isso, os atores eram levados a dividir sua vida em duas partes bem distintas: no palco, algumas horas por dia, exerciam uma profissão; na cidade, o resto do tempo, eram homens como os outros; de sua arte, conservavam apenas, na maioria das vezes, uma deformação profissional bastante irritante. Se o teatro quiser retomar a função social que teve nas grandes épocas da arte dramática, ele terá que exigir dos espectadores, do autor e dos atores mais compreensão recíproca e mais disciplina. De nossa parte, gostaríamos de contribuir a essa metamorfose formando, mais do que atores, homens, homens para quem o teatro seria ao mesmo tempo uma concepção do mundo e o ponto de vista pessoal que eles teriam sobre tudo: homens-teatro, se quiserem.

## PRETENSÃO

Talvez considerem nossa ambição muito pretensiosa. Não é preciso tanto esforço, dirão, para formar um ator. O essencial é que ele tenha um temperamento, uma "natureza". O resto virá espontaneamente, a arte não se preocupa com pedagogia. Mas, em primeiro lugar, se é verdade que o ator de gênio não tem necessidade de ninguém, é preciso convir que o teatro não é feito apenas pelos atores de gênio. Há também os outros, todos os outros,

os honestos artesãos do teatro, inteligentes e conscienciosos. Uma escola como a nossa se preocupará primeiramente com esses: trata-se de elevar seu nível, de revelar-lhes todas as suas possibilidades, de levá-los ao melhor de si mesmos. Conseguir elevar, ainda que só um pouco, o nível médio dos atores seria um tempo perdido?

Quanto aos outros, aos artistas de exceção, certamente não pretendemos ensinar-lhes seu gênio. Mas, se as vicissitudes de nascimento e as dificuldades materiais os privaram, na origem, de cultura e de alguns meios físicos, eles buscarão por muito tempo, talvez a vida inteira, adquirir por si próprios essa cultura e esses meios. Não acreditaremos ter agido mal se nossa escola lhes tornou essa aquisição mais fácil.

*Este texto, extraído dos arquivos de Charles Dullin, é um provável projeto para uma nova orientação da Escola de Arte Dramática de Dullin, em que Sartre deu cursos durante a 2ª Guerra, e foi publicado em Sartre (Bibliothèque Nationale de France/Gallimard), tradução de Paulo Neves.*





## CRICOT 2: Um dos grupos teatrais mais extraordinários do século XX

*Fundado pelo polonês Tadeusz Kantor em 1955, o grupo Cricot 2 é referência obrigatória sempre que se pensa no teatro de vanguarda. Visando homenagear um dos maiores criadores cênicos de todos os tempos, falecido há 15 anos, apresentamos neste artigo (um pouco reduzido, por questões de espaço), as premissas que deram origem ao grupo, segundo seu criador, assim como fotos de alguns de seus mais importantes e polêmicos espetáculos. Um deles, por sinal, tive o privilégio de assistir em Paris, em 1977, no sexto Festival de Outono: A classe morta.*

*Ao regressar ao Brasil e contar a Maria Clara Machado o deslumbramento que a montagem me despertara – assim como O livro de danças, do grupo Odin, da Dinamarca, dirigido por Eugênio Barba – ela me perguntou se não gostaria de escrever um artigo para os Cadernos falando do Festival e, em especial, das duas montagens que mais me impressionaram. Tal convite, é óbvio, foi prontamente aceito. E o artigo foi publicado no nº 75 dos Cadernos. Como esta edição está há muito esgotada, após o texto de Kantor seguem as impressões de um jovem de 27 anos – é curioso, mas já tive 27 anos – sobre algo que o marcou para sempre, assim como dados complementares sobre Tadeuz Kantor e o grupo Cricot 2.*



**Nascimento** A idéia de um teatro de vanguarda surgiu em decorrência de encontros entre pintores de tendências extremas, jovens poetas e atores. Mas, ao contrário do que se entendeu naquela época, o Cricot 2 não era um grupo unicamente em busca de valores plásticos, mas um teatro de atores desejosos de encontrar, através do contato com pintores e poetas de vanguarda, uma renovação total dos processos do jogo cênico. O Cricot 2 propôs a idéia de um teatro que, enquanto obra de arte, só reconhece suas próprias leis, opondo-se radicalmente a um teatro submisso à literatura, que se contenta em reproduzir estupidamente a realidade, que despreza a liberdade criadora e a força das formas de expressão e de ação. O Cricot 2 sempre objetivou materializar as possibilidades da liberdade na arte, assumir o o risco que lhe é inerente, assim como valorizar seu espírito de aventura, o gosto pelo absurdo e sua abertura ao impossível.

**Mudança** Acredito que o Cricot 2 tenha mudado a relação entre a cena e o público. Um público instalado em mesas de um bar, ouvindo jazz ou dançando constituem uma realidade autêntica, viva, em oposição a um auditório passivo, neutro, aprisionado nas poltronas dos teatros oficiais. Assim, criamos a sala do Cricot 2

pensando em transformá-la em um prolongamento da rua.

Além disso, sempre buscamos nos servir de meios de expressão bem fortes, provocantes e contestadores. A metamorfose do ator, por exemplo, ao invés de ser camuflada, é exibida sem nenhum disfarce. E também trabalhamos com maquiagem exagerada, com formas de expressão típicas do circo, subvertemos propositadamente determinadas situações, valorizamos o escândalo, a surpresa, o choque, fazemos associações que contrariam o bom senso, trabalhamos as palavras mediante pronúncias afetadas e artificiais.

**Insólito** Ao criarmos situações cênicas insólitas, não isentas de um certo disparate, contrariamos propositadamente a lógica da vida. E isso para nós é essencial. Ao representarmos em meio ao público, ao redor dele, procuramos retirá-lo de sua inércia e passividade. Mas é claro que tal postura às vezes provoca reações enfiadas, pois muitos espectadores saem de nossos espetáculos com a sensação de terem assistido a algo decadente, caótico e escandaloso.

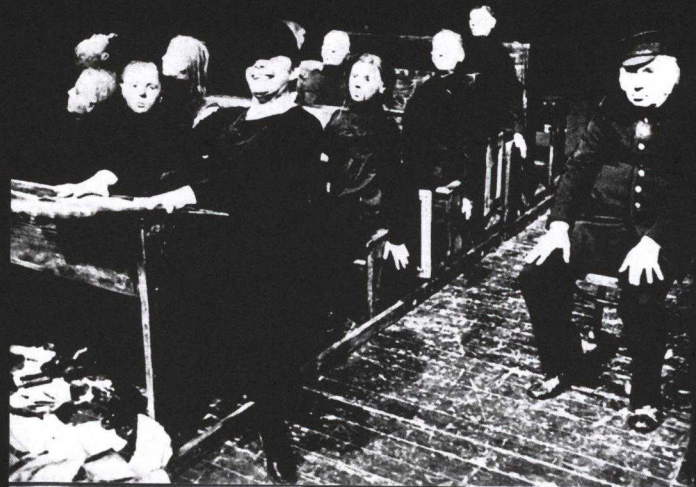
**Desespero** Em 1955, a situação dos teatros era desesperadora. Há muito tempo nenhuma manifestação de vanguarda ocorria em cena. Todo radicalismo estava como

que interditado, soava depreciativo, graças sobretudo aos imbecis que, solidamente instalados em sua vidinha burguesa, procuravam extrair proveito da arte em função de seus próprios interesses. Esses imbecis tinham, como ainda têm, uma frase pronta para tentar invalidar tudo que é novo: “Isso já foi feito, não possui nenhuma novidade”. E valendo-se de tal assertiva, tentavam persuadir a todos de que detinham o monopólio da verdade, ou seja, da verdade da arte. E faziam alarde de seu suposto conhecimento da matéria, de seu bom gosto, de seu saber sublime. São essas pessoas que fazem com que o artista – o verdadeiro artista – seja desprezado, colocado sob suspeita e, se possível, exterminado.

**Reação** Mas a arte, a verdadeira arte, acaba sempre se impondo aos que pretendem banalizá-la, confiná-la aos estreitos limites de determinadas convenções. E o Cricot 2 surgiu, efetivamente, como uma reação à mentalidade que imperava na Polônia em 1955. Neste sentido, e sem nenhuma ironia, somos profundamente gratos a todos aqueles que geraram em nós não apenas a revolta, mas também a energia vital que nos possibilitou criar uma estética teatral radicalmente oposta àquela tida como intocável e imutável.

→ TADEUSZ KANTOR





## A classe morta

Os personagens de *A classe morta* se desintegram e se transformam a cada momento. Não nos são oferecidos mais do que alguns fragmentos e qualquer tentativa de uni-los coerentemente para compor personagens palpáveis se torna desastrosa. Eles nos dão a sensação de pertencerem não a uma, mas a várias peças. Algumas poucas paixões e sonhos, restos de uma infância longínqua, e é tudo.

Os atores de *A classe morta* representam seus papéis sem lhes atribuir grande importância. Fazem-no como que por automatismo, como se seguissem o curso de um velho hábito. Dão mesmo a impressão de que seus gestos não lhes pertencem e o demonstram através de um distanciamento ostensivo. Com a maior naturalidade e sem escrúpulos, eles abandonam seus papéis, como se fossem incapazes de conservá-los. Diante de tal quadro, só nos restam conjecturas e pressentimentos. E para que o encantamento e a emoção nos envolvam, é preciso aceitar as regras do jogo. Estranhas, sem dúvida, mas irresistivelmente fascinantes.

Os atores vestem-se de negro e a palidez de seus rostos nos levam a crer que estejam todos mortos. Imóveis em seus bancos de escola, elevam lentamente os braços como que pedindo autorização a um mestre imaginário. Retiram-se submissos, para retornarem em seguida cada qual com seu manequim, figuras de cera em idade adolescente, com os quais procuram demonstrar que um dia foram jovens. E que sonharam. E que tiveram ilusões. Mas os adolescentes, igualmente vestidos de negro e trazendo consigo a palidez da morte, nos colocam sérias dúvidas quanto à mocidade longínqua, como se também ela não houvesse existido, como se tudo fosse A MORTE.

O impacto causado pela entrada dos atores com seus manequins é assustador. Como se estivessem sob o peso de alguma acusação gravíssima, eles procuram inocentar-se conquistando seus juízes, o público. Esse processo de sedução é feito por meio

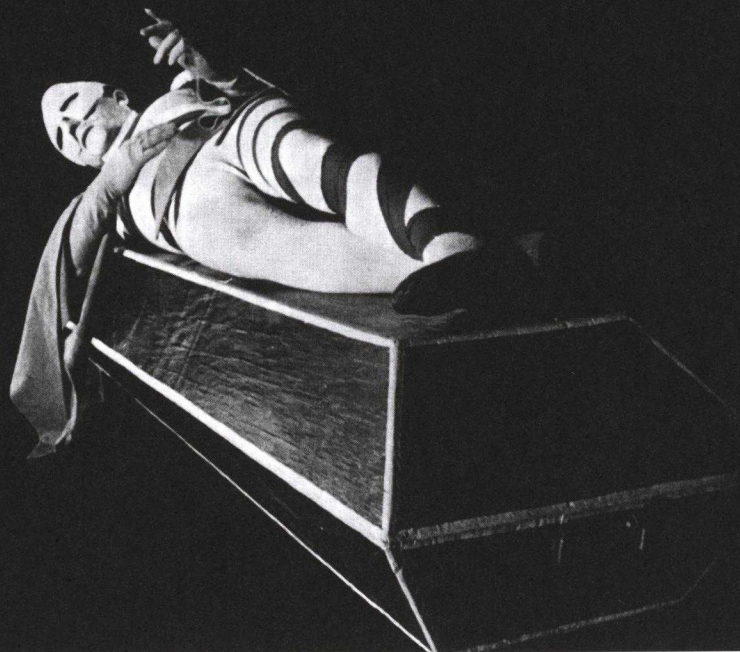


de evoluções cênicas, através das quais os atores e bonecos se confundem. Ao observá-los, nesse momento, não conseguimos enquadrá-los em nenhuma categoria, não nos sendo permitido sequer definir com clareza o lugar em que nos encontramos. A imaginação é convidada a ultrapassar todos os limites e é preciso fazê-lo. Afinal, que importância pode ter definir categorias? Amenizar o nosso pânico, talvez, essa insegurança assustadora diante desse agrupamento de cadáveres que, contrariando as normas mais elementares do bom senso, vêm realizar orgias sobre a campa das próprias sepulturas. Como lidar com eles? Que fazer?

Só nos restam conjecturas e pressentimentos. E contrastes. Como o conseguido por meio da nostálgica melodia de uma valsa, que acentua, durante quase toda a peça, o abismo terrível que separa a realidade dos personagens de suas tentativas em demonstrar o contrário. É a tragédia do homem materializada pela cena. Do homem incapaz de se reconhecer como falho, sempre em busca de uma perfeição que não se encaixa dentro de seus limites. É a tragédia do homem que, para sobreviver e ser aceito, representa papéis que não lhe convém, colando ao rosto máscaras que não aderem e que deslizam, subitamente, deixando à mostra a verdadeira face. É a tragédia do homem em busca de seus deuses e mitos, cada qual arrastando o respectivo manequim.

A língua falada era o polonês, mas a linguagem, a teatral. Através dela e graças a ela, pudemos percorrer um longo caminho, que continha toda a felicidade e todo o sofrimento. Como os personagens, nós também nos sentimos personagens ambíguos. Feitos de cera e encharcados de morte. Como se também nós fôssemos portadores de um tumor cerebral.

→ LIONEL FISCHER



## Kantor e o Cricot 2

Tadeusz Kantor nasceu no pequeno burgo de Wielopole, na Polônia, em 1915. Em Tarnow, onde realizou seus estudos secundários, Kantor começou a se interessar por pintura. Extremamente influenciado pelos simbolistas Wyspianski e Matchevski, desenha, pinta e aos poucos seus interesses vão se afastando das matérias obrigatórias da escola e um desejo começa a ganhar contornos definidos: o de tornar-se pintor. Ao deixar o Liceu, toma o rumo de Cracóvia, cuja Escola de Belas Artes frequenta durante cinco anos, de 1934 à 1939.

Paralelamente à pintura, estuda cenografia com um dos maiores artistas poloneses do século, o cenógrafo Karol Frycz.

Em 1942, a Polônia se encontra esmagada pelo terror nazista. A vida cultural e as manifestações artísticas são proibidas e as poucas obras que conseguem chegar até o público, desfiguradas pela irracionalidade dos agressores, perdem todo o significado e se tornam inúteis. É então que Kantor, juntamente com um grupo de jovens cujas idades variavam entre 18 e 25 anos, a maioria composta de pintores, funda o Teatro Experimental Clandestino.

A primeira montagem, *Balladyna*, de Slowacki, é estreada na sala de um pequeno apartamento, para uma platéia de 40 pessoas. Treze anos mais tarde, em 1955, como consequência dessa primeira tentativa, surge o Teatro Cricot 2. Durante seus 35 anos de vida, sempre sob a orientação

de Kantor, o Cricot 2 passou por diversas fases, todas elas intimamente ligadas à incessante busca de seu diretor no sentido de fazer com que sua arte não se tornasse estática, negando-se a assumir o papel de parasita de suas próprias conquistas.

Foi assim que, dispondo-se cotidianamente a enfrentar o desconhecido, a adormecer a memória embriagadora de glórias recentes e a arriscar um salto rumo ao nada na busca de um sempre novo renascer artístico, que o Cricot 2 percorreu uma das mais fascinantes e ricas trajetórias de que se tem notícia. Essa longa caminhada compreende o Teatro Informal (1961), o Teatro Zero (1963), o Teatro

Happening (1967), o Teatro Impossível (1962) e finalmente o Teatro da Morte, última etapa do Cricot 2, marcada pela realização do espetáculo *A classe morta*, que teve como ponto de partida a peça *O tumor cerebral*, de Witkiewicz.

*O presente artigo foi extraído do livro Le théâtre de la mort (Editions L'Age d'Homme 10, Métropole, Lausanne, 1977), que reúne escritos do encenador polonês selecionados por Denis Bablet. Lionel Fischer assina a tradução, assim como a avaliação do espetáculo A classe morta e as informações complementares sobre o grupo Cricot 2*

*Happening panoramique de la mer, 1967*





# IMPROVISAÇÃO TEATRAL:

*você sabe realmente o que é isso?*

Lionel Fischer

Assim como muitas barbaridades são perpetradas em nome de inestimáveis valores como liberdade, igualdade, fraternidade etc., da mesma forma uma série de equívocos costumam ocorrer quando se trata de improvisação teatral, sendo o mais comum a crença de que desenvoltura verbal é o suficiente. Neste particular, a mestra de todos nós, Maria Clara Machado, costumava dizer que o excesso de palavras é quase sempre proporcional à ausência de sentimento.

Mas antes de nos aprofundarmos no tema, talvez seja imperioso recorrer à conceituação. No caso, do verbo Improvisar. Segundo mestre Aurélio...

**IMPROVISAR: fazer arranjar, inventar ou preparar às pressas, de repente (improvisar uma fantasia, improvisar uma mentira); falar, escrever, compor, sem preparação, de improviso (improvisar um discurso).**

De suas palavras podemos deduzir no mínimo duas coisas. A primeira: que improvisar requer imaginação (*inventar*). A segunda: que é inerente ao verbo um sentimento de urgência (*preparar às pressas*). E tais atributos estão aqui restritos ao universo cotidiano, pois quando entramos no terreno teatral muitas outras premissas se fazem indispensáveis, embora não raro desprezadas ou ignoradas. Vamos a algumas delas.

## DISPONIBILIDADE

Antes de qualquer outra coisa, o aluno/ator tem que tentar se colocar em um estado de total disponibilidade, pois só assim conseguirá interagir verdadeiramente com seus parceiros através dos estímulos que recebe e envia. Mas atenção: estar disponível para o outro não significa aderir a qualquer proposta apresentada, se esta se afigura como um disparate. Neste caso, e sem interromper a improvisação, o aluno deve buscar uma alternativa imediata para dar um novo rumo (ou tornar mais plausível) a uma iniciativa equivocada de seu colega, sem questioná-la com palavras inúteis e sempre priorizando a ação.

## CORAGEM

De todas as artes, a do ator talvez seja a que implique nos maiores riscos, posto que exercida ao vivo e sem qualquer tipo de intermediação com a platéia. Ou seja: mesmo que uma peça tenha sido exaustivamente ensaiada, ou já esteja em cartaz há muito tempo, nada impede que numa determinada noite ocorra algum imprevisto que obrigue o ator a esquecer o combinado e partir corajosamente para uma solução improvisada. Afinal, o show não pode (ou não deve) parar. Neste caso, a URGÊNCIA de encontrar uma saída convincente estimulará ao máximo a IMAGINAÇÃO do intérprete.

Entretanto, o ato de *partir corajosamente para uma solução improvisada* não nasce do nada, mas certamente é fruto de um treinamento específico, de preferência constante, ao qual todos os intérpretes devem se submeter, sejam eles profissionais consagrados ou jovens que estejam dando início ao seu aprendizado. E ainda que alguns exibam mais facilidade para improvisar do que outros, a coragem de lançar-se em um terreno desconhecido é essencial para qualquer um que pretenda intitular-se ATOR.

## MEDO

Atores ou não, todos temos medo, ainda que em graus variados, de nos confrontarmos com o desconhecido. Isso significa penetrar em um local isento de referenciais tranqüilizadores, uma espécie de *terra de ninguém*, de onde podemos retornar mais enriquecidos ou com inquietações que não supúnhamos ter. Mas esta é uma das regras do jogo e para usufruí-lo plenamente é preciso ao menos tentar esquecer, momentaneamente que seja, todos os receios que tendem a nos paralisar e impedir de vivenciar novas experiências. É claro que essa disponibilidade não nasce de uma hora para outra, mas também jamais ocorrerá por insistência do professor ou em decorrência de qualquer outro tipo de estímulo externo. O aluno tem que querer e é essa vontade que o fará superar aos poucos todos os bloqueios que o inibem.



## ILUSÃO

Entretanto, é muito comum nos depararmos com alunos de improvisação que julgam já estar em um estágio muito avançado no tocante ao tema, pelo simples fato de freqüentarem a algum tempo um curso específico ou já terem freqüentado vários. E se incitados a justificar o porquê de avaliação tão lisonjeira, em geral as respostas são muito parecidas, podendo ser resumidas a dois singelos tópicos:

1º A timidez inicial cedeu lugar à desenvoltura.

2º As poucas palavras de outrora passaram a jorrar aos borbotões.

Ou seja: ausência de timidez e fluência verbal estariam na essência da complexa arte de improvisar...

Nada mais enganoso, obviamente. Um aluno pode ser extremamente desenvolto em cena (no sentido de ausência de timidez) e falar pelos cotovelos sem que isso signifique que algum dia tenha verdadeiramente improvisado. Ou seja: se aventurado em universos distantes de seu cotidiano. E por nunca tê-lo feito, cria sempre “personagens” que o têm como principal referência. E por isso tende a falar, se locomover e gesticular como o faz na vida real.

## SUGESTÕES

Como o presente artigo não pretende esgotar o tema, vamos encerrá-lo com algumas poucas sugestões, válidas tanto para iniciantes como para aqueles que já se julgam “experts” no assunto. Assim, sempre que estiver improvisando...

- 1) Procure, sempre que possível, fugir de seu universo pessoal.
- 2) Fale apenas o essencial. Palavras em excesso comprometem os sentimentos.
- 3) Aprenda a escutar os outros. Só assim os outros escutarão você.
- 4) Não faça questão de impor suas idéias. É importante aceitar outras.
- 5) Contracenar implica em troca: saber dar e saber receber.
- 6) Teatro é ação, não digressão.
- 7) Quando perceber uma dificuldade, invista nela.
- 8) Reaja prontamente a todos os estímulos, sem maiores racionalizações.
- 9) Pense sempre que você está atuando para alguém.
- 10) Não sofra se algo der errado numa improvisação. Acertos só nascem de equívocos.



ENTREVISTA

AS DIRETRIZES DO MANIPULADOR DE AFETOS  
**Bosco Brasil**



OS ESPECTADORES CARIOCAS TALVEZ SÓ TENHAM ENTRADO EM CONTATO COM O DRAMATURGO BOSCO BRASIL A PARTIR DO SUCESSO ALCANÇADO PELA MONTAGEM DE ARIELA GOLDMAN PARA SEU TEXTO *NOVAS DIRETRIZES EM TEMPOS DE PAZ*. MAS BOSCO JÁ TRILHOU LONGA TRAJETÓRIA, A MAIOR PARTE DELA EM SÃO PAULO, ONDE SEU NOME CIRCULA NA MÍDIA DESDE A DÉCADA DE 80. NASCIDO EM SOROCABA, EM 1960, ELE LOGO SE MUDOU COM A NUMEROSA FAMÍLIA (SÃO SEIS IRMÃOS, AO TODO) PARA A CAPITAL PAULISTA. O CONTATO COM O TEATRO NÃO DEMOROU MUITO, SURGINDO NAS SUAS PEREGRINAÇÕES PELA BIBLIOTECA, A PARTE MAIS FRESCA DA CASA. ANOS DEPOIS, ESCOLHEU NO JORNAL, UTILIZANDO COMO CRITÉRIO A SIMPLES ORDEM ALFABÉTICA, A PRIMEIRA PEÇA QUE IRIA ASSISTIR. A ESCOLHA FOI *ANTÍGONA*, MONTAGEM DE FORMANDOS DA ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA (EAD), O MESMO TEXTO QUE MARCARIA SEU EXAME DE APTIDÃO PARA O CURSO DE ARTES CÊNICAS NA ECA. TENDO INICIADO CARREIRA COMO ATOR, BOSCO BRASIL ACABOU SE NOTABILIZANDO COMO AUTOR, TRANSITANDO ENTRE O TEATRO E A TELEVISÃO. ATÉ HOJE, ASSINOU CERCA DE 40 TEXTOS.





**CADERNOS DE TEATRO:** Como foi o seu primeiro contato com o teatro?

**BOSCO BRASIL:** Meu primeiro contato se deu através do texto. Meu pai era de 1910. Portanto, um intelectual do século XIX. Chegou a escrever uma peça, *A retirada de Laguna*. A biblioteca ficava numa parte muito fresca da casa, o melhor lugar nos dias de calor. O teatro permaneceu como um enigma para mim até os 13 anos.

**CT:** Qual foi a primeira peça que você assistiu?

**BB:** Foi *Antígona*, numa montagem de formatura da Escola de Arte Dramática (EAD). Fui assistir com alguns amigos e escolhemos o espetáculo pela ordem alfabética. Comecei a me dedicar ao teatro frequentando a Biblioteca do Museu Lasar Segall, composta pelo acervo de Anatol Rosenfeld.

**CT:** E onde você adquiriu prática teatral?

**BB:** Fui aluno de Berta Zemel e Wolney de Assis. Minha intenção inicial era estudar edição em super-8 e acabei descobrindo o curso de interpretação deles. Berta tinha apostilas do Eugenio Kusnet baseadas em anotações sobre Stanislavski.

**CT:** Em que momento você abandonou a trajetória de ator?

**BB:** Ainda gosto muito de trabalhar como ator, apesar de há anos estar distante desta função. Abandonei quando comecei a trabalhar em televisão.

**CT:** Fale um pouco sobre seu trabalho como ator:

**BB:** Fiz três peças de Pirandello: *O homem com a flor na boca*, *Ce Ce* e *Vestir os nus*. Era um período muito agitado. Havia pressão por um engajamento.

Fiz teatro comunitário, em fábricas.

**CT:** Você tem formação universitária?

**BB:** Minha primeira opção universitária foi Ciências Sociais. Cursei até o terceiro ano. Até que escrevi uma cena para um trabalho, ao invés de uma monografia. Decidi, então, fazer Artes Cênicas, na ECA. O exame de aptidão foi justamente *Antígona*.

**CT:** Como começou a sua carreira profissional de dramaturgo?

**BB:** Comecei como profissional da escrita no rádio, a expressão artística que, para mim, tem mais potencialidade poética. Fazia radio-novela, gravada em São Paulo mas distribuída para emissoras do Brasil todo. As temáticas esquisitas, as mais fantasiosas, ficavam para mim.

**CT:** E a escrita para teatro?

**BB:** Minha primeira peça que recebeu crítica em jornal foi *Jornal das sombras*, em 1984, junção de dois textos de minha autoria: *A hora marcada* e *O homem do soco*.

**CT:** *Novas diretrizes em tempos de paz* foi sua primeira peça montada no Rio de Janeiro? A que você atribui o sucesso do texto?

**BB:** Foi. Acho que Rio e São Paulo vivem de costas um para o outro. O segredo da peça é a simplicidade, o mais difícil de se conseguir. Fiz um texto direto, que falava emocionalmente à platéia. No fundo, esta é a forma como consigo me comunicar porque, para mim, a dramaturgia é uma manipulação de afetos. Além disso, ainda sou um ator escrevendo. Então, pensei: que tipo de diretrizes estabelecia pa-

ra mim como autor? Queria, portanto, que o texto resultasse simples o suficiente para ser feito por atores sem que nada mais fosse necessário. Um teatro que se voltasse para certas essências.

**CT:** Já *Redentor* não obteve a mesma repercussão junto ao público e a crítica. Por quê?

**BB:** Minhas relações com o teatro são sempre passionais. Na época de *Redentor* estava me separando de Ariela Goldman. Era um texto de encomenda para um grupo de atores jovens, sem um tema pré-determinado. Minha obra é pendular. Gosto de introduzir elementos épicos. *Redentor* trazia à tona uma outra faceta, diferente da de *Novas diretrizes*. Mas o momento pessoal pelo qual passava interferiu na obra. Não consegui estabelecer diretrizes. Originalmente era para ser um monólogo e, no desmembrar do ponto de partida, houve uma fragmentação excessiva do que pretendia dizer. Não tive tempo para enxergar estes problemas. Os elementos épicos não foram bem explicitados dramaturgicamente. Foi um trabalho que saiu em processo.

**CT:** Você já tem uma trajetória longa na televisão, não?

**BB:** Trabalhei durante 15 anos na TV Globo, fazendo teledramaturgia como colaborador. Participei dos processos de criação de novelas como *Anjo mau* (2ª versão), *Torre de Babel* e *As filhas da mãe*, firmando parcerias com Maria Adelaide Amaral e Silvío de Abreu.

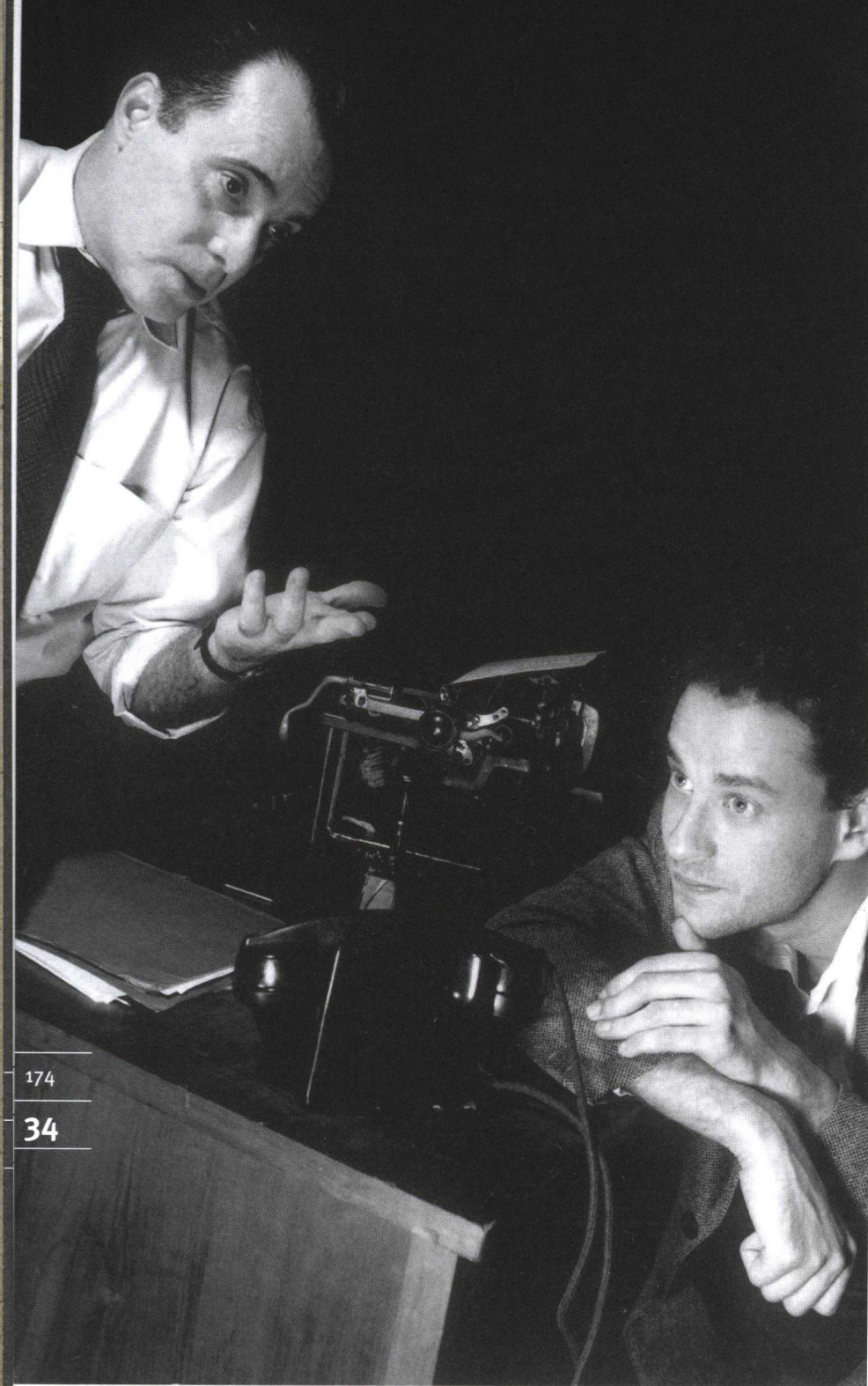
**CT:** Como você ingressou na televisão?

**BB:** Meu primeiro sucesso no teatro, em São Paulo, foi *Budro*. Lauro Cesar Muniz e Maria Adelaide Amaral foram assistir. Na época, ele estava venden-



Otávio Augusto (C):  
protagonista de *O Redentor*





do os direitos de adaptação de *As pupilas do senhor reitor* para o SBT. Lauro Cesar não poderia realizar este trabalho porque estava na Globo e me convidou para fazer. Até então, eu tinha trabalhado no *Teletema*, ao lado de Walter George Durst, com quem aprendi muito. Agora, estou na Rede Record integrando a equipe de colaboração de *Essas mulheres*, novela de Marcílio Moraes e Rosane Lima.

**CT:** Como você analisa a televisão atualmente?

**BB:** Acho que a televisão hoje é muito pior do que a de antigamente porque o espaço para o risco é nulo. A TV dá muito dinheiro, ainda que a quantidade de espectadores tenha diminuído. Mas não existe a visão de que o risco pode alimentar um sucesso no futuro. É mais grave ainda a ausência de risco em emissoras que não estão no topo. Elas podem não subir justamente porque não arriscam. O espaço para as experiências está concentrado nas minisséries. A telenovela, meio de expressão dramático genuinamente brasileiro, sofre mais o processo que vivemos. Economicamente, é a galinha dos ovos de ouro. A partir do capítulo 40, a novela está paga. Dá dinheiro, merchandising, é vendida para o Brasil todo. *Essas mulheres* custou 18 milhões.

**CT:** Você gosta do trabalho em TV?

**BB:** Gosto. O grande barato de escrever para TV é o da formação de um ego genérico, coletivo. Há um momento em que você não sabe quem escreveu o quê. Dificilmente se trabalha menos de oito horas por dia. A grande dor está em como conduzir uma história.



**CT:** Segundo Peter Brook, o teatro é “a arte do encontro”. No entanto, de *Novas diretrizes em tempos de paz* para cá, esta cumplicidade palco-platéia não se repetiu, ao menos com a mesma intensidade. Antes o teatro era um acontecimento, mas agora parece caminhar para uma banalização cada vez maior.

**BB:** Estamos enfrentando um problema. O teatro é uma zona em que o eu e o tu se encontram. Mas o teatro permeado pelo afeto vem sendo negligenciado. São Paulo tem um movimento mais vigoroso de produção. *Novas diretrizes* era um entretenimento propondo reflexão.

**CT:** O que você aconselharia para quem está começando a escrever para teatro?

**BB:** Todo mundo chega com a sensação de que sempre ocultaram o segredo da escrita para teatro. Eficiência dramaturgic é adquirida, mas a teatral vem antes. Aconselho que se busque primeiro o teatral ao invés do dramaturgic, ainda que seja importante conhecer dramaturgia. O gol é consequência de uma construção e para fazê-lo é preciso habilidade, leveza e precisão.

**CT:** Há algo de misterioso no acerto teatral?

**BB:** O teatro é um fenômeno inexplicável, fruto de uma confluência de desejos, de afetos. O que existe de teatral na vida? É um entendimento decisivo para quem quer amadurecer. Criamos vida, não imitamos.

**CT:** O que mais é importante para o dramaturgo?

**BB:** O autor precisa escrever para teatro e não fazer literatura. No início do terceiro ato de *O inimigo do povo*, de Ibsen, há pedras espalhadas pela casa. A entrada teatral das pedras no espaço cênico é de

uma força maravilhosa. O palco é um suporte, assim como a tela para o pintor. Na pintura você consegue “enxergar” o gesto do pintor. No teatro é a mesma coisa. Teatro é ritmo e música. E preenchimento do silêncio. E ausência de silêncio, no caso da longa pausa de John Cage. Além disso, há três importantes indicações de rubricas: relativa ao tempo, que pede reflexão rítmica, ao silêncio, que está explicada em si mesma, e à pausa, que traz a incidência do narrador.

**CT:** Como vem se dando sua relação com os diretores que transpõem suas obras para o palco?

**BB:** Nunca tive problemas com os diretores. Sei o que é o dia-a-dia do teatro. Fui diretor artístico do Teatro de Câmara de São Paulo, na Praça Roosevelt. Em relação às minhas obras, Cibele Forjaz dirigiu *O acidente* e foi maravilhosa. Agora Ricardo Kosovski está à frente da montagem de *Abelardo e Berilo* (intitulado, no espetáculo paulistano, como *Os coveiros*).

**CT:** Há uma polêmica bastante contemporânea relativa à transposição teatral de obras literárias. Como você analisa esta questão?

**BB:** A assimilação do material literário deve ser feita pelo dramaturgo. Já me deparei com bons resultados, mas, em geral, não gosto. Na maior parte das vezes que alguém me procurava para adaptar romances e obras poéticas eu perguntava sobre o que a pessoa estava realmente querendo dizer e encontrava uma peça que falava sobre aquilo. Existe um desconhecimento da riqueza dramática. As pessoas não costumam ler teatro hoje em dia.

*Esta entrevista foi concedida a Lionel Fischer e Daniel Schenker, cabendo a este último a redação final.*

# MÚLTIPLA ESCOLHA

*Na presente edição testaremos seus conhecimentos no que diz respeito às origens do teatro no Brasil e também sobre o que de mais importante ocorreu até o final do século XIX. Preparado? Então, vamos lá!*

1. O teatro brasileiro surgiu em S. Vicente com o objetivo de ser uma espécie de escola de catequese espiritual, artística e religiosa. Foi criado por iniciativa do provincial da Missão Jesuíta. Pois bem: seu nome consta da relação abaixo?

- a) Orlando Damasceno
- b) Fernando Meirelles
- c) Manuel da Nóbrega
- d) Constâncio Ferreira
- e) Nenhuma das respostas anteriores

2. O provincial da Missão Jesuíta efetivamente criou o teatro brasileiro. Mas ele não ensaiava os “atores” e não escrevia textos, função exercida por:

- a) Padre José de Anchieta
- b) Cônego Martins Otacílio
- c) Monsenhor Flávio Alcântara
- d) Conselheiro Demóstenes Fíúza
- e) Nenhuma das respostas anteriores

3. O primeiro teatro a existir no Rio de Janeiro chamava-se Teatro dos Índios de S. Lourenço. Algumas das características desse espaço estariam abaixo relacionadas?

- a) Tablado cercado por festões vegetais
- b) Duas cortinas vermelhas como pano de boca
- c) Camarote lateral para os padres da Companhia de Jesus
- d) Os itens **a**, **b** e **c** estão corretos
- e) Não

4. Em 1584, durante os festejos de S. Sebastião, realizou-se no Rio de Janeiro, no adro da Igreja da Misericórdia, uma representação solene do *Auto da Pregação Universal*, de José de Anchieta. Esse evento de gala foi prestigiado por um dos mais importantes personagens da História do Rio de Janeiro. Quem teria sido?

- a) Cacique Araribóia
- b) Estácio de Sá
- c) Mem de Sá
- d) Antônio Gusmão
- e) Nenhuma das respostas anteriores

5. Na segunda metade do século XVIII surgem, no Brasil, as primeiras casas de espetáculos. E em 1794 o País recebe, pela primeira vez, a visita de uma companhia europeia, liderada por um ator de renome. Se nome consta da relação abaixo?

- a) Antônio José de Almeida
- b) Antônio José de Paula
- c) José Antônio Ferreira
- d) José Antônio Nepomuceno
- e) Nenhuma das respostas anteriores.

6. Em 1729, para celebrar o casamento do Príncipe do Brasil com a Infanta de Castela, foram encenadas na Bahia seis comédias, duas delas abaixo citadas. Quais seriam?

- a) *Fineza contra fineza*, de Calderón de la Barca
- b) *El desdén com el desdén*, de Moreto
- c) *No digas nada*, autor anônimo
- d) *La muerte del infante*, autor anônimo
- e) Os itens **a e b** estão corretos

7. O pernambucano Luís Álvares Pinto (1719-1789) foi o primeiro autor brasileiro a ser encenado. Sua obra de estréia chamava-se:

- a) *Amor mal correspondido*
- b) *Trapaças do amor*
- c) *Galanteios fugidios*
- d) *Paixões impossíveis*
- e) Nenhuma das respostas anteriores

8. A transferência da família real portuguesa para o Brasil teve repercussão sobre a vida teatral, o mesmo ocorrendo com a música e o drama lírico. Em 1813, abria suas portas no Rio um teatro que viria a se tornar de granhde importância para a cidade. Você saberia identificá-lo?

- a) Teatro João Caetano
- b) Teatro Carlos Gomes
- c) Real Teatro S. João
- d) Real Teatro S. Bartolomeu
- e) Nenhuma das respostas anteriores

9. Três nomes da primeira geração romântica contribuíram decisivamente para imprimir feições nacionais ao teatro brasileiro. Seus nomes constam da relação abaixo?

- a) Gonçalves de Magalhães
- b) Martins Pena
- c) João Caetano
- d) Carlos Gomes
- e) Os itens **a, b e c** estão corretos

10. Um dos maiores escritores brasileiros, autor de romances e contos memoráveis, também chegou a namorar o palco, para o qual escreveu algumas comédias, sendo a mais conhecida *Quase ministro*. Mas sua produção dramática não pode sequer ser comparada à sua produção literária. Quem seria esse “monstro” das letras que fracassou como autor teatral?

- a) José de Alencar
- b) Machado de Assis
- c) Joaquim Manuel de Macedo
- d) França Júnior
- e) Nenhuma das respostas anteriores.

**Questão 1**

- e) Sim

**Questão 2**

- d) *Imperador e Galileu*

**Questão 3**

- e) O item **a** está correto

**Questão 4**

- b) *O jardim das cerejeiras*

**Questão 5**

- a) *A profissão da sr<sup>a</sup> Warren*

**Questão 6**

- c) *Na selva das cidades*

**Questão 7**

- c) *Lázaro*

**Questão 8**

- e) Três itens estão corretos (**a, b e c**)

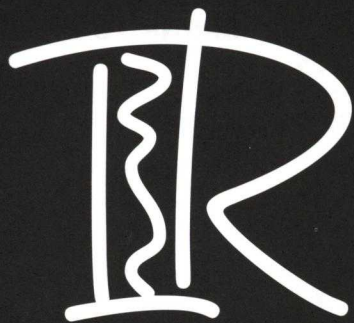
**Questão 9**

- b) *O teatro e seu duplo*

**Questão 10**

- e) Os itens **a, b e c** estão corretos





## REINHARDT, MAX

(1873-1943)

Nascido na Áustria, Reinhardt foi, juntamente com Adolphe Appia e Gordon Graig, um dos grandes criadores do teatro antinaturalista.

Eminente diretor e descobridor de atores, foi precursor, como Stanislávski, da revolução teatral dos anos 20. Já vivendo na Alemanha, começou como ator no Deutsches Theater, de Berlim, sob a direção de Otto Brahm, mas logo se distanciou de seus pressupostos naturalistas. Seu primeiro grande triunfo como encenador foi a montagem de *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, em 1904. No ano seguinte, assumiu a direção do Deutsches Theater, ali reunindo os melhores atores alemães e austríacos da ocasião em um memorável “ciclo Shakespeare”, repleto de poesia e riqueza cenográfica. Ao mesmo tempo, dirigia obras de câmara, como *Os espectros* (Ibsen) e *O despertar da primavera* (Wedekind). Depois da Primeira Guerra Mundial, transformou o Circo Schumann, onde já havia dirigido algumas montagens, como *Édipo Rei*, de Sófocles, em um anfiteatro para 5 mil pessoas, dando início ao seu “teatro de massas” (o novo espaço abrigou, dentre outras, uma histórica versão de Hamlet). Contagiado pelo espírito da época, fundou o teatro experimental Das junge Deutschland (1917), onde estreou várias peças-chaves do Expressionismo: *O mendigo* (Sorge), *Batalha naval* (Goering) e *Uma estirpe*. A partir de 1920 morando em Viena, organizou com Hoffmannsthal e R. Straus os festivais de Salzburgo, nos quais materializou sua idéia de “teatro total”. Em 1938 emigrou para os Estados Unidos.

## RACINE, JEAN (1639-1699)

Poeta e autor dramático francês. Ao lado de Corneille e Molière, um dos grandes dramaturgos do teatro clássico francês do século XVII. Educado em Port Royal, foi um admirador entusiasta dos autores gregos. Sua primeira tragédia, *La thébaïde*, chegou à cena no teatro do Palais Royal, dirigida por seu amigo Molière. Seguiram-se *Alexandre, le Grand* e *Andromaque*, cuja estréia, no teatro rival do Hotel de Bourgogne, marcou a ruptura com Molière e lançou o autor como sucessor e rival de Corneille no terreno da tragédia. Sua única comédia, *Les plaideurs*, baseada em *As moscas*, de Aristófanes, o coloca também como um mestre neste terreno. Mas sua grande criação se dá no campo da tragédia amorosa de ação simples, concentrada nas paixões que os protagonistas enfrentam: *Britanicus*, *Bérénice*, *Bajazet*, *Mithridate*, *Iphigénie* e *Phèdre*. A ambientação histórica – romana, grega ou oriental – era apenas um pretexto para levar à cena, em consonância com as normas clássicas, o choque das paixões, sempre expressas através de sonoros versos alexandrinos. Nomeado historiador real e desiludido com a acolhida que recebeu *Phèdre*, sua obra-prima, Racine se afastou do teatro por 12 anos, a ele só retornando a pedido de Madame de Maintenon, para quem escreveu as tragédias bíblicas *Esther* e *Athalie*. Sua crescente preocupação religiosa se reflete também em sua reconciliação com o poderoso monastério de Port Royal, cuja história escreveu.



# O Jardim das Cerejeiras

TEXTO PARA ESTUDO



ANTON TCHECOV

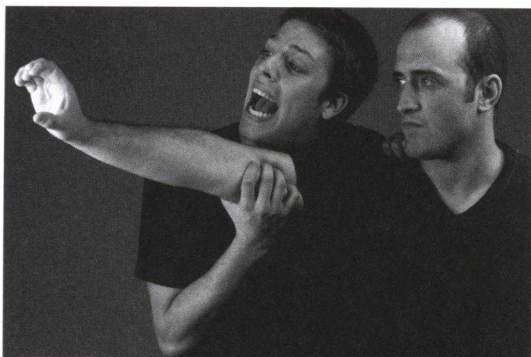
LIUBOV: É um telegrama de Paris. Chegam todos os dias. Aquele doido está doente outra vez, pede perdão, implora que eu vá. E eu devia mesmo ir cuidar dele. (pausa). Estou vendo em seu rosto que você me censura, Pétia. Mas, que hei de fazer? Ele está sozinho, infeliz! Quem vai cuidar dele, quem vai impedi-lo de fazer loucuras, quem vai lhe dar o remédio na hora certa? (Pausa) E por que esconder? Por que não declarar? Eu gosto dele, gosto! É evidente! Esse amor é uma pedra amarrada ao pescoço, me arrastando para o fundo. Mas eu gosto da pedra, não posso viver sem ela! (pausa) Não me julgue mal, Pétia, não diga nada. Não fale...

#### Sugestão para estudo:

O texto acima é parte de um diálogo travado por Libov Andreiévna e Trofímov, no 3º ato. Nele a protagonista tenta, inicialmente, convencer o amigo de que possuiria razões lógicas e até humanitárias para ceder às súplicas do amante. Logo, no entanto, e sem qualquer reserva, expõe toda a sua paixão pelo homem que a arruinou, exibindo total lucidez quanto ao contexto da relação. Assim, a aluna que trabalhar este monólogo deverá prestar bastante atenção às duas partes, valorizando-as em igual medida, sobretudo a última, que define bem seu caráter arrebatado.

# Atendimento ao consumidor

FABIO PORCHAT



## Personagens

Deucimara  
Cliente  
Argeli  
Doris  
Máquina  
Sueli  
Bernadete

*(Este esquete foi concebido para dois atores.*

*Um deles interpreta o Cliente, o outro os demais personagens)*

**Deucimara** – Lojas Bernardo Franco to vou transferi-lo...  
**Deucimara** boa tarde em que posso ajudá-lo um momento por favor. **Cliente** – Não!!!!  
**Cliente** – Alô? **Argeli** – Um momento, por favor.  
**Deucimara** – Lojas Bernardo Franco **Cliente** – Eu quero falar com qualquer um!!  
**Deucimara** boa tarde um momento, por favor. **Deucimara** – Lojas Bernardo Franco Deucimara...  
**Cliente** – Está bem..... Alô? Alô! **Cliente** – Deucimara, fala comigo!  
**Deucimara** – Alô Deucimara boa tarde... **Deucimara** – Pois não, em que posso ajudá-lo?  
**Cliente** – Eu sei quem você é! **Cliente** – Pelo amor de Deus, não desliga!  
**Deucimara** – Em que posso ajudá-lo, um momento por... **Deucimara** – Pois não.  
**Cliente** – Espera! **Cliente** – Nem me transfere.  
**Deucimara** – Favor. **Deucimara** – Pois não senhor.  
**Cliente** – Alô, Deucimara? Eu só queria... **Cliente** – Deucimara...  
**Deucimara** – Alô, Deucimara, boa tarde. **Deucimara** – Pois não.  
**Cliente** – Oi, boa tarde. Eu gostaria de uma informação... **Cliente** – Eu gostaria de saber...  
**Deucimara** – Informações é no setor nove vou transferi-lo obrigado sua ligação é muito importante para nós um momento, por favor. **Deucimara** – Pois não.  
**Cliente** – Não, eu só queria saber como... Alô. Alô? Alô, Deucimara? **Cliente** – Pare de falar “pois não” e me deixe falar!  
**Argeli** – Não, aqui quem fala é Argeli, Deucimara é no setor quatro, atendimen- **Deucimara** – Pois não senhor.  
**Cliente** – Eu comprei uma televisão e... **Deucimara** – Televisão é no setor sete, eletrodomésticos vou transferi-lo...  
**Cliente** – Não Deucimara! Eu quero falar com você! **Deucimara** – Pois não.  
**Doris** – Pois não.

Fabio Porchat (E): autor de *Infraturas*, texto composto de esquetes, do qual faz parte *Atendimento ao consumidor*.



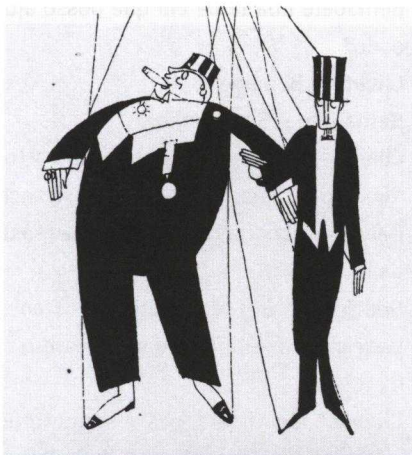
**Cliente** – Obrigado Deucimara.  
**Doris** – Não, aqui quem fala é Doris, Deucimara é no setor quatro, atendimento...  
**Cliente** – Ahhhh!!!!!!  
**Doris** – Vou transferi-lo, um momento, por favor.  
**Cliente** – Deucimara, é você?  
**Deucimara** – Lojas Bernardo Franco Deucimara...  
**Cliente** – Por que meu Deus...?  
**Deucimara** – Boa tarde em que posso ajudá-lo?  
**Cliente** – Deucimara?  
**Deucimara** – Pois não, senhor.  
**Cliente** – Eu só quero saber se...  
**Máquina** – Bem vindo a nossa central de atendimento. Nesse momento todos os nossos atendentes estão ocupados.  
**Cliente** – Não!!!!  
**Máquina** – Aguarde e dentro de instantes, você será atendido.  
**Cliente** – Cadê você Deucimara!!!!?  
**Máquina** – Sua ligação é muito importante para nós.  
**Cliente** – Socorro!!!!!!  
**Máquina** – Para facilitar o atendimento digite o número do seu CPF, para confirmar tecla estrela.  
**Cliente** – Meu Deus, péra aí.  
**Máquina** – CPF inválido, por favor, digite pausadamente o número do seu CPF, para confirmar tecla estrela.  
**Cliente** – Mas meu CPF é esse.  
**Máquina** – CPF inválido, por favor, digite pausadamente o número do seu CPF,

para confirmar tecla estrela.  
**Cliente** – Mas meu CPF é esse!!!!  
**Máquina** – CPF inválido...  
**Cliente** – Mas eu nem digitei.  
**Máquina** – Por favor, digite pausadamente o número do seu CPF, para confirmar tecla estrela. CPF inválido, por favor...  
**Cliente** – Eu não vou digitar mais porra nenhuma!! Deucimara!!!!!!!!!!!!  
**Deucimara** – Lojas Bernardo Franco Deucimara boa tarde em que posso ajudá-lo?  
**Cliente** – Deucimara, que saudades!  
**Deucimara** – Boa tarde, senhor.  
**Cliente** – Boa tarde Deucimara, tudo bem?  
**Deucimara** – Tudo ótimo senhor.  
**Cliente** – Me ajuda, Deucimara.  
**Deucimara** – Pois não, senhor.  
**Cliente** – Eu quero saber como é que eu faço para poder instalar o cabo do áudio que liga na televisão para eu poder gravar... Deucimara você tá aí?  
**Máquina** – CPF inválido...  
**Cliente** – Não!!!!!!  
**Máquina** – Por favor, digite pausadamente o número do seu CPF, para confirmar tecla estrela.  
**Cliente** – Cadê a Deucimara? Agora que a gente tava se entendendo. Deucimara, volta!  
**Máquina** – Se você deseja adquirir o nosso cartão Bernardo Franco, tecla 1.  
**Cliente** – Não, não, tá tudo errado...  
**Máquina** – Para dúvidas em relação a

pagamentos, tecla 2.  
**Cliente** – Cadê a opção Deucimara?  
**Máquina** – Para saber sobre novidades, tecla 3. Ou aguarde na linha para falar com um de nossos atendentes.  
**Bernadete** – Lojas Bernardo Franco Bernadete boa tarde em que posso ajudá-lo?  
**Cliente** – Bernadete?  
**Bernadete** – Sim, senhor?  
**Cliente** – Me passa pro setor quatro atendimento Lojas Bernardo Franco Deucimara boa tarde em que posso ajudá-lo.  
**Deucimara** – Lojas Bernardo Franco Deucimara boa tarde em que posso ajudá-lo?  
**Cliente** – Deucimara, nesse tempo todo que eu fiquei que nem um babaca segurando esse telefone, falando com cem pessoas diferentes, inclusive com uma máquina...  
**Deucimara** – Pois não.  
**Cliente** – Eu decidi que...  
**Deucimara** – Pois não.  
**Cliente** – Que eu vou me matar.  
**Deucimara** – Suicídios é no setor dez vou transferi-lo obrigada, sua ligação é muito importante para nós, um momento por favor.  
**Sueli** – Sueli suicídios em que posso ajudá-lo? Alô. Alô? Xi, acho que a linha caiu.  
> FIM

# Abelardo e Berilo

BOSCO BRASIL



Personagens

Coveiro  
Super

*(Tudo se passa frente ao Túmulo da Santinha, de elegância arquitetônica deslocada, colado ao muro de entrada de um cemitério público. O lugar é pobre e os outros jazigos são humildes e muitas vezes quase não há espaço entre eles. Sobre a lápide está uma porção de placas e outros objetos, buscando uma graça ou ex-votos. O Coveiro trabalha na limpeza do Túmulo da Santinha, cantando diversas vezes o primeiro estribilho de "Vida de bailarina", de Chocolate e Américo Seixas, sucesso na voz de Ângela Maria em início de carreira)*

**Coveiro** – “Quem descerrar (*Respira*) ‘ar-ar-ar’ a cortina/ da vida da bailarina (*Respira*) ‘ar-ar-ar’/ Há de ver (*Respira*) ‘er-er-er’/ cheio de *horrorrrr*” (*Chega o Superintendente, com uma papelada de baixo do braço. O Coveiro demora ainda um instante até perceber a sua presença*)  
Pois não?

**Super** – Diferente esta tumba.

**Coveiro** – O senhor está falando comigo?

**Super** – Diferente das outras, quero dizer.

**Coveiro** – O senhor acha?

**Super** – Acho.

**Coveiro** – Não conheço o senhor de algum lugar?

**Super** – Tenho certeza de que nunca fomos apresentados.

**Coveiro** – Fragosão?

**Super** – Perdão?

**Coveiro** – O senhor não é o pai do Fragosinha, do lote 3618?

**Super** – Quem é esse Fragosinha?

**Coveiro** – Não? É tão parecido. Quer di-

zer, pela fotografia da lápide.

**Super** – Esse Fragosinha é um defunto?!

**Coveiro** – Um finado, sim senhor.

**Super** – E que intimidades são essas: Fragosinha...

**Coveiro** – Está lá: saudades eternas de Fragosinha, parará, parará. Sempre quis conhecer o Fragosão. Como não está no mesmo jazigo...

**Super** – Estou vivo, posso dar garantias.

**Coveiro** – Não é preciso, trato *todos* do mesmo jeito.

**Super** – Mesmo?

**Coveiro** – À minha maneira.

**Super** – E qual é a sua maneira? Especial?

**Coveiro** – O senhor não veio pagar promessa?

**Super** – Promessa? Que promessa?

**Coveiro** – Como é que eu posso saber? É do senhor a promessa.

**Super** – Não fiz promessa alguma.

**Coveiro** – E como é que espera alcançar a graça?

**Super** – Que graça?

**Coveiro** – O senhor tem razão. Não tem graça nenhuma. *(E volta a trabalhar)* Com licença, amanhã é segunda e eu estou atrasado.

**Super** – Atrasado com o quê?

**Coveiro** – No domingo à tarde todo mundo está atrasado com alguma coisa.

**Super** – O que acontece de especial por aqui, na segunda?

**Coveiro** – O senhor não sabe que toda segunda é dia de romaria à Tumba da Santinha Milagrosa?

**Super** – Romaria? Mas isto não é um cemitério? *(O Coveiro pára repentinamente e olha em volta)*

**Coveiro** – O senhor acha mesmo? *(E volta a trabalhar)*. Por que o senhor não aproveita que está tudo tranqüilo, sem aquela baderna de amanhã, pra fazer sua oração sossegado?

**Super** – E para quem eu vou rezar? *(Pausa. O Coveiro olha bem para o Supervisor)*

**Coveiro** – Será que quem tem que rezar sou eu?

**Super** – Então é aqui a famosa Tumba da Santinha.

**Coveiro** – Famosa pra quem, dá pra saber?

**Super** – O senhor não sabe com quem está falando? *(O Coveiro responde sem parar de fazer o que está fazendo)*

**Coveiro** – O senhor não sabe o que é um vício profissional.

**Super** – O senhor sabe quem eu sou?

**Coveiro** – Se a mulher chora muito não deve ser a viúva. Viúvas estão secas.

**Super** – O senhor sabe quem eu sou?

**Coveiro** – Se todos os cravos estão bem apertados, o caixão leva um professor de matemática. São meticolosos *in extremis*.

**Super** – O senhor sabe quem eu sou?

**Coveiro** – O senhor não sabe o que é vício profissional. Se o senhor pergunta se eu sei quem é o senhor, o senhor é o superintendente – o novo superintendente dos Coveiros.

**Super** – Certeza?

**Coveiro** – Muito justo: certeza.

**Super** – Como é? Se o senhor não foi à apresentação do novo superintendente, como é que o senhor sabe se eu sou o novo superintendente? É, é isso que eu quero saber. Como é?

**Coveiro** – Não é?

**Super** – O senhor sabe o rosto do novo superintendente?

**Coveiro** – Não sabia.

**Super** – Como ele anda, como ele fala?

**Coveiro** – Não sabia...

**Super** – Como é?

**Coveiro** – O senhor não é o novo superintendente?

**Super** – Como é que vai saber? O senhor foi o único Coveiro, o único, que não foi à apresentação do novo superintendente.

**Coveiro** – Vício profissional.

**Super** – De novo.

**Coveiro** – O senhor não acredita. Este é um cemitério pobre. Os restos são pobres. Quem deixa os defuntos sai correndo porque fica um pouco menos pobre. Quando não fica mais pobre que os restos, e precisa ganhar a vida

logo. Ninguém dura aqui, nenhum superintendente.

**Super** – As coisas vão mudar por aqui.

**Coveiro** – Do pó ao pó. Tudo é passageiro. Todos os superintendentes são passageiros.

**Super** – Acontece, meu senhor, que este novo superintendente quer implantar neste cemitério um novo ambiente de trabalho. Diálogo, dinamismo, salubridade, companheirismo, empenho, diálogo, respeito, decência, eficiência, experiência... diálogo, qualidade total, atitude qualificada, rapidez comprovada...

**Coveiro** – Diálogo...

**Super** – Perfeitamente! O senhor já está pegando o espírito.

**Coveiro** – Sou craque nisso. Com a minha pá e sete palmos de terra.

**Super** – A nova gestão precisa da união de todos.

**Coveiro** – Todos, quem?

**Super** – Coveiros, porteiros, vigias, zeladores... defuntos...

**Coveiro** – Defuntos?

**Super** – Num certo sentido.

**Coveiro** – Como é que vai ser isso?

**Super** – Em clima de troca de idéias e...

**Coveiro** – ...diálogo.

**Super** – Perfeitamente! Quem viver verá.

**Coveiro** – E quem não estiver vivo?

**Super** – Acima de tudo, a nova gestão precisa conhecer *detidamente* cada Coveiro deste campo santo. Por isso e por...

**Coveiro** – Abelardo A. Nogueiras.

**Super** – Ah...



**Coveiro** – A.? Antenor.

**Super** – Não, não! Eu disse: ah...

**Coveiro** – Pois então: A., muito justo. Antenor, como meu avô.

**Super** – O senhor não entendeu: Ah... Ah... Ah!

**Coveiro** – O senhor está se sentindo bem?

**Super** – Perfeitamente. Estou apenas tentando me explicar.

**Coveiro** – Ah.

**Super** – Isso: o senhor disse!

**Coveiro** – Não senhor, não disse nada.

**Super** – Acabei de ouvir.

**Coveiro** – Eu só soltei um “ah”. O senhor está dizendo que eu disse o que eu não disse que disse.

**Super** – Eu não disse nada disso.

**Coveiro** – Foi o que disse meu finado pai: eu não disse nada disso. Mas o elemento do registro não estava muito bem no dia. Não entendeu bem da primeira vez o que meu pai disse que não disse e escreveu Abelardo – que o meu pai queria Antenor. Só que não podia começar outro registro. Acabei ficando com Abelardo e Antenor. Como é o segundo, Antenor virou A. Não é engraçado que as pessoas me conheçam pelo nome errado?

**Super** – Muito bem, senhor *Nogueira*.

**Coveiro** – *Nogueirasss*. Eu disse, o elemento do registro não estava muito bem no dia. No dia que meu pai nasceu, também, quero dizer. Porque esse *Nogueiras* vem mesmo do meu pai. Meu avô nem reclamou. O elemento do registro, do registro do meu avô, não do

meu pai, convenceu meu avô a deixar assim. Disse que se não era uma família muito antiga, os *Nogueiras*, quer dizer os *Nogueirasss*, podia ser uma família que tinha começado com ele. E meu avô ficou muito contente com isso. O senhor está vendo como é a vida? (*O Coveiro estende a mão para o Superintendente*)

**Coveiro** – Abelardo A. *Nogueiras*.

**Super** – Ah...

**Coveiro** – Como é?

**Super** – Nada, nada... (*E se apressa em apertar-lhe a mão*) O que precisa ficar claro, se é que não ficou ainda... (*Interrompe-se. O Coveiro permanece com a mão estendida. Tempo*)

**Coveiro** – Abelardo A. *Nogueiras*.

**Super** – Mmm?

**Coveiro** – Abelardo A. *Nogueiras*.

**Super** – Já sei!

**Coveiro** – Muito justo. (*O Coveiro continua com a mão estendida. Tempo. Até o Superintendente entender que o Coveiro quer que ele se apresente. Vai soltar um “ah”, mas, ao perceber que a pronta resposta do interlocutor se prepara, desiste, e..*).

**Super** – Não! Não. Não se preocupe, eu não ia dizer nada. Ao seu perpétuo dispor: dr. Berilo *Conzet* (*pronuncia-se “conzê”*).

**Coveiro** – Não precisa explicar. Não vou mesmo escrever.

**Super** – Escrever? Escrever o quê?

**Coveiro** – Seu nome: Berilo. Se tem ou não “z”...

**Super** – Berilo não leva “z”.

**Coveiro** – O senhor acabou de dizer que tem.

**Super** – Eu?

**Coveiro** – Com todas as letras: doutor Berilo “com ‘z’”.

**Super** – Meu sobrenome, está acompanhando? Meu sobrenome: *Conzet*.

**Coveiro** – Mmm.

**Super** – Minha avó, por lado de pai, era casada em segundas núpcias com um francês.

**Coveiro** – Sei. Veio de fora.

**Super** – Perfeitamente.

**Coveiro** – Se eles falam enrolado, imagine como escrevem: Berilo com “z”, sem “z”.

**Super** – Mas *Conzet* tem “z”!

**Coveiro** – Claro que sim! É o que eu estou dizendo desde o começo...

**Super** – O senhor não pode entender: vem do francês.

**Coveiro** – *Lingua assombrante*. Muito prazer. (*E, imediatamente, volta a trabalhar, sem dar pelota para o Superintendente, que fica ali, fumegando. Tempo. Quando o Coveiro percebe que o Berilo continua por ali, pergunta, candidamente...*)

**Coveiro** – O senhor ia dizer mais alguma coisa?

**Super** – O senhor está ciente de que a minha paciência já não é tão espaçosa quanto no momento em que começamos o nosso...

**Coveiro** – ...diálogo?

**Super** – Por favor, senhor *Nogueira*, eu detesto, quando...

**Coveiro** – *Nogueiras*.

**Super** – Como é? O que é, mmm?!

**Coveiro** – Nogueiras.

**Super** – Nogueiras?

**Coveiro** – *Nogueirasssss.*

**Super** – Nogueiras, isso, o senhor queira...

**Coveiro** – Não precisa se desculpar.

**Super** – Por favor, senhor Nogueiras, eu detesto...

**Coveiro** – ... “quando alguém se adianta ao que eu ia dizer”.

**Super** – O senhor ia dizer alguma coisa?

**Coveiro** – Eu, não senhor. O senhor ia.

**Super** – Perfeitamente. (*Tempo*) O que é mesmo que ia dizer?

**Coveiro** – Que o senhor detesta quando alguém se adianta ao que o senhor ia dizer.

**Super** – Como é? Como é, mmm? Como é que o senhor pode dizer que eu ia dizer o que o senhor disse que eu ia dizer? Como é? Como é, mmm?

**Coveiro** – Todo superintendente antes do senhor dizia a mesma coisa. (*Silêncio*)

**Super** – Eu sou o novo, novo superintendente. De agora em diante tudo aqui é novo. Novos tempos, está acompanhando? Nova a superintendência, novas as palavras, novas as relações. Estou aqui para discutir os problemas do *nosso* cemitério, as dificuldades que o...

**Coveiro** – Nenhuma.

**Super** – Nenhuma? Nenhuma o quê?

**Coveiro** – O senhor não ia dizer que veio para discutir as dificuldades que eu tenho no meu trabalho?

**Super** – O senhor não pode perder a mania de se adiantar ao que eu vou dizer?!

**Coveiro** – Desculpe.

**Super** – Não por isso.

**Coveiro** – Pelo que, então?

**Super** – Mmm?..

**Coveiro** – O senhor acabou de me conhecer!

**Super** – Seu Abelardo e Antenor, por favor.

**Coveiro** – O que é que eu já fiz pro senhor?

**Super** – Nada! Nada... Nada. Posso continuar?

**Coveiro** – Pode.

**Super** – Obrigado. (*Tempo*) O que eu estava dizendo antes do senhor se adiantar ao que eu ia dizer?

**Coveiro** – Que o senhor detesta que alguém se adiante ao que vai dizer.

**Super** – Não! Antes disso.

**Coveiro** – Nenhuma.

**Super** – Nenhuma?.. O senhor quer dizer *nada*.

**Coveiro** – O senhor não ia dizer nada?!

**Super** – Claro que ia.

**Coveiro** – Até pensei que alguma coisa ia mudar por aqui...

**Super** – Uma pessoa não diz que *não* diz *nenhuma*, está acompanhando? Uma pessoa *não* diz *nada*.

**Coveiro** – Foi o que eu disse. Nada. Desde o começo. Não tenho nenhuma dificuldade no meu trabalho. Nenhuma.

**Super** – Certeza?

**Coveiro** – Meus colegas reclamaram de alguma coisa?

**Super** – Não... Nada.

**Coveiro** – Pois então. As minhas dificuldades são as mesmas dos meus colegas. (*E volta imediatamente a trabalhar*)

**Super** – Mas as minhas dificuldades são grandes, senhor Nogueira.

**Coveiro** – *Nogueirasssss.*

**Super** – E o senhor sabe por quê?

**Coveiro** – Nem imagino.

**Super** – Exatamente por isso. Por que o senhor nem imagina. Não imagina tudo que é preciso fazer para as coisas entrarem nos eixos por aqui. Ou para entrarem nos gaveteiros, para ficarmos em nosso elemento.

**Coveiro** – Calma. Não se apresse.

**Super** – Estive fazendo uma investigação pessoal e sigilosa, está acompanhando? Aqui no *nosso* cemitério.

**Coveiro** – O senhor andou vigiando.

**Super** – Verificando.

**Coveiro** – Daí eu conhecia o senhor! Sabe, eu estava ainda em dúvida se eu tinha enterrado o senhor. Nem um, nem outro. Esta aí: o novo supervisor verificando. Isso é novidade...

**Super** – Mesmo?

**Coveiro** – Muito justo: mesmo.

**Super** – Inovei de verdade, não foi?

**Coveiro** – Mas eu ainda acho que conheço o senhor de outro lugar.

**Super** – Não param por aí as inovações.

**Coveiro** – Não?..

**Super** – Não.

**Coveiro** – Pra que mais? Pode estragar a boa impressão do começo.

**Super** – Mas é exatamente esse o problema em *nosso* cemitério: a falta de boa impressão do começo. Ou do fim.

**Coveiro** – Se o fim é por aqui, a impressão não pode ser boa mesmo.

**Super** – O senhor tem razão. Muito lúci-



do, muito lúcido. Bem que me disseram para conversar com o senhor.

**Coveiro** – Quem disse?

**Super** – Todo mundo.

**Coveiro** – Os outros Coveiros?

**Super** – Também os outros Coveiros.

**Coveiro** – De fato, o último *todo mundo* de todos nós.

**Super** – O senhor é mesmo como eu esperava.

**Coveiro** – Mmm. Falaram *tudo isso* de mim, é?

**Super** – Sim, sim, sim... Alguém com os pés, as mãos e as pás no chão. Rigoroso, dedicado, abnegado, pertinente, penitente. Um funcionário que faz de qualquer serviço um serviço... *especial*...

**Coveiro** – Eu sabia. Quem foi que *contou essa* também?

**Super** – Todo mundo.

**Coveiro** – Se eu pego *todo mundo*...

**Super** – Me garantiram: problemas aqui no *nosso* cemitério? *Seu* Abelardo dá um jeito.

**Coveiro** – *Todo mundo* disse isso tudo para o senhor?

**Super** – Hoje de manhã.

**Coveiro** – Entendi. Durante a sua apresentação como novo supervisor dos Coveiros.

**Super** – Superintendente. Perfeitamente. Uma pena que o senhor não pôde comparecer. *Todo mundo* falou *tanta coisa* do senhor.

**Coveiro** – Vou ter mesmo uma conversinha com *todo mundo*.

**Super** – Foi o que me disseram: um líder entre os Coveiros!

**Coveiro** – Mas foi o senhor quem acabou de cavar as covas de *todo mundo*...

**Super** – Estamos quase chegando onde eu quero chegar.

**Coveiro** – E aonde o senhor quer chegar?

**Super** – Às dificuldades que estamos enfrentando no *nosso* cemitério.

**Coveiro** – Dificuldades? O senhor estava quase me deixando assustado. Dificuldades...(E volta a trabalhar) Nenhuma! Nenhuma...

**Super** – Infelizmente...(O Coveiro estaca)

**Coveiro** – Infelizmente, o quê?

**Super** – Como é? Como é, mmm? Como é que eu posso trabalhar nessas condições?

**Coveiro** – Condições?!

**Super** – É o que eu tenho me perguntado.

**Coveiro** – *Quais são* as condições, não é? (*Mais baixo*) *Quais são* as condições?!

**Super** – Poucas.

**Coveiro** – Quanto?

**Super** – Com a dispersão no trabalho entre os Coveiros do *nosso* cemitério, no nível em que se encontra?

**Coveiro** – Muito justo.

**Super** – Não falo pelo senhor, um líder entre os Coveiros. Exemplo disso é o zelo com que se dedica a ... É mesmo diferente esta tumba, não é?

**Coveiro** – Nem percebi.

**Super** – Essas plaquinhas todas.

**Coveiro** – O senhor estava falando das suas dificuldades...

**Super** – Nossas.

**Coveiro** – Muito justo: nossas.

**Super** – Nossas dificuldades. Os funcionários com esses jalecos descostura-

dos fazendo às vezes de uniformes.

**Coveiro** – É. Às vezes.

**Super** – Incomodar as famílias enlutadas com essa mania de falar alto.

**Coveiro** – Verdade.

**Super** – E cantar, então?

**Coveiro** – Tem Coveiro que canta?!

**Super** – Acredite se quiser.

**Coveiro** – Mas canta por quê?

**Super** – O senhor já imaginou se o prefeito aparece para fazer uma visita surpresa?

**Coveiro** – O prefeito não faz nem visita marcada.

**Super** – Ele mudou...

**Coveiro** – Não...

**Super** – Estamos esperando uma visita surpresa para qualquer momento. Só não sabemos quando.

**Coveiro** – Mmm.

**Super** – E se ele aparece na segunda?

**Coveiro** – Melhor. Depois de um domingo, bem descansado, de bom humor.

**Super** – Me referia à baderna.

**Coveiro** – Baderna? Aqui no *nosso* cemitério?

**Super** – O senhor disse para eu aproveitar e rezar hoje sem aquela baderna de segunda, lembra?

**Coveiro** – Uma baguncinha, um pouco mais de movimento.

**Super** – Os romeiros da Tumba da Santinha Milagrosa.

**Coveiro** – Uma meia dúzia.

**Super** – Meia dúzia?

**Coveiro** – Uma meia dúzia de *meias dúzias*.

**Super** – Pisam sobre os túmulos, esmagam as hortências da entrada principal.

**Coveiro** – Essas hortências só atrapalham a passagem das pessoas.

**Super** – As hortências estão lá obedecendo determinação do prefeito!

**Coveiro** – Verdade, são muito obedientes.

**Super** – De qualquer maneira, isso vai acabar logo.

**Coveiro** – Finalmente vão arrancar aquelas hortências *enjoadoras* dali?

**Super** – Não. As hortências ficam.

**Coveiro** – Ficam? E quem sai?

**Super** – Acho que as hortências estão entre as poucas *coisas* que ficam no mesmo lugar neste cemitério, a partir de hoje. (*Silêncio*) O senhor não vai dizer nada?

**Coveiro** – Depende. Eu sou... *coisa*?

**Super** – Claro que não. O senhor é Coveiro. Vamos precisar muito dos Coveiros.

**Coveiro** – E o que seria do mundo sem os Coveiros, não é?

**Super** – Nem posso imaginar.

**Coveiro** – Pode, sim.

**Super** – Às vezes a gente esquece dos Coveiros.

**Coveiro** – Às vezes sempre.

**Super** – Perfeitamente. Ainda mais agora que não se vê muito o trabalho dos Coveiros do *nosso* cemitério.

**Coveiro** – Bom... Os jazigos neste cemitério ficam todos em cima da terra. Não tem mesmo muito o que cavar.

**Super** – Não deveríamos nem chamá-los de Coveiros, não é verdade?

**Coveiro** – Eu nunca aceitaria outro *designamento*.

**Super** – Claro... Claro. Mas não era disso que eu estava falando.

**Coveiro** – Não?

**Super** – Com todas as tumbas tomadas? Enterrar o quê? Pior: onde?

**Coveiro** – Nem reparei. Muito justo.

**Super** – Essa é a minha principal dificuldade. Precisamos... abrir espaço. Está me acompanhando?

**Coveiro** – E...e como é que nós vamos fazer isso?

**Super** – O senhor não sabe?

**Coveiro** – Não.

**Super** – Se tivesse comparecido à minha apresentação hoje de manhã...

**Coveiro** – Muito justo: o senhor está certo. Devo *de* pedir desculpas.

**Super** – Ah!

**Coveiro** – Abelardo, ao seu dispor.

**Super** – Não, não. Eu disse...

**Coveiro** – Eu estava brincando. Pra quebrar o gelo, soltar a língua, embatucar uma conversa, levar um lero, nada demais, assunto à toa, vamos dizer, por exemplo, no caso... como é que a nova superintendência dos Coveiros entende o problema do espaço no... *nosso* cemitério?

**Super** – Nem se trata de segredo, todo mundo sabe: a nova portaria.

**Coveiro** – Eu sempre achei que deviam *de* abrir um novo portão neste cemitério! Assim desafoga os...

**Super** – Portaria do prefeito, seu Abelardo: novas determinações, está acompanhando?

**Coveiro** – Acho que não...

**Super** – O senhor sabe que este é o único cemitério público da cidade? Claro, o número de cemitérios particulares cres-

ceu, mas também – não é interessante? – o número de pessoas – digo, finados – que não têm onde ser enterradas. Este é o problema. Onde enterrar estes finados todos? Como é? Como é, mmm? Como é que nós vamos conseguir mais espaço?

**Coveiro** – E quando as pessoas entram num cemitério pensam como é que vão conseguir mais tempo, vejam só que coisa...

**Super** – A portaria é clara.

**Coveiro** – O prefeito está regulando o tempo, também?

**Super** – Claro! Artigo primeiro: acabaram-se o jazigos perpétuos.

**Coveiro** – Como é que é?!..

**Super** – Os jazigos serão emprestados, apenas e tão somente.

**Coveiro** – E quem devolve?

**Super** –.Aí entram os senhores Coveiros.

**Coveiro** – Entram bem, não é?

**Super** – O restos restam apenas três anos. Depois vão para o ossário. Se não forem reclamados.

**Coveiro** – Isso vale a partir de quando?

**Super** – De sempre. A portaria é retroativa.

**Coveiro** – Retroativa?! Minha Santinha da Tumba!

**Super** – Já imaginava que o senhor tivesse essa reação.

**Coveiro** – Vocês querem acabar com este cemitério?

**Super** – Pelo contrário.

**Coveiro** – Pelo contrário, sim senhor: vão botar as coisas do avesso por aqui. Uma portaria retroativa! O senhor imagi-



na o que vai fazer pra saúde das pessoas essa portaria retroativa?

**Super** – Pra saúde?!..

**Coveiro** – O cabelo cai, o elemento vai morrendo aos poucos, é uma maldade.

**Super** – Nunca ouvi falar que uma portaria retroativa fizesse cair o cabelo...

**Coveiro** – O senhor está fora do mundo?! Nunca ouviu falar de bomba atômica.

**Super** – Ah! Não, não...Eu disse retroativa, não radiativa.

**Coveiro** – Coisas esquisitas acontecem por causa da retroatividade. Chove de baixo pra cima, peixe sobe em árvore.

**Super** – Nada disso, o prefeito só quer que os defuntos antigos cedam lugar aos novos.

**Coveiro** – Não disse? Coisas esquisitas vão acontecer.

**Super** – Tudo muito normal. Os jazigos que já estavam ocupados antes da portaria - ou seja, todos - também serão atingidos pela portaria do prefeito. Perfeitamente. Vamos começar desalojando os restos, dos mais antigos para os mais recentes.

**Coveiro** – Por quê?

**Super** – Vamos começar tudo de novo, seu Abelardo!

**Coveiro** – Eu explico. O que é isso de baixo do braço do senhor? A planta do cemitério?

**Super** – Do *nosso* cemitério, sim senhor.

**Coveiro** – Vamos dar uma olhada. (*O Coveiro puxa a planta antes que o Superintendente possa reagir, e a abre sobre a Tumba da Santinha*) Vamos ver, vamos ver...

**Super** – Seu Abelardo e Antenor! Não tenho tempo para...

**Coveiro** – O senhor me empresta um minuto, e eu vou lhe devolver em dias. Veja bem, que história é essa de “mais antigo para o mais recente”? Com os mais recentes não se pode mesmo fazer nada. Quanto aos mais antigos... bem, ninguém fica *mais* antigo. Só estou falando porque o senhor disse que os tempos são novos, são tempos de diálogo. Estou errado?

**Super** – Pode seguir, pode seguir...

**Coveiro** – Muito justo. O senhor entende, os restos, os restos estão espalhados por aí. Os mais antigos, os menos antigos. Misturados. Misturados, o senhor entende?

**Super** – Concluindo, seu Abelardo...

**Coveiro** – Só estou querendo poupar tempo. Só estou querendo poupar tempo...(Estende a mão) Uma caneta. (*Um pouco contrariado, o Superintendente passa sua caneta para o Coveiro, que aponta para a planta sobre a tumba*) Acompanhe a ciência das coisas. O senhor divide o... *nosso* cemitério em, vamos dizer, duas partes: pra lá, e pra cá, o senhor entende? (*O Coveiro traça um traço no meio da planta do Superintendente*)

**Super** – O conceito está claro.

**Coveiro** – Vamos ganhar espaço, mas vamos por partes. Fica mais rápido. O senhor pode também dividir o nosso cemitério em quatro partes. (*E traça mais um traço*) Ou oito partes. (*E traça mais dois traços*) Assim... Ou...

**Super** – Está bem! Já entendi. (*Olhando para o mapa*) Parece uma *pizza*!

**Coveiro** – Metade de uma pizza, vai... (*Sem perder tempo, volta-se para o cemitério e, sempre de costas para a Tumba da Santinha, começa a apontar à sua frente, em diversas direções*) E o senhor pode começar por esta fatia, ou por esta, ou por esta, ou por esta... e passar para aquela, ou para aquela, ou para aquela...

**Super** – É. Mas acho que vou começar pela azeitona.

**Coveiro** – Azeitona? Azeitona?!

**Super** – O jazigo mais antigo do cemitério. (*O Coveiro começa a procurar na planta sobre a tumba da Santinha*)

**Coveiro** – Qual? Qual?!

**Super** – Com licença. (*O Superintendente afasta o Coveiro e levanta a planta, apontando a tumba que estava “por baixo”*)

**Super** – A azeitona aqui.

**Coveiro** – Mmm. Muito justo.

**Super** – Foi boa a tentativa, seu Abelardo e Antenor. Agora vamos falar de trabalho.

**Coveiro** – O senhor quer mesmo desalojar a Santinha daqui?

**Super** – Perfeitamente.

**Coveiro** – Mas...por que começar com ela?

**Super** – Por que não?

**Coveiro** – É um *paraplégio* fazer isso!

**Super** – Que é isso: *paraplégio*?..

**Coveiro** – O senhor não sabe?

**Super** – Nunca ouvi falar disso.

**Coveiro** – É o que o senhor vai fazer, um *paraplégio*, tirar a Santinha Milagrosa do lugar!

**Super** – O senhor está inventando, não existe *paraplégio*.

**Coveiro** – Existe.

**Super** – Não existe.

**Coveiro** – Existe.

**Super** – Não existe.

**Coveiro** – Existe, sim senhor. Os tempos mudaram: bomba atômica, retroatividade, mas essas coisas continuam as mesmas. Já vi muita gente ficar *paraplégia*, depois de cometer um *paraplégio*.

**Super** – Ah...sacrilégio! É um *sacrilégio* de senterrar os restos da Santinha Milagrosa!

**Coveiro** – Então o senhor também acha a mesma coisa?!

**Super** – Não acho nada.

**Coveiro** – O senhor disse que achava.

**Super** – Não disse.

**Coveiro** – Disse...

**Super** – É. Está bem. Disse, mas não disse... Disse o que o senhor disse, mas não disse, porque disse de outro jeito que (*interrompe-se, irritado*)... Isso não tem importância alguma: *paraplégio*, *sacrilégio*, *sortilégio*, *estratégio*, a ordem é exumar os restos da Santinha e levar para o ossário municipal. Tal e qual.

**Coveiro** – Mas...

**Super** – Não tem mais discussão, está acompanhando? Não tem mais discussão.

**Coveiro** – Está bem. Está bem... O senhor é quem manda: o senhor quer diálogo, e eu *faço* diálogo, o senhor quer espaço, e eu *faço* espaço. Estou aqui para fazer o que o senhor manda. Só não entendo por que não começa com o...doutor Rosário, por exemplo, do lote 1622. Eu sempre quis saber porque

o “doutor” na frente. Quem sabe, abrindo o caixão... Nascido em doze do dois de 19, falecido em...

**Super** – Não, não...

**Coveiro** – E Râmada de Oliveira Neves, do 2843. O senhor já ouviu falar de alguém chamado Râmada?

**Super** – Não adianta, seu Abelardo.

**Coveiro** – Tem o indigente do 2345. Com um número desses, devia ser um elemento de sorte. Pra depois da morte, quero dizer.

**Super** – O senhor não pode entender?

**Coveiro** – Francelino Espírito Santo, “saudade de noras, filhos e netos”! Foi enterrado em 1936!

**Super** – Tem de ser a Santinha. (*Silêncio. O Coveiro olha para o Superintendente de modo estranho por um tempo*)

**Coveiro** – Não conheço o senhor de algum lugar?

**Super** – A Santinha está enterrada aqui desde 1927...

**Coveiro** – ...foi uma desbravadora.

**Super** – ...não tem parentes que reclamem seus restos.

**Coveiro** – Muito justo.

**Super** – Além disso, essa baderna de toda segunda, essa *estória* de milagres...

**Coveiro** – *Estória*, não senhor. É tudo verdade. O senhor não acredita nos poderes da Santinha?

**Super** – Claro que não! Eu sou um homem religioso. O senhor não é?!

**Coveiro** – Não. Por isso mesmo eu acredito.

**Super** – Como é? Como isso é possível?

**Coveiro** – Eu vi.

**Super** – Viu?!

**Coveiro** – Bom... Eu estou vendo.

**Super** – Vendo? Vendo o quê?..

COVEIRO - Na sua frente. As placas de ex-votos. São as graças atingidas: “grata à Santinha da Tumba por graça recebida - marido que toda a vida sonhei - por isso...”

**Super** – Conseguir um marido nem sempre é uma graça.

**Coveiro** – E este aqui? “Graças pelo emprego conseguido...”

**Super** – Conseguir um emprego não é um milagre!

**Coveiro** – Não?!

**Super** – É isto que as pessoas vem pedir aqui?

**Coveiro** – Este é um cemitério público, da massa; reparou no pessoal que anda por aqui? Dona Romana! Olhe só, dona Romana; muito justo. Tem 62 anos. Vem toda segunda-feira pedir para sua mãe voltar a falar com ela. As duas brigaram há 22 anos e...

**Super** – Que santa milagreira é esta que atende este tipo de pedido, casamentos, trabalho, mãe que não fala com filha?

**Coveiro** – O senhor esperava o quê? Gente voando, aparecendo e sumindo, cego voltando a ver, lágrimas de sangue? Isso qualquer mágico de cartola faz. Mas essas coisinhas, essas encenquinhas de meio-dia à meia-noite, de meia-noite ao meio-dia...

**Super** – Eu *queria* que ela fizesse coisas... impossíveis.

**Coveiro** – Muito justo: o que ela faz é impossível.



**Super** – Não interessa. Vamos tirar a Santinha daí. Não estou aqui para discutir minhas ordens.

**Coveiro** – Pensei que o senhor queria diálogo com os funcionários.

**Super** – E quero! Primeiro abrimos o diálogo, depois os senhores acatam o que eu decidi.

**Coveiro** – Mmm.

**Super** – O que nós estamos fazendo aqui, afinal, trocando idéias?..

**Coveiro** – Não sei.

**Super** – Pode começar, pode botar abaixo a lápide da (*Interrompendo-se*)... Santinha... (*Agitado*) Santinha, santinha! (*Inesperadamente o Superintendente começa, mal escondendo a irritação, a procurar pela lápide do Túmulo da Santinha alguma inscrição*). Será possível que esses restos não tem nome?! Estou cansado de chamar essa defunta de santinha. Onde é que está o nome dela?

**Coveiro** – Não tem.

**Super** – Como não tem?

**Coveiro** – Não tem, estou dizendo.

**Super** – E que nome vai no ossário?

**Coveiro** – Santinha?

**Super** – Isso é que não! Nem que...Achei! (*O Superintendente afasta algumas plaquinhas, ansioso*) Aqui... Aqui... Essas plaquinhas, por isso eu não achei *daque-la vez*...

**Coveiro** – O senhor já tinha procurado o nome da plaquinha antes?..

**Super** – (*Desconversando, lê*) - “Dolorosa lembrança...”

**Coveiro** – Eu não conheço mesmo o se-

nhor de outro lugar?

**Super** – “...de uma alma pura que se foi... etecétera, etecétera...” (*Tempo*) O que é isso? O que foi que fizeram aqui?

**Coveiro** – Raparam o nome.

**Super** – Isso eu estou vendo! Como é que fazem uma coisa dessas?

**Coveiro** – Com uma palha de aço, uma...

**Super** – Seu Abelardo e Antenor. Eu quero é saber por quê!

**Coveiro** – Por quê?! Ah, por quê... O senhor quer saber por quê...

**Super** – Quero, sim senhor.

**Coveiro** – Por quê, é o que o senhor quer saber.

**Super** – É. Por quê!

**Coveiro** – Por quê?..

**Super** – O senhor vai responder ou não?!

**Coveiro** – Não sei.

**Super** – Como não sabe?

**Coveiro** – Vou contar o que me contaram. E quem sabe isso seja uma resposta. Quem sabe não. Quem sabe.

**Super** – Pode deixar que eu vou saber.

**Coveiro** – Bom... Só sei que sei demais. E não sei o que preciso saber.

**Super** – Desembucha.

**Coveiro** – O senhor já parou pra pensar porque a Santinha veio parar neste cemitério?

**Super** – Perfeitamente. Por que estava morta.

**Coveiro** – Muito justo. Mas a – com todo o respeito – defunta veio para cá em 1927. Não tinha ninguém por aqui, tinha? Morto, quer dizer.

**Super** – O cemitério foi inaugurado em

1923, pelo que me consta.

**Coveiro** – A cidade era bem menor naquela época. Isto aqui fica muito longe do centro.

**Super** – Perfeitamente. Um lugar ermo. Naqueles tempos ninguém queria um campo Santo por perto.

**Coveiro** – Mesmo assim. Tem cemitério mais pro lado do centro. Este fica longe demais.

**Super** – Para servir as pessoas mais humildes, que não podiam ser enterradas nas catacumbas das igrejas, nos cemitérios das irmandades...

**Coveiro** – Muito justo: quem não tinha onde cair morto. E ficar. Filho de escravo, mendigo, trabalhador braçal e *pernal*. Eu conheço a História dos cemitérios da cidade. Acho que até uns Coveiros vinham parar aqui...

**Super** – Concluindo, seu Abelardo e Antenor.

**Coveiro** – É só olhar a Tumba da Santinha.

**Super** – O que tem?

**Coveiro** – Tem gente-bem, e viva, que ia agradecer morar aí. Bronzé, mármore *escarrara*..

**Super** – Como é?!

**Coveiro** – Termos técnicos. O senhor não pode entender. Quer que eu explique?

**Super** – Não! Melhor não. Pode ir em frente.

**Coveiro** – Está vendo só esse acabamento? Sou um profissional, sei do que estou falando.

**Super** – Tenho certeza. E daí?

**Coveiro** – A família que construiu este

jazigo tinha dinheiro. Muito dinheiro.

**Super** – É... É. Tem razão.

**Coveiro** – Ia enterrar a mocinha neste fim de mundo? Por que era uma mocinha, olha só a lápide, de baixo do nome apagado: “30/10/1910 - 12/06/1927”. Eu fiz as contas; idade é comigo. Vício profissional.

**Super** – Aonde o senhor quer chegar com essa digreção?

**Coveiro** – Que digreção? O senhor não está sendo justo, estou tratando o senhor com o maior respeito.

**Super** – Perfeitamente.

**Coveiro** – Então. No que foi que eu *digredi* o senhor, posso saber?

**Super** – Lá vamos nós, outra vez.

**Coveiro** – Eu não *digri*do as pessoas por aí, não senhor. Eu sou de paz, eu nunca *digredi* ninguém na minha vida.

**Super** – E a Santinha, seu Abelardo? E a Santinha?!

**Coveiro** – Principalmente ela. Eu tenho o maior respeito por ela! O senhor acha que eu ia *digredir* a pobrezinha? Estava só dizendo que alguma coisa aconteceu para ela vir parar aqui. Neste fim de mundo. O senhor não pode imaginar: só ela aqui, sozinha, abandonada...

**Super** – Eu posso, sim...

**Coveiro** – ...sem viva ou morta alma por perto.

**Super** – E aqui venta muito...

**Coveiro** – Sabe o que dizem?

**Super** – O quê?..

**Coveiro** – Que ela se matou.

**Super** – A Santinha?

**Coveiro** – Em carne e osso, quando ela ainda tinha.

**Super** – Por quê?

**Coveiro** – Por quê? É o que eu digo: por quê... Ah, por quê...*(Silêncio)*

**Super** – Então?!

**Coveiro** – Ninguém sabe. *(Após um breve e misterioso silêncio, o Superintendente vai dizer alguma coisa, faz menção, mas antes que abra a boca é interrompido pelo Coveiro que se adianta...)* Não senhor, ninguém. *(O Superintendente se enfeza, vai dizer alguma coisa, faz novamente menção, mas novamente é interrompido pelo Coveiro que se adianta...)* Sim, senhor; eu sei que o senhor não gosta que ninguém se adiante ao senhor, mas pense bem: é claro que a família fez de tudo pra esconder o fato; enterrou a mocinha aqui neste lugar tão longe do povo falador e curioso – não é engraçado que vem tanta gente visitar a Santinha hoje em dia? *(Silêncio. O Superintendente ainda uma vez vai dizer alguma coisa, ainda uma vez faz menção, mas ainda uma vez é interrompido pelo Coveiro que se adianta...)* Aqui é um campo santo sim senhor, e, como o próprio nome diz, é santo. Eu sei que não é lugar pra quem tira a própria vida; um enterro cristão para quem atenta contra a própria salvação? Quer dizer, isso vale pra um elemento religioso como o senhor. Eu não me importo. *(E o Coveiro se adianta de novo ao que vai dizer o Superintendente)* É verdade. Naquele tempo todo mundo se importava. Disseram que foi acidente, está na cara. *(O Coveiro faz um sinal*

*pra que o Superintendente nem faça menção de dizer o que ia dizer. Logo em seguida sinaliza para que ele aproxime o ouvido. O Superintendente hesita, mas obedece)* Era família de posses. *(Alto, estourando os tímpanos do Superintendente)* Família de posses pode tudo. É. Disseram que foi acidente. E acidente ficou. Muito justo. *(Breve silêncio. O Coveiro faz um sinal para o Superintendente perguntar aquilo que está louco para perguntar...)* Pode fazer...

**Super** – Fazer o quê?

**Coveiro** – A pergunta.

**Super** – Como é que foi o acidente?..

**Coveiro** – Ninguém tem a certeza. A certeza. Diz que a Santinha se atirou do alto de uma torre de igreja.

**Super** – E morreu.

**Coveiro** – Tomara que sim porque é ela que está enterrada aqui.

**Super** – Sei disso. Então pode ser acidente mesmo.

**Coveiro** – O senhor tem a certeza? A certeza?

**Super** – Se desequilibrou, o lugar devia ser alto.

**Coveiro** – Ou se atirou em defesa própria.

**Super** – Mmm. A Santinha se atacou com uma vertigem de altura. *(O Coveiro faz outra vez o sinal característico para que o Superintendente aproxime seu ouvido)* Pode falar daí mesmo.

**Coveiro** – O padre. O padre cercava a mocinha.

**Super** – O padre matou a Santinha?!..

**Coveiro** – Não! O chão.

**Super** – Chão? Que chão?



**Coveiro** – Este aqui. Que fica de baixo do cemitério, da rua, das casa da rua, da cidade toda; da igreja de onde se jogou, de baixo de todo mundo. O senhor precisa aprender a pensar.

**Super** – E o senhor vai me ensinar?

**Coveiro** – Por que não? Eu aprendi.

**Super** – Mesmo? Isso eu quero saber: com quem?

**Coveiro** – O senhor já ouviu fala de *Shylock* Holmes?

**Super** – Sherlock...

**Coveiro** – O que foi que eu disse?

**Super** – Ele ensinou o senhor a pensar?

**Coveiro** – Não em carne e osso.

**Super** – Tinha coisa mais importante pra fazer?

**Coveiro** – Ele já morreu. O senhor anda mal informado, hein?..

**Super** – E o que foi que o senhor aprendeu com ele?

**Coveiro** – *Shylock* Holmes era craque na *abdução*.

**Super** – O que é isso?

**Coveiro** – É o que eu digo: não sei pra que esse pessoal vai pra escola. Por exemplo: o senhor chegou aqui; eu não sabia quem era o senhor; mas, pelas coisas que o senhor falou – e pelas que não falou – eu *abduzi* que o senhor era o novo superintendente dos Coveiros.

**Super** – *Abduzi* certo.

**Coveiro** – O *Shylock* usava muitos truques como esse. Às vezes pensava às avessas para desembaraçar as confusões onde ele se metia. Quer ver? No caso da Santinha, vamos dizer, só como exemplo, no caso, o que temos

de imaginar não é a moça indo na direção do chão...

**Super** – ...mas o chão indo na direção da moça?..

**Coveiro** – Muito justo.

**Super** – Logo, o chão matou a moça.

**Coveiro** – *Elemental*.

**Super** – Seu Abelardo e Antenor: estou sentindo que a sua cara vai se jogar direto na minha mão, já já, está acompanhando?

**Coveiro** – Sem *digressões*, por favor.

**Super** – O senhor está me enrolando desde que eu cheguei.

**Coveiro** – Sim, senhor.

**Super** – Acabou.

**Coveiro** – Muito justo.

**Super** – O senhor vai exumar a Santinha e é agora mesmo.

**Coveiro** – Não. Eu não vou.

**Super** – Como assim, não vai?!

**Coveiro** – Não vou fazer o que senhor manda.

**Super** – E posso saber por quê?

**Coveiro** – Nós estamos em greve.

**Super** – Nós, quem?

**Coveiro** – O Sincova.

**Super** – O que é isso?!

**Coveiro** – O Sindicato dos Coveiros.

**Super** – Não sabia que havia um sindicato só dos Coveiros.

**Coveiro** – Não tinha.

**Super** – E foi criado quando?

**Coveiro** – Faz pouco tempo.

**Super** – Quanto *pouco* tempo?

**Coveiro** – *Muito* pouco tempo. Foi uma vitória nossa.

**Super** – Seus vagabundos, vocês

querem é...

**Coveiro** – Nós estamos pensando em levar nossas reivindicações ao prefeito.

**Super** – Estou disposto a negociar. O senhor sabe que a minha gestão sempre tem se pautado pelo diálogo. Sempre!

**Coveiro** – É verdade; sempre, desde hoje de manhã.

**Super** – Quem é o presidente do Sincova?

**Coveiro** – Eu.

**Super** – Tem quantos filiados o Sincova?

**Coveiro** – Eu.

**Super** – Mmm.

**Coveiro** – Assim a mobilização é mais rápida.

**Super** – Quando é que essa greve foi votada?

**Coveiro** – Faz pouco tempo.

**Super** – *Muito* pouco tempo?

**Coveiro** – Muito mesmo. Mas a *paralizia* tem tempo indeterminado para terminar.

**Super** – E qual é o motivo da greve, posso saber?

**Coveiro** – A lista para a negociação é bem grande.

**Super** – Me adiante um dos pontos, apenas.

**Coveiro** – O uniforme.

**Super** – Mas eu já disse que quero mudar os uniformes!

**Coveiro** – Mas nós não.

**Super** – Não?

**Coveiro** – De jeito nenhum.

**Super** – E isso é motivo para entrar em greve?

**Coveiro** – Nós estamos muito bem com os nossos jalecos. Nós sabemos o que o senhor pretende fazer. Vai ser como

foi com os carteiros: roupinhas claras e alegres, como se eles só viessem com notícias boas. Má notícia faz parte da vida! Não, senhor. Nós temos orgulho do que somos: somos o fim... da viagem, o fim da picada – do pó ao pó.

**Super** – Seu Abelardo e Antenor...

**Coveiro** – Meu pai era Coveiro. E o pai do meu pai (*interrompe-se*)... Bom, o pai do meu pai não era, mas cavou muito poço artesiano na vida.

**Super** – Quais são suas outras reivindicações?..

**Coveiro** – Isso é tradição! Minha profissão vem desde Cain!

**Super** – Cain?!

**Coveiro** – Quem o senhor acha que enterrou Abel?

**Super** – Adão?..

**Coveiro** – Adão perdia o tempo fazendo jardinagem. Coveiro é trabalho de homem!

**Super** – Está bem, não precisa se exaltar. Só quero saber quais são as outras reivindicações da categoria.

**Coveiro** – Muitas.

**Super** – Quais?

**Coveiro** – Preciso consultar a categoria.

**Super** – Ótimo. Por que o senhor não faz isso?

**Coveiro** – Nós vamos marcar uma assembléia e...

**Super** – Agora.

**Coveiro** – Agora?

**Super** – Agora. Enquanto a superintendência decide se aceita as denúncias a respeito de *um* dos seus filiados.

**Coveiro** – Quem?

**Super** – Vão deliberando, vão deliberando... (*O Superintendente vasculha suas anotações*)

**Coveiro** – Se um de nós está em perigo, *todos* nós estamos. Nós vamos suspender a assembléia até informações mais *esclarecentes*.

**Super** – Não se preocupe, eu forneço já: o senhor Abelardo e Antenor *Nogueira*.

**Coveiro** – *Nogueirass*.

**Super** – Conhece?

**Coveiro** – Um dos nossos.

**Super** – Esse... elemento... ao que parece, não contente com a tradicional função de Coveiro, tem oferecido um dito “serviço opcional” às famílias enlutadas...

**Coveiro** – A saber..?

**Super** (*Conferindo sua anotações*) – Fotos dos defuntos com anjinhos... Eu vi o telão. É bem feito. Estou com uma foto aqui, também: a última foto entre os familiares - não deixa de ser emocionante. Como é que o senhor faz para deixar o defunto em pé?

**Coveiro** – Não é difícil. O *rigor mortis*.

**Super** – Mmm?

**Coveiro** – É latim. Significa que a gente fica duro feito um pau, depois de um tempo morto. Como num casamento, quando o elemento tem de botar terno e gravata; daí *rigor mortis*. *Elemental*. Conheço minha profissão.

**Super** (*Apontando para a foto*) – Estava meio passado, hein?

**Coveiro** (*Confere*) – O finado é o outro.

**Super** – Mesmo?

**Coveiro** – Nos meus anos de profissão já vi piores. Estou falando dos familiares.

(*O Superintendente guarda a fotografia antes que o Coveiro lance mão*)

**Super** (*De volta a suas anotações*) – Outro dos serviços opcionais... está me acompanhando?... Não sei se entendi bem, um alarme, um detector de enterados-vivos... Como é isso?!

**Coveiro** – Tecnologia avançada. Hoje em dia, isso é oferecido nos melhores cemitérios.

**Super** – E como é nos piores?

**Coveiro** – Um arame e um sininho. Se estiver vivo puxa.

**Super** – Mmm. E quem estaria por perto para ouvir?..

**Coveiro** – O preço cobria a taxa para a vigilância dos quinze dias de... estada do finado.

**Super** – E depois?

**Coveiro** – Depois de quinze dias?! Depois de quinze dias debaixo da terra?!?! Como o senhor é *ingênio*... Depois de quinze dias... (*Rapidinho*) Uma pequena taxa semestral de manutenção.

**Super** – Esse seu companheiro de sindicato me parece bem encrencado.

**Coveiro** – Parece.

**Super** – O Sincova está ciente disso?

**Coveiro** – Muito justo: ciente *demais*.

**Super** – Não, não. Nunca é demais. Essas acusações todas já seriam o suficiente para mandar qualquer Coveiro para a própria cova. Mas parece que o Coveiro em questão também tem recebido, por motivos os mais variados, de zeladoria a fornecimento de informações turísticas, gordas gorjetas – que, aliás, não divide com ninguém, segundo me



reclamaram – justamente dos romeiros que visitam a tal Tumba da Santinha Milagrosa. O que, o senhor bem sabe, é completamente contra o regulamento. É claro que podemos negociar. Ninguém quer um desses eternos inquéritos administrativos aqui.

**Coveiro** – Ninguém. O Sincova está pronto pra negociar. Qualquer coisa.

**Super** – A superintendência só negocia depois da volta ao trabalho. *(Silêncio)* O senhor não vai dizer nada? *(Silêncio)*. O Coveiro permanece imóvel e impassível) Aconteceu alguma coisa?

**Coveiro** – Um minuto. A assembléia terminou. Nós voltamos ao trabalho.

**Super** – Fico satisfeito.

**Coveiro** – Eu também. Nada como uma boa *paralizia*. Me sinto novo, pronto para o trabalho. Por onde nós começamos?

**Super** – Eu não vou gastar mais nenhuma palavra, está acompanhando? Ou o senhor tira essa tal santinha desse jazigo ou vai pra rua. Junto com a ossada da moça.

**Coveiro** – O Sincova não admite...

**Super** – ... e é pra já!

**Coveiro** – Está bem... Está bem. *(O Coveiro vai até sua maleta de ferramentas e apanha uma marreta)* Não estou acostumado a ser *digredido* assim. Conheço meus direitos e deveres. E é meu dever lembrar que o senhor vai destruir uma obra de arte: o Túmulo da Santinha. Por que o senhor sabe que eu vou ter de acabar com esta lápide milenar...

**Super** – Não tem nem cem anos.

**Coveiro** – Um patrimônio desta cidade. Veio até professor da Universidade para...

**Super** – Vai demorar muito com isso?

**Coveiro** – Não senhor. Conheço meu trabalho. *(O Coveiro se apronta para golpear a lápide. Faz suspense. O Superintendente disfarça uma certa tensão. E, de repente...)* O senhor tem certeza?

**Super** – Seu Abelardo e Antenor!

**Coveiro** – Olhe só esse mármore escarrara...

**Super** – Enfie logo a marreta.

**Coveiro** – É pra já... É pra já. *(Novamente, o Coveiro se apronta para golpear a lápide. Faz suspense. Novamente, o Superintendente disfarça uma certa tensão. E, novamente...)*

Olhe lá que o senhor não sabe o que pode encontrar aí dentro.

**Super** – Eu adoraria se encontrasse o senhor!

**Coveiro** – O senhor não está entendendo. A Santinha se matou. O antigos enfiavam uma estaca no coração de quem fazia isso, sabia? Pode ser uma visão muito forte para o senhor.

**Super** – Depois de gastar uma tarde com o senhor eu posso agüentar qualquer coisa. Em frente!

**Coveiro** – O senhor arca com as consequências.

**Super** – Vai, vai... *(Pela terceira vez, o Coveiro se apronta para golpear a lápide. Faz suspense. Pela terceira vez, o Superintendente disfarça uma certa tensão. E, pela terceira vez...)* Por que será que eles faziam isso?

**Super** – Eles quem, seu Abelardo e Antenor...

**Coveiro** – Os antigos. Enfiar uma estaca no peito de mocinha feito a Santinha.

**Super** – Se fosse o senhor eu poderia entender fácil, fácil.

**Coveiro** – É de atravessar o coração. *(Desta vez parece a definitiva: o Coveiro levanta a marreta e... soa a sirene. O cemitério vai fechar)* Bom. Acho que fica pra amanhã. *(O Coveiro abandona a marreta, e vai-se preparando para ir embora, sob o olhar perplexo do Superintendente)* Muito justo: o cemitério tem de fechar uma hora dessas, não é? Bem verdade que ainda está claro. *(Sem que o Coveiro perceba, o Superintendente apanha a marreta. Seu olhar está turvo de raiva)* Deve ser o horário de verão. O senhor acha que essas coisas *(Interrompe-se ao ver a marreta na mão do Superintendente)*... O que é isso?.. O senhor não tem prática com essa coisas. É melhor... *(Interrompendo a fala do Coveiro, o Superintendente solta um verdadeiro grito de guerra e salta sobre a lápide da Tumba da Santinha, marretando-a)* Isso é uma doídice. O senhor não pode fazer uma coisa dessas, não é filiado ao Sincova... Está me ouvindo?! *(Sem dar atenção ao que diz o Coveiro, o Superintendente começa a destruir a lápide, demonstrando verdadeiro prazer pelos seus atos)*

**Super** – Agora eu vou mostrar quem manda aqui!

**Coveiro** – Minha Santinha da Tumba!

**Super** – Quem manda aqui!.. *(Até que, de repente, estaca).*

**Coveiro** – Ainda bem que o senhor ouviu a voz da razão. Eu já ia...

**Super** – Parece... Parece que está vazio...

**Coveiro** – Me dá essa marreta. *(O Coveiro arranca a marreta da mão do Superintendente, que se afasta atônito, e continua a botar a lápide abaixo)* Isto não é serviço pra amator. *(O ritmo com que o Coveiro vai botando abaixo a lápide cai aos poucos até que o cemitério mergulha em um patético silêncio)* Está vazia. Vazia.

**Super** – A Tumba da Santinha não tem santinha alguma. *(O silêncio continua a pesar. Tanto o Superintendente quanto o Coveiro, cada um em seu tempo, vão arrumando um lugar para sentar, exaustos que estão. Pausa)* Perfeitamente. *(Aos poucos, o Superintendente vai deixando escapar um sorriso um tanto amargo, enquanto repete...)* Perfeitamente. Perfeitamente. Perfeitamente... *(O Coveiro se afasta um pouco, estranhando o estado em que se encontra o Superintendente. Que continua)* Perfeitamente... perfeitamente, perfeitamente...

**Coveiro** – O senhor está passando bem?

**Super** – Perfeitamente.

**Coveiro** – Berillozz. *(O Superintendente tem um sobressalto)* Descobri!

**Super** – *(Recompondo-se de seu transe)* Descobriu o quê?..

**Coveiro** – Seu nome – o jeito certo de falar seu nome. Muito justo: Berillozz. Berillozz, como o meu: *Nogueirasss*.

**Super** – Berilo. Meu nome é Berilo. Que invenção é essa agora de Berillozz?!!

**Coveiro** – Berilo “com ‘z’”: Berillozz. Berillozzzzz. Bonito.

**Super** – Tem um pedaço de papel? Você vai entender, vou escrever meu nome.

**Coveiro** – Pra quê?

**Super** – Você não sabe ler?

**Coveiro** – Sabia. Esqueci. Só sei ler datas. Das lápides.

**Super** – E os pedidos das placas?

**Coveiro** – Os romeiros me contam. Eles precisam de alguém para ouvir a história deles.

**Super** – Serviço opcional?

**Coveiro** – Está incluído na gorjeta padrão. Muito justo. Nós estabelecemos um piso, seu Berillozz.

**Super** – Acredite em mim: meu Berilo não tem “z”.

**Coveiro** – Desculpe.

**Super** – Não se preocupe, meu nome sempre deu dessas confusões. *(Pensa, e deixa escapar)* Será que foi por isso que o meu pedido não foi atendido?

**Coveiro** – Nem precisa dizer: o senhor não queria ser transferido para este cemitério...

**Super** – Eu pedi para vir para cá.

**Coveiro** – Pediu?!

**Super** – Essa desgraça eu alcancei.

**Coveiro** – E rezou por isso?!

**Super** – Não... outra coisa...mais... impossível.

**Coveiro** – Perdeu a chance: devia ter pedido pra Santinha.

**Super** – Foi o que eu fiz.

**Coveiro** – Eu sabia que conhecia o senhor de outro lugar.

**Super** – É, eu andei por aqui muito tempo antes de ser designado superintendente...

**Coveiro** – Daí também, mas... A menina!

A menina do 5629! Aquela foto sempre foi das minhas preferidas. A menininha... Eu sabia que sua cara me lembrava alguém... *(Tempo)* Pai?

**Super** – Pai.

**Coveiro** – Vocês são muito parecidos. Ela era muito bonitinha. Uma pena que não fui eu que cuidei do enterro... Tinha feito serviço caprichado.

**Super** – Obrigado assim mesmo.

**Coveiro** – Acidente?

**Super** – Sem sombra de dúvida: o tanque de lavar roupa caiu em cima dela no quintal.

**Coveiro** – Na hora?

**Super** – Ficou uns dias no hospital.

**Coveiro** – Tinha chance?

**Super** – Dei o melhor: hospital particular. Estou pagando até hoje. Minha mulher exigiu. O médico disse que era bobagem, dinheiro jogado fora. Foi muito sincero. E acho que fez o que tinha que fazer. Minha mulher chorou três dias. Três dias não me disse uma palavra. Depois foi embora. Nunca mais voltou. Isso faz dois anos.

**Coveiro** – É dureza, não é? Deve ser. Faça força pra saber como é, mas não sei. Minha família foi indo aos poucos, enquanto eu ainda era garoto. Os padres que andam aqui pelo cemitério meio que me criaram. Padres... Dizem que são. Eu sei que não, que é só pra ganhar um troco. Às vezes parece que até acreditam. Até que eu queria casar. Mas, Coveiro... Muito justo: Coveiro não consegue nem comprar a prazo. Os romeiros da Santinha eram uma espécie de primos..



**Super** – Estamos no mesmo barco. A Santinha deixou os dois na mão.

**Coveiro** – O que é que a gente faz com a tumba dela?

**Super** – Bota abaixo. A vida continua. E as mortes também. O cemitério continua sem espaço, está acompanhando? O rodízio dos restos mortais precisa começar. Até minha filha vai entrar na dança, daqui há um ano.

**Coveiro** – Mas... precisa começar pela Tumba da Santinha?..

**Super** – Não tem Santinha alguma, seu Abelardo...

**Coveiro** – O senhor já pensou nos romeiros, amanhã, quando chegarem?.. O que vai ser?

**Super** – Vai ser melhor pra eles. Estava na hora de saberem que estavam sendo enganados.

**Coveiro** – Não, seu *Berilozz*. A Santinha era mesmo milagreira. O senhor sabe que eu não acredito em nada, mas... eu vi. Eu vi!

**Super** – Viu o quê?..

**Coveiro** – Solteirona arranjando casamento, vagabundo entrando na faculdade, pé rapado comprando fusca...

**Super** – E a minha filha? E a minha filha, seu Abelardo... e Antenor?..

**Coveiro** – Muito justo. Acho que... Acho que... (*Tempo*) Bom, eu acho que... Não era o departamento dela. Vício profissional. Era uma mocinha, nada de tão ruim tinha ainda acontecido na vida dela. E, pelo jeito, não aconteceu mesmo: nada. Que fim levou a Santinha, não é mesmo?

**Super** – Bota abaixo.

**Coveiro** – O que é que os romeiros vão fazer de agora em diante?

**Super** – Eles descubrem o que fazer. Como eu.

**Coveiro** – Seu *Berilozz*... Gente que perde um braço, um filho, a vista, a saúde, ganham uma espécie de... *forteza* de espírito, uma dignidade esquisita, tem de onde arrumar fôlego pra continuar na luta. Mas gente como esses romeiros... Eles só estão pedindo um trocado da vida.

**Super** – Bota abaixo...

**Coveiro** – Está bem, está bem... Amanhã isto aqui vai ser uma loucura. Um tal de ter de responder pra onde mandaram a Santinha...

**Super** – Não existe santinha!

**Coveiro** – É o senhor que vai dizer isso pra aquele bando de romeiro?

**Super** – Portaria do prefeito.

**Coveiro** – O pessoal é pobre, mas vem de montão. De montão, sabia? Loucos por uma atenção especial. (*Tempo*) Especial, sabia?..

**Super** – O senhor deve faturar bem.

**Coveiro** – Dá pra dois. Se um amigo – estou dizendo um amigo – desses que é do peito, pra quem a gente pode contar uma coisa que a gente não conta pra ninguém... Se um amigo estiver precisando de ajuda – às vezes acontece: pensão de mulher que foi embora, conta de hospital... Se um amigo desses estiver...

**Super** – Um amigo aceita.

**Coveiro** – Aceita? Aceita, o quê?

**Super** – Um amigo aceita o que um ami-

go oferece.

**Coveiro** – Assim, tão rápido.

**Super** – Ou será que *um* amigo não estava oferecendo de coração?

**Coveiro** – De coração! De coração...

**Super** – De coração, o quê? Uns 50%?

**Coveiro** – Do bruto?!

**Super** – Quais são os gastos, *um* amigo pode saber?

**Coveiro** – *Um* amigo nem pode imaginar.

**Super** – Quanto *um* amigo pode pedir?

**Coveiro** – Dez por cento.

**Super** – Trinta.

**Coveiro** – Vinte.

**Super** – Bota abaixo.

**Coveiro** – Vinte! Vinte... Para *um* amigo assim, quem pode negar qualquer coisa? Mas só até *um* amigo pagar as dívidas.

**Super** – Bom, depois a gente vê. (*O Superintendente olha para a tumba*) Olha só o estrago. Como é? Como é que a gente resolve isso? Como é?

**Coveiro** – Isso não é problema. Eu tenho uma lápide de mármore *escarrara* guardada. Era pra uma emergência. Chegou. Vou precisar de ajuda. Sócio.

**Super** – Sócio?!

**Coveiro** – *Elemental*. Nós vamos virar a noite fazendo o serviço.

**Super** – É... É. Perfeitamente. O que eu que tenho pra fazer em casa?

**Coveiro** – Encontrar *um* amigo é encontrar um tesouro... (*O Coveiro se entretém organizando suas ferramentas. E, distraído, cantarola, feliz*) “Quem descerrar (*Respira*) ‘ar-ar-ar’ a cortina/ da vida da bailarina (*Respira*) ‘ar-ar-ar’/ Há de ver (*Respira*) ‘er-er-er’/ cheio de hor-

rorrrr"...(No seu momento mais inspirado, percebe que o Superintendente olha para a Tumba da Santinha, perdido em pensamentos) O que o senhor acha que aconteceu com a Santinha?

**Super** – Foi transferida pra outro cemitério.

**Coveiro** – Ou nem foi enterrada.

**Super** – Mmm?

**Coveiro** – Fugiu com o padre.

**Super** – Quem sabe não está viva até hoje?

**Coveiro** – Estava pensando: quando for da vez da sua filha, que dizer, no rodízio, essas coisas... A gente pode trazer a menina pra cá. Ninguém vai nem perceber que o nome mudou, quer dizer... apareceu.

**Super** – Será que os milagres continuam?

**Coveiro** – Continuam.

**Super** – E... e a lápide? Vai ter de quebrar de novo.

**Coveiro** – Dá pra arrumar outra. Pra dizer a verdade, eu tenho *umas* lápides de mármore *escarrara* guardadas pra *umas* emergências. Vamos andando. Ainda precisamos botar um ponto de luz aqui e...

**Super** – Seu Abelardo e Antenor... O senhor sabe quem faz casas mais duradouras que pedreiro, armador ou carpinteiro?

**Coveiro** – O Coveiro. Porque a casa que o Coveiro constrói dura até o dia do juízo final! (*Os dois caem na gargalhada*)

**Super** – Essa era mesmo velha, hein?..

**Coveiro** – Nada como as velhas piadas...

*Pano.*

São Paulo, setembro de 1996.





## Textos à disposição

- ANDRADE, C.** - *A Média dos Homens*, comédia, 1 ato, 3 personagens (2 f. e 1 m.), n.º 173.
- ANOUILH, J.** - *O Baile dos Ladrões*, comédia, 1 ato, 17 personagens (4 f. e 13 m.), n.º 134.
- ARRABAL, F.** - *Oração*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 2 personagens (1 m e 1 f.), n.º 150.
- AUMILLIER, R.** - *O Tigre, o Homem e o Rato*, fábula cômica, 1 ato, 3 personagens m., n.º 142.
- AZEVEDO, A.** - *Teatro a Vapor*, comédia, 31 esquetes, 100 personagens (33 f. e 67 m.) e figurantes, n.º 140.
- BECKETT, S.** - *Coisas e Loisas*, Teatro do Absurdo, 2 atos, 2 personagens m. e 1 figurante, n.º 115; *Todos os que Caem*, peça radifônica, Teatro do Absurdo, 1 ato, 11 personagens (4 f. e 7 m.), n.º 121.
- BETHENCOURT, J.** - *Planejamento Familiar - A Solução Brasileira*, comédia, 1 ato, 3 personagens (1 f. e 2 m.), n.º 109.
- BRADFORD, B.** - *Ensaio*, comédia dramática, 1 ato, 1 personagem m., n.º 126.
- BRECHT, B.** - *A Expulsão do Demônio*, drama, 1 ato, 4 personagens (2 f. e 2 m.), n.º 109; *A Mulher Judia*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), n.º 119.
- BUENAVENTURA, H.** - *A professora*, drama, 1 ato, 6 personagens (3 f. e 3 m.), n.º 173.
- BUZZATI, D.** - *Aquele Instante*, Teatro do Absurdo, 9 esquetes, 38 personagens (13 f. e 25 m.), n.º 122.
- CABRUJAS, J. I.** - *El Día Que Me Quieras*, comédia dramática, 2 atos, 7 personagens (4 m. e 3 f.), n.º 158.
- COCTEAU, J.** - *A Voz Humana*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.); *O Mentiroso*, drama, 1 ato, 1 personagem m., n.º 126; *O Belo Indiferente*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), n.º 140.
- COLLIER, J.** - *Poção*, comédia, 1 ato, 2 personagens m., n.º 114.
- COUTINHO, P. C.** - *Um Piano à Luz da Lua*, drama, 2 atos, 9 personagens (4 f. e 5 m.), n.º 141.
- DOSTOIEVSKI, F.** - *O Grande Inquisidor*, drama, 1 ato, 2 personagens m., n.º 114.
- EURÍPEDES** - *Tróia*, drama, 1 ato, 6 personagens (5 f. e 1 m.), n.º 139; *Medéia*, tragédia, 1 ato, coro e 8 personagens (4m. e 4f.), n.º 169.
- FÁVERO, C.** - *José, e Agora?*, drama, 1 ato, monólogo (1 personagem masculino), n.º 173.
- FERRAZ, B.** - *Poleiro dos Anjos*, comédia, 1 ato, 13 personagens (6 f. e 7 m.), n.º 146.
- FISCHER, L.** - *Anaiug*, drama, 1 ato, 12 cenas, grande elenco, n.º 155; *Tese*, comédia, esquete, 5 personagens (4 m. e 1 f.), n.º 159; *Ciúme*, comédia, esquete, 8 personagens (4 m. e 4 f.), n.º 160; *A visita*, comédia, 1 ato, 7 personagens (5 m. e 2 f.), n.º 171
- FONSECA, R.** - *H. M.. S. Cormorant em Paranaguá*, drama, 1 ato, 9 personagens (2 f. e 7 m.) e figurantes, n.º 128; *Lúcia McCartney*, drama, 1 ato, 12 personagens (7 f. e 5 m.) e figurantes, n.º 145.
- FOREMAN, R.** - *Minha Cabeça Era Uma Marreta*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 3 personagens (2 m. e 1 f.), n.º 153.
- FRANÇA JR.** - *Como se Fazia um Deputado*, comédia, 3 atos, 15 personagens (2 f. e 13 m.) e figurantes, n.º 136.
- FRAYN, M.** - *Brindes*, comédia, 1 ato, 4 personagens, (2 m., 2 f.), n.º 167.
- FROTA, T.** - *O amante invisível*, comédia, 1 ato, 4 personagens (1f., 3m.), n.º 172
- 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.), n.º 132; *Vida Longa*, comédia, 1 ato, 5 personagens (3 f., 2 m. e alguns figurantes), n.º 156.
- GHELDERODE, M.** - *Os cegos*, tragicomédia, 1 ato, 4 personagens masculinos, n.º 167.
- GIBSON, W.** - *Dois na Gangorra*, drama, 2 atos, 2 personagens (1 f. e 1 m.), n.º 123.
- GOGOL** - *O Matrimônio*, comédia, 2 atos, 15 personagens (6 f. e 9 m.), n.º 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.), n.º 162.
- GUERDON, D.** - *A Lavanderia*, drama, 3 atos, 6 personagens (3 f. e 3 m.), n.ºs 110 / 111.

- HASEC, J.** - *O Bravo Soldado Schweik*, comédia, 1 ato, 38 personagens (7 f. e 31 m.), nº 142.
- HOFSTETTER, R.** - *Pirandello Nunca Mais*, comédia, 1 ato, 5 personagens (1 f. e 4 m.), nº 137.
- HOMERO.** - *A Odisséia*, drama heróico, 3 atos, 67 personagens (11 f. e 56 m.) e figurantes, nº 116.
- INGE, W.** - *Tarde Chuvosa*, drama, 1 ato, 3 personagens (2 f. e 1 m.), nº 117.
- IVES, D.** - *Palavras, Palavras, Palavras*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 3 personagens (3 m.); *Filadélfia*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 3 personagens (2 m. e 1 f.); *Com Certeza*, Teatro do Absurdo, 2 personagens (1 m. e 1 f.), nº 150; *Variações Sobre a Morte de Trotsky*, Teatro do Absurdo, 3 personagens (2 m. e 1 f.), nº 152.
- JABLONSKI, B.** - *A Claudinha Está Lá Fora*, comédia, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 131.
- KARTUN, M.** - *A Casa dos Velhos*, comédia dramática, 1 ato, 7 personagens (4 f. e 3 m.), nº 114.
- LORDE, A.** - *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume*, drama, 1 ato, 11 personagens (2 f. e 9 m.), nº 112.
- MACHADO, M. C.** - *Esquetes*, comédia, 57 personagens (44 f. e 13 m.), nº 131; *Pluft, o fantasma*, infantil, 8 personagens (3 f. e 5 m.), nº 131.
- MAETERLINCK, M.** - *Interior*, drama, 1 ato, 9 personagens (4 f. e 5 m.) e figurantes, nº 119.
- MAHIEU, R.** - *Jogos na Hora da Sesta*, drama, 1 ato, 8 personagens (3 f. e 5 m.), nº 147.
- MARIVAUX.** - *O Jogo do Amor e do Acaso*, comédia, 3 atos, 7 personagens (2 fe. e 5 ma.), nº 127.
- MARX, G.** - *Seleção de Esquetes Cômicos*, 4 personagens (1 f. e 3 m.), nº 113; *Lição de Etiqueta*, comédia, 1 ato, 1 ator, nº 116.
- MOLIÈRE.** - *Médico à Força*, comédia, 3 atos, 11 personagens (3 f. e 8 m.), nº 108; *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.
- PEDROLO, M.** - *Homens e Não*, Teatro do Absurdo, 2 atos, 7 personagens (3 f. e 4 m.), nº 170.
- 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.

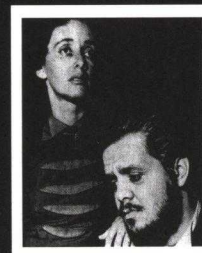
**VIANNA FO, O.** - *O Morto do Encantado Morre e Pede Passagem*, comédia, 1 ato, 11 personagens (4 f. e 7 m.), nº 138.

**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.



## HOMENAGEM

Cláudio Corrêa e Castro  
1928 – 2005

"O Tablado foi a célula mater, um estalo na minha vida, onde eu descobri minha vocação. Pisei no palco morrendo de medo de gostar porque eu já tinha 12 anos de trabalho como pintor. Não deu outra: em 30 minutos virei ator. Para mim o Tablado tem aquele encantamento do jogo, da coisa infantil que todo teatro deveria ter. O Tablado mantém a essência do teatro, é uma festa. O teatro profissional, ao contrário, massifica, chateia com a repetição diária de temporadas enormes, todo dia a mesma coisa. O Tablado mantém a essência milenar do teatro, a essência atávica de atividade lúdica. O grupo de Maria Clara, não tendo se profissionalizado, foi um grande fornecedor de matéria prima ao teatro profissional. Nenhum grupo profissional se manteve tanto tempo em atividade. Eu, quando entro em crise, como todo mundo de teatro, penso no Tablado. Se eu pisei num palco e imediatamente descobri que era o que queria da vida, como abandonar uma coisa dessas depois de 20 anos de carreira? E os louros vão todos para Maria Clara Machado."

(Em O GLOBO de 18 de janeiro de 1977)

Cláudio Corrêa e Castro trabalhou em:

*O rapto das cebolinhas* (1954) personagem: Coronel

*Nossa cidade* (1954) personagem: Contra-regra

*Baile dos ladrões* (1955) personagem: Dupont-Dufort Pai

*Tio Vânia* (1955) personagem: Tio Vânia

*O rapto das cebolinhas* (1958) personagem: Coronel

## **Atividades d'O Tablado**

### **Cursos de Improvisação**

Andreia Fernandes  
Aracy M. Mourthé  
Bernardo Jablonski  
Bia Junqueira  
Cacá Mourthé  
Cico Caseira  
Dina Moscovici  
Fernando Becky  
Fernando do Val  
Isabella Secchin  
João Brandão  
Johayne Ildefonso  
Leonardo Bricio  
Lionel Fischer  
Luiz Carlos Tourinho  
Luiz Octávio de Moraes  
Patrícia Nunes  
Ricardo Kosovski  
Sura Berditchevski  
Thais Balloni

### **Aula de Voz**

Sonia Dumont

### **Aula de Corpo**

Ana Soares

### **Foto capa**

*La pieuvre*, Théâtre Cricot 2, 1955

Fotolitos Rainer  
Impressão Gráfica Barbieri Ltda.