79

cadernos de teatro

J. CHAIKIN: UMA TEORIA ABERTA DE REPRESENTAÇÃO — E. Blumenthal

MARTINS PENA: UMA VISÃO DE SEUS PERSONAGENS — C. M. Pierson

AMOR DE D. PERLIMPLIM COM BELISA EM SEU JARDIM — F. Garcia Lorca

DOS JORNAIS: IONESCO E BOB WILSON

CADERNOS DE TEATRO N. 79

outubro-novembro-dezembro-1978

Publicação d'O TABLADO patrocinada pelo Serviço Nacional de Teatro — DAC — FUNARTE, órgão do Ministério de Educação e Cultura

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável — João Sérgio Marinho Nunes
Diretor-executivo — Maria Clara Machado
Diretor-tesoureiro — Eddy Rezende Nunes
Redatores — Bernardo Jablonski, Guida Vianna e Carminha Lyra
Secretária — Silvia Fucs

Redação: O TABLADO
Av. Lineu de Paula Machado, 795 - ZC 20
Rio de Janeiro — 22.470 — Brasil

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

MARTINS PENA: UMA VISÃO DE SEUS PERSONAGENS

COLIN M. PIERSON

Embora as farsas ou comédias realistas de Martins Pena tenham sido objeto de estudo, não tem sido dada a atenção devida a seus personagens (ou caso se prefira dizer, estereótipos) como uma base importante na tradição da comédia realista no Brasil. Antes de iniciar nosso exame, contudo, seria bom revisar certos desenvolvimentos sócio-históricos que influenciaram Martins Pena, tanto como sua época.

O ímpeto original de interesse no drama moderno no Brasil foi a transmigração da Corte Portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808, a fim de fugir dos exércitos de Napoleão. Os portugueses estavam muito mais próximos geograficamente do que os brasileiros dos centros de idéias literárias na Europa que, com respeito ao drama do século XIX, tanto em Portugal como no Brasil, representados principalmente pela França. Não é de se surpreender que os dramaturgos portugueses mesmo estando, quase sempre, com anos de atraso em relação a seus colegas franceses, tivessem uma influência contínua no Brasil, no último século. Se Portugal sempre parecia um pouco atrasado no uso de novas idéias e técnicas, os brasileiros o eram ainda mais, porque muitas inovações eram filtradas por Portugal. É correto afirmar que o teatro brasileiro em geral, desde os primórdios até a 1ª Guerra Mundial, nunca se libertou do domínio português.

Esse domínio por parte de Portugal não se limitava aos dramaturgos e suas peças, mas incluía as companhias de atores também. A primeira companhia portuguesa de atores que incluía a famosa atriz Ludovinha Soares, veio para o Brasil em 1829 com a ajuda de D. Pedro I. Esta era apenas a primeira de uma longa série de companhias estrangeiras, portuguesas e outras, que vieram executar suas peças no Brasil e se concentravam principalmente no já reconstruído teatro de São Pedro.

No século XIX o teatro brasileiro, de uma forma ou de outra, estava muito ligado em todas as fases de sua existência ao desenvolvimento do drama e técnicas dramáticas em Portugal. O resultado foi que os brasileiros, apesar dos protestos não muito freqüentes contra a influência portuguesa, sempre mantiveram certa reverência por Portugal. Por conseguinte, o Brasil tratava Portugal, abaixando a voz, por sinal de respeito e por medo de ser tido como bobo.

Era o mesmo tipo de relacionamento que existia entre os Estados Unidos da América e a Inglaterra, exceto que quando examinamos o que o Brasil conseguiu sem nenhuma tradição teatral que lhe auxiliasse (o mesmo acontecendo com relação a Portugal), pode-se concluir que seu complexo de inferioridade era bem menos justificável.

Um subgênero, entretanto, uma exceção a essa reverência a Portugal, estava sendo criado no Brasil, no mesmo momento em que Gonçalves de Magalhães (1811-1882) começava a introduzir o drama romântico "sério" da França: a comédia realista de Martins Pena (1815-1848). A comédia realista ou comédia impregnada de matizes regionais, de Martins Pena deveria ter a aceitação do público teatral brasileiro e também, dos dramaturgos. Contudo, posto que o intercâmbio de influência dramática entre Portugal e Brasil fora de curta duração, Martins Pena bem como outros dramaturgos brasileiros seriam completamente ignorados pelos portugueses.

Em outubro de 1838, o mesmo ano em que foi produzida a peça de Magalhães "*Antonio José ou O Poeta e A Inquisição*" (um acontecimento importante como a primeira tragédia escrita por um brasileiro usando um tema nacional), foi estreada uma farsa em um ato, de Martins Pena intitulada "*O Juiz de Paz da Roça*". O surgimento desta comédia realista, juntamente com a tragédia de Magalhães, marcou, se não a criação do teatro brasileiro em sentido histórico estrito, pelo menos marcou seu início de maneira moderna. Pena, mais que qualquer um foi o fator principal e a força motriz do desenvolvimento deste movimento teatral autenticamente brasileiro. O próprio Martins Pena fez várias tentativas de escrever tragédias, seis ao todo. Das cinco completas, de todas que foram escritas quando o autor não tinha mais de 25 anos e portanto muito distante da maturidade dramática, somente "*Vitiza ou O Nero da Espanha*" foi apresentada. Nenhuma adicionou mais nada à sua fama como dramaturgo. A fama de Pena reside inteiramente em suas comédias que eram na maioria, peças de um só ato e descrições vivas sobre a moral e os costumes de sua época. Já foi dito que se todos os documentos escritos a respeito do século XIX, na época em que Pena escreveu, se perdessem e apenas suas comédias permanecessem, seria possível usá-las para alcançar uma reconstrução fiel da época. Apesar de Pena ter escrito em um período romântico no Brasil, suas comédias realistas fizeram dele, por assim dizer, o precursor do realismo. Em especial, a linguagem que ele usava era realista e captava o sabor da linguagem falada na época. Enquanto o diálogo abaixo mantido por personagem rústico pode parecer normal e sem muita inovação hoje em dia, se comparado aos diálogos retóricos e formais da maioria dos personagens de Magalhães, é bastante coloquial:

> *Domingos José* — Muito mal vamos nós neste ano! As enchentes têm apodrecido as canas; o café tem morrido no pé e secado; o arroz, nisso não falemos! Está tudo alagado, entende o senhor? Não bastava para aflição de um pobre fazendeiro as enchentes, secas e o mais; era preciso que sofresse a falta de pagamentos de seus foreiros. Os diabos os levem, juntos com as suas choradeiras. Não pagam o fôro, dous, três anos, e no fim das contas safa-se com um filhinho, que é mesmo uma lesma, e a senhora que seja madrinha! Não se dá maior desafôro. Minha comadre pra cá, minha comadre pra lá, seu afilhado pra aqui, seu afilhado pra acolá, e com estas e outras choramingadeiras... (*A Família e A Festa da Roça,* I, 1840).

Em suas comédias, Martins Pena concentrou sua atenção, em geral, na sociedade da classe média inferior, observando e apresentando, entretanto, somente aquelas peculiaridades e fraquezas visíveis apenas na superfície. Eram comédias de matiz regional, e Pena não tinha intenção de fazê-las de outro modo. Ele não era de maneira alguma um dramaturgo filosófico, e suas observações, mesmo realistas, eram superficiais, pois ele satisfazia sua audiência e a si mesmo com zombarias, improvisações e situações cômicas, um jogo de palavras. Algumas vezes os trocadilhos poderiam chegar às raias do "risqué", mas nunca seriam verdadeiramente ásperos ou grosseiros:

> *Clemência* — Como é mesa em francês?
> *Júlia* — Table.

Clemência — Braço?
Júlia — Bras.
Clemência — Pescoço?
Júlia — Cou.
Clemência — Menina!
Júlia — É cou mesmo, mamã, não é primo? não é cou que significa?
Clemência — Está bom, basta.
Eufrásia — Estes franceses são porcos. Ora veja, chamar o pescoço, que está ao pé da cara, com este nome tão feio. (*Os Dous ou O Ingles Maquinista,* I, xi, 1845)

Era uma época propícia, no Brasil, para o tipo de comédia de Pena. Ele era um funcionário público do Segundo Império, que entrava em um período de relativa calma depois de muitos anos de contendas. O Rio de Janeiro era ainda uma capital colonial provinciana, com uma sociedade simples, ainda ravoavelmente isolada da Europa, do século XIX. Pena podia zombar de certos aspectos da sociedade, e ao mesmo tempo, apelava para seu sentimento de orgulho nacional que despertava, para os valores brasileiros. Nada no teatro foi alguma vez — antes ou depois — mais completamente brasileiro que as comédias de Pena. As fontes necessárias às comédias realistas de Pena não podem ser constatadas com certeza, uma razão para isso era a relutância do autor em entrar em discussões teóricas sobre suas peças. Diversos elementos de suas comédias mostram que ele era familiarizado com Molière, embora diferenciasse deste em muitos aspectos básicos e importantes. Talvez se deixasse influenciar por autores de comédias antigos e novos, como Gil Vicente, Antonio José da Silva e Scribe ou por viajantes estrangeiros como Debret e Luccocü, que escreveram pitorescos livros de viagem sobre as maravilhas do Brasil do século XIX. Outras fontes possíveis para Martins Pena foram as farsas portuguesas e as comédias baixas trazidas ao Brasil por companhias estrangeiras — exatamente o mesmo tipo de comédia baixa que Almeida Garret e outros reformistas românticos tentaram eliminar em Portugal. Junto com essas fontes de possíveis influências sobre Pena, não podemos esquecer também a possibilidade de influência da "Comédia dell'Arte" italiana.

As comédias de Pena foram, freqüentemente, peças curtas para abertura de programa, quase como peças humorísticas, que acopanhavam ou seguiam dramas mais longos e mais "sérios" no palco, e esses primeiros esforços não o mencionavam sequer como o autor. Pena teve de realizar sua veia cômica em um objetivo imediato, pois ele tinha, geralmente, apenas um ato com que trabalhar. A sua fórmula de sucesso foi a criação de um tipo de comédia, onde os tipos de personagens secundários eram colocados em certas situações das quais dependeria todo o desenrolar da peça. Embora muitas dessas peças fossem comédias padronizadas, repletas de ações ridículas, deve ser lembrado que personagens e tipos de personagens eram mais importante, pois esses "tipos" (ou caricaturas), mais que ações ridículas foram desenvolvidas em comédias realistas por autores posteriores. Por exemplo, "*O Juiz de Paz da Roça*", é uma série de vários "Tranches de Vie" da zona rural da época. As dificuldades e a vida difícil de um fazendeiro — o precursor do caipira e estereótipo — e seus costumes campestres são retratados pitorescamente. Contudo, as roupas e material de cena são descritos em detalhes realistas pelo dramaturgo:

> (Entra Manuel João com uma enxada no ombro, vestido de calças de ganga azul, com uma das pernas arregaçadas, japona de baeta azul e descalço. Acompanha-o um negro com um cesto na cabeça e uma enxada no ombro, vestido de camisa e calça de algodão). (*O Juiz de Paz da Roça,* I, iv).

Mais tarde ele faz os camponeses entrarem na oficina de justiça de paz, vestidos apropriadamente:

> (Entram todos os lavradores vestidos como roceiros; uns de jaqueta de chita, chapéu de palha, calças brancas de ganga, de tamancos, descalços; outros calçam os sapatos e meias quando entram, etc. Tomás traz um leitão debaixo do braço.)
> (*O Juiz de Paz da Roça,* I, x)

O dramaturgo, ao mesmo tempo que mostra a vida no campo, é crítico de certos aspectos do processo judicial na forma como é administrado nas províncias. Depois de não ter feito quase nada legalmente por seus constituintes, a justiça responde à pergunta do tabelião:

> *Escrivão* — Vossa Senhoria não se envergonha, sendo um Juiz de Paz?
> *Juiz* — Envergonhar-me de que? O senhor ainda está muito de cor. Aqui para nós, que ninguém nos

ouça, quantos juízes de direito há por estas comarcas que não sabem aonde têm sua mão direita, quanto mais juízes de paz... e além disso, cada um faz o que sabe. (*O Juiz de Paz da Roça,* I, xxi)

O que acontece, naturalmente, na grande maioria das comédias de Pena, é que quando o dramaturgo pensa ter esgotado todos os motivos de graça possível da peça, ele precisa terminá-la — ou melhor, desembaraçar-se da mesma. Dessa forma, os finais nem sempre são os resultados lógicos das ações desenroladas no enredo. Por exemplo: na peça, *"O Juiz de Paz",* existe uma concentração ou encaixamento de eventos que acontecem com uma velocidade quase inacreditável e finaliza com o Juiz de Paz organizando uma dança. Presumivelmente qualquer final independente da ação será omitido na cena da festa:

Juiz — A menina não perde ocasião! Agora, o que está feito, está feito. O senhor não irá mais para a cidade, pois está casado. Assim não falemos mais nisso. Já que estão aqui, hão de fazer o favor de tomar uma xícara de café comigo, e dançarmos antes disso uma tirania. Vou mandar chamar algumas pessoas para fazerem a roda maior. (*chega à porta*) Ó Antonio! Vai à venda do Sr. Manuel do Coqueiro e dize aos senhores que há pouco saíram daqui que façam o favor de chegarem até cá. (I, xxii).

Outra técnica preferida e muito usada é a de finalizar a peça em estilo de "deus-ex-machina" que às vezes chega às raias do que poderia ser denominado de humor negro. Em "*O Diletante*" (1845), por exemplo, Pena zombava de um de seus alvos preferidos: o brasileiro que está fascinado por toda e qualquer cultura estrangeira, mas que acha tudo o que é brasileiro indigno — até mesmo incivilizado. Com a chegada oportuna de uma carta, Pena acaba a peça e o personagem.

Pajem — Esta carta que acabam de trazer para o senhor. (entrega a carta)

José Antonio — (abrindo a carta) — Com licença. (lendo em voz alta) "meu amigo, dou-lhe a mais triste e infausta nova que se pode dar a um diletante". (Deixando de ler) O que será, (lendo) "Fecha-se o nosso teatro e a Companhia Italiana vai para Europa". (José Antonio acaba de ler a carta; fica por alguns instantes trêmulo, levanta os braços, dá um pungente gemido e cai morto).

Todos — Ah! (Merenciana abaixa para socorrer Antonio. Grupo.)

Gaudêncio (de joelhos junto de José Antonio) — Está morto!

Todos — Morto! Que desgraça! (Agrupam-se em redor do corpo de Antonio. Cai o pano.) (*O Diletante,* I xxi).

Pena faz uso de muitas das situações e técnicas, especialmente nas comédias posteriores, tradicionalmente empregadas pela farsa. Não é de se surpreender, portanto, que os alvos de suas sátiras fossem meras caricaturas, estereótipos que fariam com que a platéia morresse de rir quando reconhecesse a si próprio. Temos que nos lembrar, no entanto, o fato de que Pena, ao criar seus personagens, não pretendia que fossem nada além de caricaturas.

Dessa forma, podemos prontamente aceitar sua falta de paixão ou emoção. Esta peculiaridade do comportamento humano aparece apenas em casos raros como aquele de José Antonio "O Diletante" e sua "paixão" por ópera italiana. Existem vários instantes quando Pena transcende sua criação teatral de tipos, para introduzir uma noção de desenvolvimento psicológico: por exemplo — com um personagem realmente invejoso em *Os Ciúmes de Um Pedestre* ou *O Terrível Capitão do Mato* (1845). Mas, mesmo neste caso excepcional, ele estava especificamente tentando satirizar o tipo de tragédia que João Caetano, o grande ator romântico brasileiro, ajudou a pôr em moda.

Vários personagens secundários de Pena foram usados pelos seus seguidores com grande sucesso. Um deles era um estrangeiro no Brasil, que foi usado para apontar certos aspectos discordantes sobre a presença estrangeira no país. A técnica de Pena em provocar o riso da platéia contra o estrangeiro, era a de fazer seu tipo de personagem invariavelmente falar uma espécie de gíria em português:

Clemência (entrando) — Estou contente com ele. Ó o Sr. Gainer por cá! (cumprimentam-se).

Gainer — Vem fazer meu visita.

Clemência — Muito obrigada. Há dias que o não vejo.

Gainer — Tenha estado muito ocupada.

Negreiro (com ironia) — Sem dúvida com algum projeto?

Gainer — Sim. Estou redigindo uma requerimento para os deputados.

Negreiro e *Clemência* — Ó!

Gainer — Pois não! Eu peça na requerimento uma privilégio por trinta anos para fazer açúcar de osso. (*Os Dous ou O Inglês Maquinista, I, v, 1845*).

Os estrangeiros que vêm para o Brasil apenas para ganhar dinheiro com algum esquema financeiro estranho, ou alguma outra coisa que os brasileiros levem a sério, porque acreditam que qualquer artigo estrangeiro seja superior. Por isso, o uso por Martins Pena, de personagem estrangeiro é uma faca de dois gumes: ele goza os estrangeiros (particularmente ingleses), enquanto engana os brasileiros para mantê-los em sua posição de destaque. Dramaturgos que carregavam a tradição das comédias de Pena, tais como Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) e França Júnior (1838-1890), usariam este tema quase que exclusivamente para repreender os brasileiros.

Pena classifica também seus tipos de personagens pela região brasileira de onde vêm. Em geral, esses personagens das províncias são reratados como sendo ingênuos e rústicos, mas ao mesmo tempo, de moral sólida. Por outro lado, os personagens da cidade, embora mais refinados e melhor educados que seus compatriotas mais rústicos, são mostrados como decadentes e sujeitos à corrupção.

A simpatia de Pena por seus personagens provincianos pode ser vista no seguinte diálogo entre Marcelo de São Paulo e José Antonio do Rio:

Marcelo — Enfim, na Rua Ouvidor é confusão de coisas e de gentes a passarem de baixo para riba e a fazerem uma bulha tal, que me deixaram tonto. Tomara-me já em S. Paulo! (senta-se no sofá).

José Antonio — Homem, goze primeiro os prazeres da corte. Não queira enterrar-se em vida no sertão. Vá ao teatro ouvir Norma, Belisário, Ana Bolena, Furioso.

Marcelo — Não acho graça nenhuma. Umas cantigas que eu não percebo e que não se pode dançar. Não há nada como o fado.

José Antonio — Que horror, preferir um fado à música italiana! (à parte) O que faz a ignorância!

Marcelo — É que o senhor ainda não ouviu um fadinho bem rasgadinho e bem choradinho. (Pega na viola e afina, enquanto José Antonio fala.)

José Antonio — Nem quero ouvir. Não diga isto a ninguém, que se desacredita. A música italiana, meu amigo, é o melhor presente que Deus nos deu, é o alimento das almas sensíveis. (O *Diletante,* I, iv, 1845)

Existem uma progressão ou evolução da ação nas comédias de Pena, indo desde descrições cuidadosas da zona rural, retratando "traços da vida", até à cidade com maior movimentação da ação, aparecendo de forma mais teatral no palco. Esta evolução, que vai das "comédias de costumes" à farsa franca, é rápida, uma vez que ele elaborava suas comédias em um ritmo prodigioso. Só em 1845, dez peças novas foram produzidas. À medida que as peças se sucediam, a quantidade de movimentos animados aumentava, com atores entrando e saindo de armários e perseguindo-se uns aos outros pelo palco até que, no final de cada quadro, tinha-se a impressão de que todos estivessem perseguindo ou sendo perseguidos, a galope desenfreado. Um dos principais materiais de cena usados pelo autor em muitas farsas, para o aumento da confusão no palco, foi o *armário,* que fez sua primeira aparição na peça *Os Irmãos das Almas* (1844). Por exemplo, quando a décima-sétima cena começa, o armário está cheio de gente:

Cabo (entrando) — Que gritos são esses?

Mariana — Temos ladrões em casa.

Cabo — Aonde estão?

Eufrásia — Ali no armário.

Luísa (à parte) — No armário! Que fiz eu? Está perdido... (o cabo dirige-se para o armário com os soldados. Mariana, Eufrásia e Luísa encostam-se para a esquerda, junto à porta).

Cabo (junto ao armário) — Quem está aí?

Jorge (dentro) — Abra com todos os diabos.

Cabo (sentido) — Camaradas! (o cabo abre a porta do armário, por ela sai Jorge, e torna a fechar a porta com presteza. O cabo agarra-lhe na gola da casaca). Está preso. Mas é o homem errado!

Cabo — Pois abra! (o cabo diz estas palavras para Jorge, porque ele conserva-se enquanto fala, com as costas apoiadas no armário. Jorge abre a porta,

sai Sousa; o cabo segura em Sousa. Jorge torna a fechar o armário e encosta-se. Sousa e o cabo que o segura caminham um pouco para frente). Homem errado novamente!

Eufrásia — Não explico isto! (Jorge abre a porta do armário, sai por ela, com impetuosidade, Felisberto. Atira com Jorge no chão e foge pela porta dos fundos. O cabo e os dois soldados correm em seu alcance).

Cabo — Pega, pega! (sai, assim como os soldados. Jorge levanta-se). (*Os Irmãos das Almas,* I, xvii, 1844)

As farsas em um ato de Pena, caracterizadas por movimentação rápida e quase que do tipo "pastelão", não significam que ele não tivesse tentado fazer peças mais longas, no mesmo gênero. Ele escreveu várias comédias em três atos: *As Casadas Solteiras* foi uma imitação dos modelos franceses, enquanto que *O Usurário* permaneceu inacabado. *O Noviço* é o único no repertório de Pena, e consiste em três atos, tendo equilíbrio e unidade entre forma e conteúdo, o que mostra certa moderação no aspecto cômico. Pena dava a impressão de ter em mente as comédias romanas, particularmente aquelas de Plautos. Apesar do equilíbrio e da originalidade desta comédia mais longa, Pena voltaria, até à sua morte, à comédia de um só ato, na qual ele se sentia mais à vontade.

A popularidade de Pena durante sua vida foi enorme. Pelo menos três de suas comédias foram representadas ao mesmo tempo, em diferentes teatros do Rio de Janeiro. Ele ficou famoso, primeiro na capital, e depois nas províncias da redondeza, até seu nome se tornar uma lenda-viva entre o público que freqüentava teatro.

O drama romântico no Brasil foi levado por dramaturgos que, em sua maioria, eram considerados (ou se consideravam) mais poetas do que escritores teatrais. Da mesma maneira como ocorreu em Portugal, o público brasileiro cansou-se dos poetas-escritores teatrais românticos e a peça-tese entrou em moda, encontrando em José de Alencar seu maior expoente. Contudo, a comédia realista na tradição de Martins Pena foi desenvolvida mais detalhadamente no século XIX por dramaturgos tais como Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior, Artur Azevedo (1855-1908) e Coelho Neto (1864-1934). Cada dramaturgo adicionou suas próprias variações ao formato básico: sátira social e política, "pathos", glórias pessoais e cultura africana.

Mas a comédia realista de Pena se tornou não apenas a base da contribuição original e duradoura ao drama luso-brasileiro, mas também um ponto de apoio digno de confiança em tempos de crise teatral. Quando a primeira Guerra Mundial isolou o Brasil do fluxo de idéias referentes ao drama, procedentes de Portugal e França, seus dramaturgos voltaram-se uma vez mais para a tradição da comédia realista. E pelo menos um crítico moderno pensa que a comédia realista pode continuar a exercer influência. Neste tributo a Pena como tendo sido (e a possibilidade de que ele ainda possa ser) um fator importante no drama brasileiro, Nunes declarou: "sua influência foi forte: grande no seu século e muito efetiva ainda nas primeiras décadas deste, quando surgiu uma comédia brasileira, despretensiosa mas pitoresca, atenta à realidade dos hábitos do povo brasileiro... A encenação na atualidade das peças de Pena... daria indubitavelmente resultados estupendos. Por que não começar um deles com a montagem de *As Casadas Solteiras?*."

(Extraído de *Latin American Theatre Review*, Spring 1978, nº 11/12. Tradução de Ubiratan Garcia de O. Junior).

JOSEPH CHAIKIN: UMA TEORIA ABERTA DE REPRESENTAÇÃO

Por EILEEN BLUMENTHAL

Quando o Open Theater formou-se, em 1963, uma de suas finalidades principais era a de explorar novas formas para que os atores expandissem e aprimorassem suas habilidades, particularmente lidando com textos não-naturalistas. Insatisfeitos com o treinamento que lhes tinha sido disponível, o grupo reexaminou os princípios fundamentais do teatro. E nesses dez anos em que a companhia existe, eles procederam a formulação de novas abordagens na representação que se afastam radicalmente de tudo que as precedeu nesse sentido. As dezenas de exercícios que o Open Theater desenvolveu têm sido amplamente descritos e adotados atualmente (muitas vezes, infelizmente, sem uma exata compreensão do que significam). Mas como o grupo insistiu em suas práticas de trabalho, acabou também por desenvolver teorias extensivas e complexas sobre o representar e o teatro.

Essencialmente, a filosofia do Open Theater era a filosofia de Joseph Chaikin. Conquanto outras idéias alimentassem o trabalho, era sua a visão orientadora do grupo, e foram suas noções sobre teatro e, em grande parte, a sua filosofia de vida, que condicionaram o trabalho da companhia.

Chaikin nunca codificou ou definiu suas teorias sobre interpretação. Algumas de suas idéias, que ele manteve durante esses anos, estão em frontal contradição mútua. Assim, em alguns casos, as noções com que ele trabalhou num mesmo período parecem incompatíveis. Isto não parece perturbá-lo particularmente, Chaikin não está preocupado em criar um esquema teórico perfeito mas em perseguir e pesquisar quaisquer direções que se mostrem férteis e promissoras, mesmo quando essas metas pareçam opor-se mutuamente.

Ao examinar as teorias de Chaikin, portanto, não se encontra um "sistema" bem-acabado: o que se des-

cobre é uma rede de idéias estudadas em profundidade, que deram forma ao trabalho do Open Theater e que têm influenciado consideravelmente o ensino teatral desde os anos 60.

SOBRE A REPRESENTAÇÃO

Como ator, diretor e professor, Chaikin vem-se preocupando há muito com a maneira de se aprender a representar, com os tipos de técnicas que as pessoas podem empregar para melhorar suas habilidades neste mister. Nos idos dos anos sessenta, ele achou que de um modo geral podia-se desenvolver um sistema geral de treinamento para ensinar atores. "Pensei", disse ele recentemente, "que as coisas tinham receitas. Você faz isso, e disso resulta aquilo... que as coisas se passassem assim". Com o tempo, entretanto, ele começou a sentir que era preciso desenvolver um novo sistema para cada período, para cada grupo e mesmo para cada trabalho, e que não havia nenhuma fórmula geral. "Eu simplesmente não encontrei nenhum esquema de exercícios para um ator" ele me disse, "porque isso depende do que você está fazendo... Realmente sinto que numa determinada peça ou projeto acaba por surgir aquilo em que é preciso prestar atenção". Contudo, Chaikin tem mantido no decorrer dos anos certos princípios fundamentais sobre o treinamento do ator. Essas idéias fundamentam o seu trabalho com o Open Theater e moldaram as direções das pesquisas do grupo.

Em contraste com muitos vanguardistas americanos dos anos sessenta ou setenta, Chaikin manteve uma crença consistente na grande importância do desenvolvimento dos recursos técnicos do ator. Disse que "o talento é de vital importância porque o teatro é "tornar visível" e o ator deve desenvolver os meios para fazer com que suas descobertas sejam visíveis". Este estudo é um processo contínuo, nunca concluído. Certa vez ele disse aos atores: "O talento de uma pessoa não é nunca suficiente. Não há lugar para a presunção".

Embora sublinhasse a importância de se aperfeiçoar continuamente o poder de articulação verbal e física, Chaikin também apontou as sérias limitações e mesmo os perigos dos estudos de técnica. Antes de tudo, como cada peça tem todo um conjunto novo de "solicitações" dominar uma técnica para uma peça pode não ajudar em nada ao ator para atuar em outra: aprender as técnicas "para representar uma comédia familiar não é de nenhuma utilidade para o ator cuja tarefa é representar uma peça política ou onírica". Além disso, os estudos da técnica tendem a separar as partes do campo de representação, enquanto a finalidade deveria ser integrar totalmente os vários aspectos desse campo. Chaikin escreveu em suas anotações:

"Uma tentativa ou técnica de explorar a voz e a dicção, isola-as. Isto é o que está errado. Tudo está ligado a tudo. Corpo, respiração, impulso, intenção, sons e sinais."

Chaikin advertiu também que o ator, ao estudar as técnicas de voz e movimento, também não se deve ater excessivamente a nenhuma disciplina particular. Deve-se estar sempre capacitado a escolher quando usar a técnica e quando não usá-la, para selecionar o que se quer usar para um determinado papel sem a intromissão de outros aspectos da disciplina. Explica: "Os maneirismos particulares acompanham tipos particulares da disciplina do movimento. A dança moderna, acrobacia, ioga, etc., cada qual tem associações que não estão separadas da disciplina particular. O mesmo acontece com a voz. O ator deve decidir que espécie de expressão ele quer mostrar. Um ator deveria estudar outra matéria diferente da sua (isto é, a representação) somente até o ponto em que ele pode ainda abandoná-la".

Finalmente, Chaikin acha que a limitação básica dos estudos da técnica é que as experiências são os transmissores mas não constituem a essência da arte do ator. A técnica, ainda que vital, é apenas o trabalho que ajuda a facilitar o processo criativo; em si própria ela não é criativa. Ele observou: "Técnica é tudo sobre o que se pode falar e planejar (combinar, deliberadamente)." Quando um pintor com o pincel olha para uma tela vazia, a técnica de maneira nenhuma faz a pintura. A técnica é a linha-mestra. A técnica é também a única coisa que se pode estudar e desenvolver, criticar e conversar a respeito. De onde se tira a inspiração, a energia, disso praticamente não se pode falar.

Embora seja necessário um trabalho intensivo e árduo na técnica, para facilitar o processo criativo, a criação "não requer esforço".

Sem esforço, como uma língua estrangeira, como andar de bicicleta... Sem esforço — quando cessa o trabalho e começa e expressão... Finalmente, Chaikin diz que a representação é um equilíbrio delicado entre a técnica e o fluxo criativo. Disse ele aos atores:

"Técnica é equilibrar-se como um trapezista. O equilíbrio está entre a experiência do ator, o conteúdo emocional, a espontaneidade e a vividez de cada momento, e a habilidade pela qual essa experiência, este acontecimento se faz compreensível à audiência."

Chaikin exortou os atores a pensar em si próprios como pessoas que às vezes assumiam papéis teatrais, mas que de outra forma eram parte de uma comunidade que incluía a audiência e também seus colegas atores.

O próprio Chaikin estudou amplamente a interpretação "com todos que lhe recomendaram, tendo tantas aulas quanto podia pagar." Seus professores foram Nola Chilton, William Hickey, Peter Cass, Mira Rostava, Anthony Mamino e Viola Spolin; ele juntou aos poucos o que podia de todos. Longe de rejeitar o que existia antes deles, Chaikin e o Open Theater procuraram aprender o que podiam do trabalho teatral de outros. Embora a companhia originalmente tivesse começado como uma continuação de um grupo que tinha estudado com Nola Chilton, na verdade os membros tinham estudado também com muitos outros professores, e à medida que novos atores entravam no Open Theater, traziam com eles práticas diferentes de estudo teatral. Era um princípio do grupo que qualquer membro que aprendesse em outro lugar, com outro grupo teatral, repartiria a sua experiência, dando assim a todos uma base de estudo teatral tão grande quanto possível.

Enquanto procurava aprender tudo que podia com vários outros professores de teatro, Chaikin afinal achou todas as propostas inadequadas. Numa entrevista em 1964, ele falou sobre o que viu como uma presunção entre os professores de teatro sobre a validade de seus métodos particulares de ensino:

"Cada professor ensinava o método Stanislavski do seu modo e cada um assegurava a seus devotados alunos que somente adotando este ou aquele método específico eles achariam "a verdade interior"...

Cada professor afirmava que sua técnica era adequada para todo o material contemporâneo e clássico, todos os períodos e todos os estilos. Eles nos asseguravam que o único problema era entender a proposta e praticá-la constante e fervorosamente. Meu maior desapontamento foi a presunção de todos os meus professores; eles aceitavam uma limitação pré-definida mas raramente expressa, na arte."

Chaikin explicou como ele encarou o ensino contemporâneo de interpretação e as falhas que viu nos vários métodos:

"Geralmente o ensino se dividia em quatro espécies:

1) — O princípio dos objetivos, ações e obstáculos. Esta técnica muito útil ajuda ao ator a extrair do seu personagem e das situações (a) o seu objetivo máximo na peça, (b) o que sua ação dramática deverá ser, para alcançar seus objetivos e (c) que obstáculos encontrará no seu caminho. Isto é, ele aprende a criar aquele impacto dramático que está no centro de cada cena. Em muitos atores, este vocabulário, uma vez dominado, desperta força e clareza. Mas para outros os termos continuam obscuros e suas atuações desarticuladas.

2) — Atenção sensorial, lembrança emocional e instrospecção. Aqui a concentração e relaxamento são enfatizados. Deixa-se de lado o texto e o ator é levado a mostrar somente o que está sentindo no momento. As improvisações são usadas livremente, assim como a auto-hipnose.

... Minha objeção profissional a este exercício é que ele prepara o ator para atuar sozinho — ele fica completamente fechado a qualquer experiência do grupo.

3) — Análise lógica do texto. Cada momento da peça é analisado e marcado em termos de personagens, situações, etc. E quando estão completas as anotações, está tudo fixado, não importando com quem você contracene, o diretor, a disposição da platéia, etc.

4) — Inspiração. Esses professores não usam crítica direta mas "inspiram" o ator atiçando-o com observações eloqüentes sobre a condição humana e problemas sociais e espirituais.

No centro de todas essas propostas, de todas as variações do Método, finalmente, estava o princípio da "lembrança emocional", ou crença que a "entrada" básica do ator num personagem é adquirida por um lembrar efetivo, que faria surgir a emoção que serviria de paralelo ao que o personagem deveria estar sentindo.

Para Chaikin, esta técnica não é totalmente destituída de valor, e um ator deveria saber isso. "Todo ator" ele disse, "tira isso de sua própria vida; muitas vezes tais associações enriquecem sua atuação. É aceitável usar-se em alguns casos a memória emocional, particularmente quando a experiência de vida do ator realmente se equivale à situação do personagem de algum modo vital, e ocorre uma espécie de "evocação emocional involuntária." "Não há", diz ele, "razão para evitar isso, na medida que se pode realmente levar um ator a uma intimidade com o personagem." Os atores do Open Theater eram exortados a adquirir — e muitos o fizeram — uma forte base desse método de treinamento.

Ao mesmo tempo, Chaikin não poderia, disse ele, ver "funcionar o método com atores que estavam contentes em parar ali". Primeiro, porque a experiência de vida de um ator possivelmente não proporcionaria sempre uma contra-partida emocional para cada papel que o ator irá representar. Se o ator confia só na memória emocional, cada personagem terminará sendo moldado nos contornos e limites da sua mente, em vez de esforçar-se o ator para se ajustar ao personagem. Além disso, à medida que isso se torna um hábito, a habilidade do ator para interpretar as manifestações psíquicas — que para Chaikin é a essência da atuação — necessariamente se enfraquecerá. Chaikin explica:

"Como o ator desenvolve técnicas de memória emocional através de uma abordagem consciente ou por uma equiparação da experiência dos personagens com as suas próprias vivências, acaba por enfraquecer seu poder de empatia... e a habilidade de se transferir para a experiência de outro não se desenvolve. O caráter da emoção e a emoção do personagem aos poucos vão se igualando: e embora os maneirismos do personagem possam ser muito diferentes, a esfera de sentimentos permanece a mesma."

Este modelar das emoções dos personagens, para corresponder ao repertório de sentimentos do ator, é um problema especialmente crítico, segundo Chaikin, no teatro contemporâneo, no qual muitos personagens não são nem mesmo pessoas. Certamente, a memória emocional de um ator não pode incluir os sentimentos de personagens que não são pessoas.

A objeção de Chaikin ao Método não é só que ele tenda mais a limitar do que a esclarecer o ator, mas também que ele necessariamente acabe por incorporar as distorções inerentes ao processo da memória. O ator que se apóia na memória emocional apresenta os sentimentos da maneira que eles são filtrados através da memória e de sua interpretação. Chaikin explica:

"O sentimento é experienciado na hora de maneira diferente do que ele aparenta quando lembrado posteriormente. Uma interpretação simplista do sentimento, classificada através de alguma abordagem psicoterapêutica atual, está freqüentemente ligada às emoções de maneira invisível. Hoje estamos saturados de interpretações psicológicas e informações sobre sentimentos: isso muitas vezes interfere no sentir direto e sem codificações. E pior, o ator está sempre representando a interpretação psicológica do sentimento como está "*oficialmente*" entendido: da mesma maneira repressiva e redutível como é entendida por psiquiatras no exército, na prisão e nos hospitais de doenças mentais do estado."

Parte da distorção inerente ao processo de memória emocional é que as emoções na vida geralmente não são *evocadas* mas apenas *acontecem* e muitas vezes, na verdade, são combatidas. "Para brigar" Chaikin escreveu nas suas anotações "você tem que lutar contra a briga". O ator tentando evocar as emoções, especialmente emoções dolorosas, está propenso a representar de modo oposto ao que o personagem estaria fazendo. Chaikin explica:

"Todo mundo que vive, sofre, e quando sofremos, fazemos escolhas para neutralizar nossos sofrimentos. Procuramos distrações, lenitivos... Entretanto, o ator do Método, no seu esforço para encarnar o personagem, tenta se envolver com o dilema interior do personagem. Mas o personagem, se é uma pessoa viva, estaria fazendo o oposto — isto é, tentando se livrar de sua tristeza, e reagir às circunstâncias à sua volta.

Quando o ator visa o estado interior, sem analisar as intenções do personagem, impelidas por seus impulsos, ele não pode interpretar corretamente o personagem.

Não só a evocação das emoções pelo ator está freqüentemente em discordância com as intenções do personagem, como também, Chaikin afirma, isto se torna visível para a audiência. Ele escreveu em suas anotações: "Um ator que está buscando seu remorso pede à audiência que veja seu remorso, mas não como ele o obtém. Mas infelizmente, a audiência vê os dois.

Outra objeção que Chaikin faz à evocação emocional é que ela estimula (na verdade talvez exija) o ator a tornar-se totalmente envolvido em si próprio, "com-

pletamente fechado para qualquer experiência de grupo e desligado do resto do mundo, exceto na medida em que ele interfere com as próprias emoções do ator. Para Chaikin, na sua profunda crença de que o ator deveria se preocupar com o campo mais amplo do exercício teatral, essa espécie de preocupação consigo mesmo é inaceitável. Além disso, ele sente que o ator que está tão inteiramente absorvido em emoções pessoais, "não deixa espaço para o espectador". O foco, disse aos alunos em várias ocasiões, deve "deslocar-se do ator e seu ego para o acontecimento".

Outro perigo da memória emocional, para Chaikin, é que ao se chegar ao auge da emoção que tenha sido invocada, o ator pode se deixar levar por ela e distanciar-se do personagem. Embora este problema seja inerente a qualquer interpretação, ele é particularmente acentuado quando o ator tenta evocar emoções pessoais verdadeiras. Chaikin falou aos atores que trabalhavam em "The Serpent" sobre o problema de como chegar ao auge da emoção sem deixar o *"nós"* tomar conta, distorcendo então o comportamento do personagem.

Finalmente Chaikin faz objeção ao "Método" porque acha que ele geralmente não consegue ser bem sucedido em apresentar o personagem (em oposição ao ator). Zombou ele uma vez: "Se John e Jim fossem ambos atores que confiassem na memória emotiva e John interpretasse o personagem de Jim no palco, Jim desistiria desse método.""" Em última análise, Chaikin acha que o que deve ser transmitido do palco não é um ator mostrando uma emoção do personagem, mas sim a própria emoção."

Insatisfeito com o método puramente psicológico de interpretação, Chaikin procurou abrir novos horizontes para o ator trabalhando com as formas e ritmos das ações e sentimentos. Ele acredita que a entrada vital de um ator num personagem, numa situação, geralmente vem de um impulso mais somático que psicológico, e que um ponto crucial de investigação teatral é estudar as formas e padrões de comportamento que podem ser criados no palco. Enquanto a memória emocional do ator contém somente o passado de um indivíduo, e isto numa versão "lembrada", isto é, interpretada. Chaikin acha que "todo o nosso passado histórico e evolutivo está contido no corpo." E os impulsos somáticos são diretos — não interpretados. Assim, embora em nossa maioria estejamos desesperadamente fora de contato com nossos corpos, ("Nos Estados Unidos muitas pessoas moram em seu corpo como numa casa abandonada, perseguida por memórias de quando elas estavam ocupadas"), o ator deve trabalhar para se tornar sensível de novo à capacidade do corpo de criar e expressar sentimentos.

Não é absolutamente necessário, afirma Chaikin, que o ator realmente recrie a situação emocional do personagem. Falando, por exemplo, sobre a histeria, ele fez a seguinte observação para os atores: "Histeria — o ator não precisa estar no mesmo estado que o personagem está. Isto é, bêbado, cansado, ou histérico." O que o ator precisa recriar é a forma dessa condição, a forma que expressa e que assim transmite o estado.

Chaikin preocupa-se particularmente nesta área com a questão de ritmos. Toda a fala humana, toda a ação humana, diz ele, tem um ritmo por trás, um ritmo que está em última análise, ligado a um padrão de respiração. Para se entrar num personagem num determinado momento, Chaikin acha que o ator deve encontrar e se integrar ao ritmo deste personagem. Caso contrário, por melhor que o ator entenda os sentimentos do personagem, eles não assumirão uma forma "comunicável", seja a um coadjuvante ou seja à própria audiência. Trabalhando com um ator, Chaikin dirá com freqüência algo como: "O que é o ritmo do impulso? Se ele não tem um ritmo, uma forma, não é compreensível". Qualquer mudança nos sentimentos do personagem deve estar encarnado numa mudança de ritmo. E não só os personagens individuais têm ritmos interiores, que devem ser entendidos e incorporados pelo ator. A peça teatral em si mesma tem um ritmo, embora complexo e mutável, e é somente incorporando esse ritmo que os atores juntos podem criar a situação.

A questão de encarnar formas mais do que invocar sentimentos através da lembrança emocional implica, para Chaikin, não só na descoberta original do ator de uma entrada na situação do personagem, mas também no processo do ator em recriar esse personagem/momento, representação após representação. Chaikin tem se preocupado muito com a questão de como fazer as repetições confiáveis e vivas. Aqui, de novo, ele acredita que o ator deveria se concentrar mais na forma e no que está acontecendo do lado de fora, do que em uns aspectos internos. Ele falou aos atores sobre a espécie de consciência que eles deveriam cultivar na representação:

Uma conseqüência do que está acontecendo fora de você, enquanto vocês estiverem fazendo aquilo que estão fazendo — e não tanto no interior — este continua:

ele não parará, mas não é preciso ser observado como o que está fora precisa ser.

O interior é a parte ensaiada. A natureza interna, os sentimentos, etc., é o território planejado: o acesso a ele está ali. O exterior é o que tem que ser observado.

Chaikin diz que isto não deve ser levado em consideração "muito ao pé da letra". O ator que vai para o palco, observa a audiência, faz o corpo apropriado e depois espera chegar todo o resto, está, no ponto de vista de Chaikin, fazendo "coreografia" e não atuando. Ele explica:

"O ator tem que ter algum contato ou ligação com o ponto de partida do personagem ou das circunstâncias, que depois, então, pode deixar de lado. Mas ele tem que fazer um contato... ele tem que tocar nisso de alguma maneira.

O que está em questão, realmente, é o equilíbrio cuidadoso que o ator faz entre um sentimento ou uma ação em si e a forma de vivência através da qual isso é personificado e expressado.

Durante a representação o ator experimenta uma dialética entre controle e abandono; entre o impulso e a forma que o expressa, entre o ato e a maneira pelo qual ele é percebido pela audiência. Finalmente, diz Chaikin, a chave para se estar capacitado a repetir a representação confiável e vivamente é a conexão do ator como pessoa com o papel que está sendo representado. Como ele disse recentemente:

"Sinto agora que o que se pode pedir ao ator que repita melhor do que nunca são as coisas que valem a pena repetir — pelo menos o que o ator sente dessa maneira, ou o que você sente que vale a pena repetir, ou o que ambos sentem que vale a pena repetir. Isto é, a repetição não se torna mais falsa porque você a faz continuamente, mas está ali todo tempo, assim, fazer de novo é fazer de qualquer forma o que está ali, mais do que introduzir algo que não é parte da condição das coisas."

Falando com os atores sobre esse problema, ele disse:

É preciso encontrar o aspecto da cena ou um momento ao qual pode-se ficar ligado. O ator tem que continuar investigando para achar o que é novo, o que vale a pena ser descoberto. Ele deve estar cônscio de quando isto for um problema. Quando uma peça começa a virar uma rotina, algo deve ser feito, e se não se encontra uma saída, está na hora de parar de representá-la.

(extraído de *Yale/Theatre*, vol. 8, nºs 2 e 3, spring, 1977. Traduzido por Carminha Lyra e Ronald Fucs.)

COMO PREPARAR BARBAS E BIGODES

O primeiro passo para se confeccionar uma barba ou bigode, é ter em mente o tipo de barba ou bigode de que você vai precisar. Os desenhos e fotografias anexos, serão de grande ajuda para você. O tipo de barba e do bigode escolhido dependerá, naturalmente, da época da peça e do tipo do personagem que você irá representar.

Você poderá confeccionar ou comprar barbas e bigodes de cabelo verdadeiro ou sintético. Tal tipo de barba ou de bigode é o mais fácil e o mais rápido de ser aplicado e também o mais natural e o mais confortável de ser usado. É também o mais caro, mas sua duração é longa. Se você vai usar a barba ou o bigode só por pouco tempo e se você não dispõe de muito dinheiro, você deve usar o cabelo de crepe. Em qualquer um dos casos você deverá se tornar uma pessoa especialista em aplicá-lo.

CABELOS DE CREPE

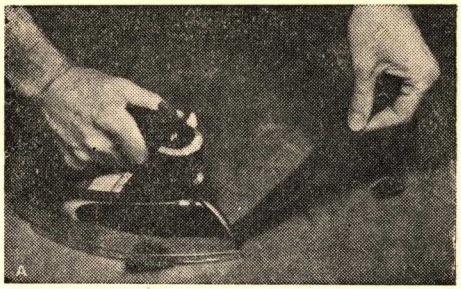
A crepe de lã é relativamente barata, e se bem aplicada dá um efeito muito bom. Poderá ser usada para barbas, cavanhaques, bigodes, costeletas e sobrancelhas. Pode-se também usar para dar volume ao cabelo. Este processo porém não serve para cinema ou para "closes" de televisão. Este crepe existe em vários tons. Para as barbas e bigodes naturais terem melhor efeito, deve-se misturar os vários tons. Consegue-se esta mistura, esticando as tranças de dois tons e penteando e misturando os dois tons. Tem-se assim um efeito bem mais natural. É extremamente importante para que se tenha o efeito natural, não usar nunca o crepe do cabelo, só preto ou só branco. O preto geralmente precisa de cabelos cinza, marrom ou vermelho, e o branco de louro ou cinza claro para ter efeito mais real.

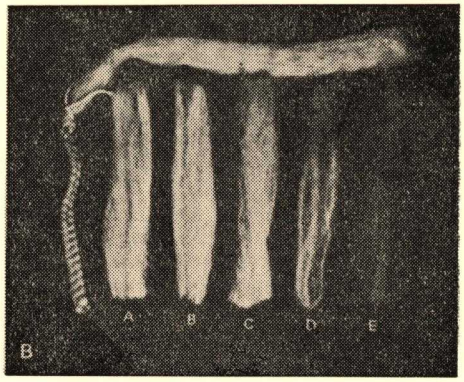
PREPARAÇÃO DO CABELO CREPE

O cabelo de crepe vem em tranças de fio de lã, e tanto para cabelo liso como para cabelo ondulado, você terá que esticar a trança. Consegue-se isto, cortando a corda que prende as tranças e molhando a porção de cabelo a ser usado. Este cabelo que foi molhado, pode ser estendido entre duas pernas ou dois braços de uma cadeira, entre dois ganchos ou entre dois objetos sólidos não muito distantes um do outro. Deixe secar assim. O cabelo também pode ser seco mais rapidamente com ferro elétrico; cuidado porém, para não chamuscar o cabelo. Para maior segurança é melhor passar o crepe usando um pano molhado por cima.

COMO PREPARAR O CABELO DE CREPE

Depois que o cabelo estiver seco, ele deve ser penteado com muito cuidado com 1 pente de dentes largos, cortando-se em seguida do tamanho desejado. Você notará que uma grande quantidade de cabelo ficará no pente. Esse cabelo deve ser retirado do pente e arrumado em pequenos molhos. Depois de penteado várias vezes, ele servirá para confeccionar sobrancelhas e bigodes pequenos, e vai servir também para se pôr na barba onde os fios são mais ralos. Ao pentear o cabelo comece sempre pela parte superior da trança e penteie sempre no sentido longitudinal. Se desejar um cabelo ligeiramente ondulado, não estique muito o mesmo ao pô-lo para secar. Também pode-se ondular o cabelo passando o ferro de frisar. Outra maneira de ondular o cabelo de crepe, é enrolando-o diagonalmente num cabo de vassoura e depois seque com um secador de cabelo. Por último coloque "spray" ou fixador a fim de que o cabelo fique mais volumoso. Ocasionalmente é possível usar o cabelo para uma barba fina e rala, sem esticá-lo. Para se preparar o cabelo para ser usado desta maneira, deve-se esticar bem a trança sem cortar o barbante. Segure a parte superior da trança com uma das mãos e a parte inferior, com a outra, e puxe de uma maneira bem firme, até que um punhado de cabelo saia em suas mãos, em seguida, mexe-se este cabelo até ficar bem fofo. Outra maneira de se afofar os cabelos é puxando pelas duas pontas. Metade do cabelo ficará na mão esquerda e metade ficará na mão direita. Junta-se estas duas porções de cabelo e misture. Se o cabelo ficar muito fofo, enrole entre as palmas das mãos. Esse processo é usado quando se quer deixar apa-





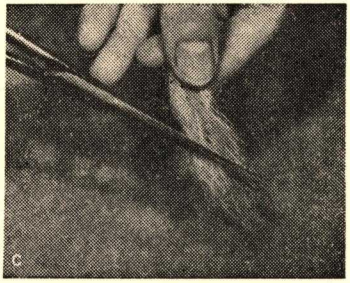


FIG. 1 *Preparação do cabelo de crepe*

a) esticando a trança a ferro
b) 3 tonalidades de cabelos com duas misturas
c) cortando o cabelo enviezado antes de aplicar.

recer a pele através da barba como acontece no queixo. Pode-se usar também este processo numa emergência, quando não se tem cabelo esticado e quando não existe um ferro de passar a mão.

MISTURA DE CORES

Pentear crepe de lã com pente de dente largo, desperdiça sempre um pouco de lã, e por isto a mistura pode ser feita mais economicamente se cortarmos antes de misturar, os vários tons de cabelos que iremos precisar. (FIG. 1 B) Ao cortar no comprimento desejado lembre-se de deixar sempre um pedaço para ser aparado. Para fazer esta mistura você pode proceder de duas maneiras: 1) pegue os fios de cabelo de cada cor e junte-os pouco a pouco até ter a quantidade desejada de cabelos; 2) junte de uma só vez, todos os tons de cabelos a ser usados, e embaralhe-os como se fossem cartas. O primeiro processo provavelmente lhe dará uma mistura mais homogênea do que a segunda. Para se obter efeitos especiais pode-se usar cores que contrastem como o preto, branco e vermelho. Você pode também querer separar o cabelo em vários tons, como na figura 1 B na qual três tons foram usados para produzir duas misturas em vez de uma. Fios A, C e E, são as cores originais da trança. B, é uma mistura de A e C; D é uma mistura de C e E. As cores mais claras devem ser mais claras que o seu próprio cabelo e as escuras, mais escuras.

COMO APLICAR O CREPE DE CABELO

O cabelo é geralmente aplicado com uma cola especial sobre a maquiagem já pronta. Esta cola deverá deverá funcionar mesmo sobre creme ou base se você empoar bem o local, antes de aplicá-lo. Sempre que aplicar o cabelo, leve em conta o crescimento natural de seus cabelos como pode ser visto no diagrama da figura 2. Os números indicam a melhor maneira de aplicar.

O processo é o seguinte:

1) Passe na área a ser coberta pelo cabelo a cola especial, e deixe-a secar. Batendo de leve na cola repetidas vezes com as pontas do dedo você tornará o processo mais rápido. É bom sempre ter à mão talco, caso os dedos ou a tesoura fiquem pegajosos.

2) Enquanto a cola endurece, separe um pouco de cabelo da pilha mais escura e segurando bem esta pilha

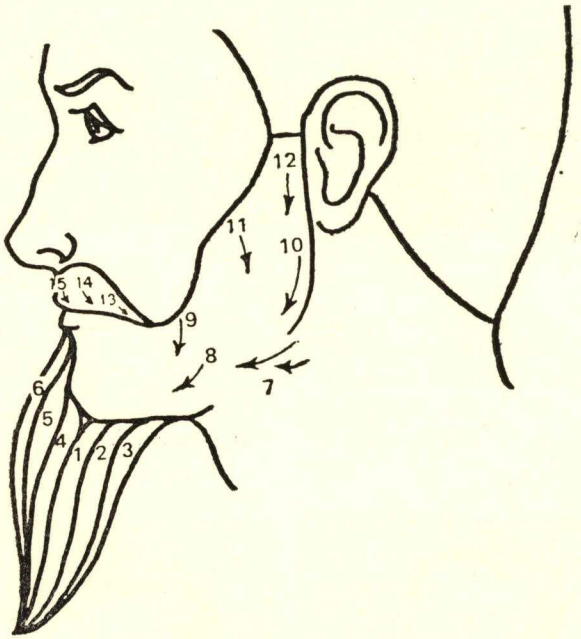
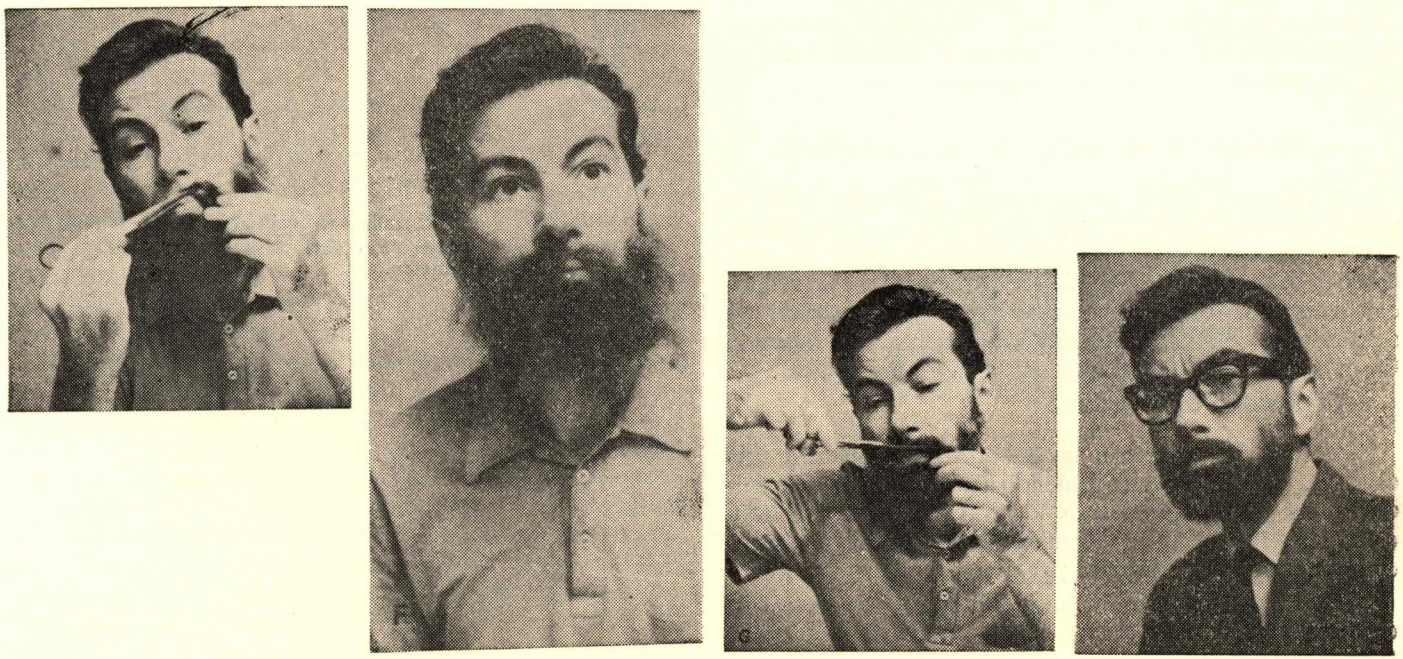


FIG. 2 *Diagrama para aplicar barba de crepe de cabelo*

As camadas de cabelo são aplicadas na ordem indicada pelos números.

FIG. 3 *Fazendo uma barba com crepe de cabelo*

O cabelo esticado é colocado pouco a pouco em camadas utilizando-se dois ou três tons de cabelos. Todos os cabelos soltos são retirados antes do toque final. Repare como os cabelos mais finos se fisturam à pele.



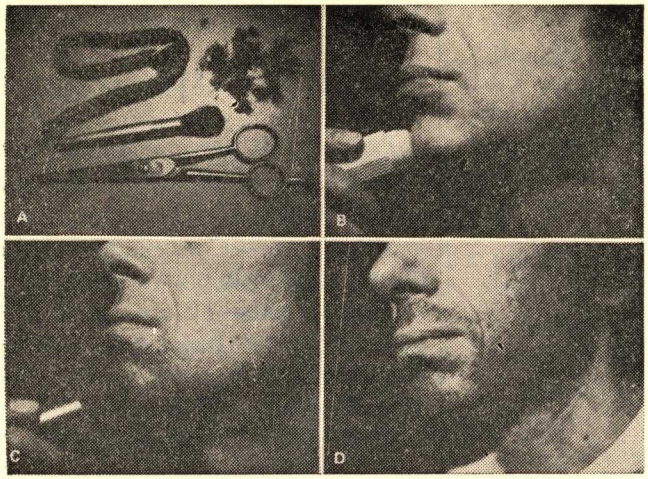


FIG. 4 *Barba curta*

a) trança de cabelos de crepe inteira e já cortada, pincel e tesoura.
b) aplicando a cola.
c) aplicando o cabelo com pincel
d) resultado: uma 'barba por fazer'.

com o dedo médio e o polegar, corte as pontas enviezadas (FIG. 1 C). Os cabelos devem ser sempre cortados mais compridos do que o necessário e devem ser aparados depois.

3) Quando a cola estiver suficientemente seca, aplique o cabelo primeiramente na parte inferior do queixo (FIG. 3 A). Esta aplicação é feita em três camadas. A primeira camada é colocada sobre a cola na parte inferior do queixo, (FIG. 2). Pressione a barba com uma tesoura, uma toalha ou uma camurça e depois coloque a 2ª e a 3ª camada. A última camada deve ser colocada mais abaixo do pescoço onde o cabelo cresce mais naturalmente. Os cabelos das extremidades deverão ser os mais finos. Se você quiser ter uma barba mais grossa, começe a colocar os cabelos na parte de cima do queixo.

4) Em seguida aplique o cabelo na parte superior do queixo. O cabelo deve ser aplicado em semicírculo, seguindo a linha do queixo (FIG. 2). Junte depois camadas de cabelos bem finos seguindo a linha da barba. Para se ter uma barba grossa devemos colocar o cabelo pouco a pouco começando pelo queixo e seguindo para os lados (FIG. 2, 3 B e 3 C). Como o cabelo dos lados da face é ligeiramente mais ralo, bastam poucas aplicações. Antes de aplicar uma segunda camada devemos esperar que a primeira seque. Devemos lembrar sempre, que as camadas de cabelo da extremidade da barba devem ser ligeiramente mais claras que o cabelo natural.

5) Depois de ter terminado a aplicação e de ter-se dado tempo para a cola secar, puxa-se suavemente todos os cabelos da barba, a fim de que todos os fios que não sejam bem colados sejam retirados. Uma barba que não resista a este puxão, não serve para ser usada.

6) Apare a barba conforme o tipo desejado. Se você quiser uma barba não tratada, você não precisa apará-la.

7) Para terminar pode-se borrifar a barba com "spray" ou laquê para que a forma se mantenha. Uma barba não tratada não precisa de "spray", mas às vezes é bom colocar para manter esta linha.

Os bigodes não devem ser colocados em dois chumaços de cabelo (a não ser que você não queira fazer um trabalho limpo, ou então porque você será visto apenas de muito longe). O bigode deve ser aplicado da mesma forma do que uma barba. Começando de cada lado da face, indo em direção ao centro e deixando o cabelo cair naturalmente (FIG. 2). As extremidades do bigode deverão ficar soltas. Pode-se também passar nas extremidades do bigode creme ou cera para que ele mantenha a forma, ou então pode-se passar "spray" ou laquê no bigode inteiro. Com relação às costeletas, quer elas façam parte da barba ou não, temos que se as costeletas do ator forem compridas e espessas, pode-se debastá-las um pouco a fim de que um pouco de cabelo natural possa ser sobreposto ao falso, evitando assim uma junção muito evidente. Se ao contrário, as costeletas naturais forem ralas, o mais prático é colocar a extremidade das costeletas falsas por cima das verdadeiras, na altura das sobrancelhas, pois aí existe quase sempre um ângulo natural, onde o cabelo cresce um pouco para frente e depois recua. Os cabelos artificiais devem ser penteados junto com os naturais.

(extraído de STAGE MAKEUP. Corson, R., 1975 tradução e adaptação de Edelvira Fernandes).

AMOR DE DOM PERLIMPLIM COM BELISA EM SEU JARDIM.

de F. GARCIA LORCA

Tradução: Sonia Guedes

(Versão de Câmara)

PERSONAGENS:

DOM PERLIMPLIM

BELISA

MARCOLFA

MÃE DE BELISA

DUENDE I

DUENDE II

Prólogo — Casa de Dom Perlimplim. Paredes verdes, com cadeiras e móveis pintados de preto. Ao fundo, uma sacada, pela qual se vê a sacada de Belisa.

Perlimplim usa casaca verde e peruca branca, cheia de cachos. Marcolfa, criada, o clássico uniforme de listras.

PERLIMPLIM — Sim?

MARCOLFA — Sim.

PERLIMPLIM — Mas, porque sim?

MARCOLFA — Ora, porque sim.

PERLIMPLIM — E se eu te disses-se que não?

MARCOLFA — *(azeda)* Que não?

PERLIMPLIM — Não.

MARCOLFA — Diga-me, senhor meu, as causas desse não.

PERLIMPLIM — Dize-me tu, criada obstinada, as causas desse sim. *(pausa)*

MARCOLFA — Vinte e vinte são quarenta...

PERLIMPLIM *(escutando)* Adiante.

MARCOLFA — E dez, cinqüenta...

PERLIMPLIM — Continua...

MARCOLFA — Com cinqüenta anos, já não se é mais uma criança.

PERLIMPLIM — Claro.

MARCOLFA — Posso morrer de um momento para o outro.

PERLIMPLIM — Caramba!

MARCOLFA — *(chorando)* — E que será do senhor sozinho neste mundo.

PERLIMPLIM — O que seria de mim?

MARCOLFA — Por isso precisa casar-se.

PERLIMPLIM — *(distraído)* Sim?

MARCOLFA — *(enérgica)* Sim.

PERLIMPLIM — *(angustiado)* Mas, Marcolfa... Por que sim? Quando eu era criança, uma mulher estrangulou o marido. Era sapateiro. Jamais o esquecerei. Sempre pensei em não me casar. Meus livros me bastam... De que me adiantará isso?

MARCOLFA — O matrimônio tem grandes encantos, meu senhor. Não é como se vê por fora. Está cheio de coisas ocultas. Coisas que não ficam bem na boca de uma criada... já vê...

PERLIMPLIM — O quê?

MARCOLFA — O senhor me faz corar.

(pausa, ouve-se um piano)

VOZ DE BELISA — *(dentro, cantando)*:

Amor, amor.

Entre minhas coxas rijas

Nada como um peixe, o Sol
Água morna entre os juncos,
Amor.
Galo, que se vai pela noite;
Que não se vá, ó não.

MARCOLFA — Verá meu senhor que tenho razão.

PERLIMPLIM — *(coçando a cabeça)* Canta bem.

MARCOLFA — Essa é a mulher para o senhor, a branca Belisa.

PERLIMPLIM — Belisa... mas não seria melhor...

MARCOLFA — Não... venha agora mesmo. *(pega-lhe a mão e aproxima-se da sacada)* Diga Belisa.

PERLIMPLIM — Belisa...

MARCOLFA — Belisa!

(abre-se a sacada da casa defronte, e aparece Belisa resplandecente de formosura. Está semi-nua)

BELISA — Quem chama?

(Marfolfa esconde-se atrás da cortina da sacada)

MARCOLFA — Responde.

PERLIMPLIM — *(tremendo)* Era eu.

BELISA — Sim?

PERLIMPLIM — Sim.

BELISA — Mas... por que sim?

PERLIMPLIM — Ora, porque sim.

BELISA — E se eu lhe dissesse que não?

PERLIMPLIM — Sentiria muito... porque... decidimos que quero me casar.

BELISA — *(ri)* Com quem?

PERLIMPIM — Com a senhora.

BELISA — *(séria)* Comigo... *(gritando)* Mamãe, mamãe, mamãezinha!

MARCOLFA — A coisa vai bem. *(aparece a mãe com uma peruca setecentista, cheia de pássaros, fitas e avelórios)*

BELISA — Dom Perlimplim quer casar comigo. Que faço?

MÃE — Muito boa tarde encantador vizinho. Sempre disse a minha pobre filha, que o senhor tem a graça e o donaire daquela grande dama que foi sua mãe, e a qual não tive a ventura de conhecer.

PERLIMPLIM — Obrigado!

MARCOLFA — *(furiosa, através da cortina)* Decidi que vamos...

PERLIMPLIM — Decidimos que vamos...

MÃE — Contrair matrimônio, não é isso?

PERLIMPLIM — É isso mesmo.

BELISA — Mas, mamãe... e eu?

MÃE — Tu concordas, naturalmente. Dom Perlimplim é um marido encantador.

PERLIMPLIM — Espero sê-lo, minha senhora.

MARCOLFA — *(chamando Dom Perlimplim)* Já está quase tudo terminado.

PERLIMPLIM — Achas? *(conversam)*

MÃE — *(à Belisa)* Dom Perlimplim tem muitas terras, nas terras há muitos gansos e ovelhas, as ovelhas se levam ao mercado. No mercado dão dinheiro por elas. O dinheiro dá formosura... e a formosura é cobiçada pelos outros homens.

PERLIMPLIM — Então...

MÃE — Emocionadíssima... Belisa... Vá lá dentro... não fica bem que uma donzela ouça certas conversas.

BELISA — Até logo... *(vai-se).*

MÃE — É uma açucena. Já viu o rosto dela? *(baixando a voz)* Pois se a visse por dentro... é como o açúcar... mas... perdão. Não é necessário ponderar tais coisas a pessoa tão moderna e competentíssima como o senhor...!

PERLIMPLIM — Sim?

MÃE — Sim... não falei com ironia.

PERLIMPLIM — Não sei como lhe expressar nosso agradecimento.

MÃE — Ó, nosso agradecimento... que delicadeza tão extraordinária. O agradecimento de seu coração e o do senhor mesmo... compreendi... compreendi apesar de já fazer vinte anos que não converso com um homem.

MARCOLFA — *(à parte)* As bodas.

PERLIMPLIM — As bodas...

MÃE — Quando quiser... embora *(tira um lenço e chora)* todas as mães... até logo... *(vai-se).*

MARCOLFA — Até que enfim.

PERLIMPIM — Ai, Marcolfa, Marcolfa! Em que lençóis me estás metendo?

MARCOLFA — Nos lençóis do matrimônio.

PERLIMPLIM — Para te ser franco, tenho sede... porque não me dás água? *(Marfolfa aproxima-se e dá-lhe um recado no ouvido)* Quem haveria de acreditar?

(ouve-se o piano. O teatro fica na penumbra. Belisa corre às cortinas de sua sacada quase nua, cantando languidamente)

BELISA — Amor, amor,
Entre minhas coxas rijas
Nada como um peixe, o Sol

MARCOLFA — Formosa donzela.

PERLIMPLIM — É como açúcar. branca por dentro... será capaz de me estrangular?

MARCOLFA — A mulher é fraca quando assustada a tempo.

BELISA — Amor...

Galo que se vai pela noite

Que não se vá, ó não!

PERLIMPLIM — Que diz Marcolfa? Que diz? *(Marcolfa ri)* E o que é isto que estou sentindo? Que é isto?

(continua soando o piano. Pela sacada passa um bando de pássaros de papel preto)

MUTAÇÃO

Ato Único

Quadro I — Sala de Dom Perlimplim. Há no centro uma grande cama com dossel e penachos de plumas. Nas paredes, seis portas. A primeira da direita serve de entrada e saída a Dom Perlimplim. É a noite de núpcias. Marcolfa está com um candelabro na mão, na primeira porta da esquerda

MARCOLFA — Boa noite.

VOZ DE BELISA — *(dentro)* Adeus Marcolfa. *(Surge Perlimplim magnificamente vestido)*

MARCOLFA — Boa noite de núpcias para o senhor.

PERLIMPLIM — Adeus Marcolfa. *(Marcolfa sai. Perlimplim dirige-se pé ante pé ao quarto defronte, e olha da porta)*

PERLIMPLIM — Belisa, com tantas rendas, pareces uma onda, e causas-me o mesmo medo, que em criança, tive do mar. Desde que chegaste da Igreja minha casa está cheia de rumores secretos, e a água se aquece sozinha nos vasos. Ai! Perlimplim... Onde estás Perlimplim? *(sai na ponta dos pés. Aparece Belisa, vestida com um belo roupão de dormir, cheio de rendas. Tem o cabelo solto e os braços nus. Sobre a cabeça uma grande coifa com entremeios de fitas).*

BELISA — A criada perfumou o quarto com tomilho e não com menta, como eu disse... *(vai até a cama),* nem pôs na cama as finas roupas de linho que Marcolfa tem... *(nesse momento, soa uma música suave de guitarra. Belisa cruza as mãos no peito).* Ai! quem me buscar com ardor me encontrará. Minha sede não se apaga nunca, como nunca se apagam as sedes das cárlatides que deitam água nas fontes. Ai! Que música meu Deus! Que música! Como a penugem quente dos cisnes!... Ai! Sou eu? Ou é a música? *(deita nos ombros uma grande capa de veludo vermelho e passeia pelo quarto. A música pára e ouvem-se cinco assobios).*

BELISA — São cinco! *(aparece dom Perlimplim).*

PERLIMPIM — Incomodo-te?

BELISA — Como será isso possível?

PERLIMPIM — Estás com sono?

BELISA — *(irônica)* Sono?

PERLIMPIM — A noite esfriou um pouco *(esfrega as mãos)* *(pausa)*

BELISA — *(decidida)* Perlimplim.

PERLIMPLIM — *(tremendo)* Que queres?

BELISA — *(vaga)* Perlimplim é um lindo nome.

PERLIMPLIM — Mais bonito é o teu, Belisa.

BELISA — *(rindo)* Ó, obrigada! *(pausa curta)*

PERLIMPLIM — Queria dizer-te uma coisa.

BELISA — O quê?

PERLIMPLIM — Levei muito para decidir-me... porém...

BELISA — Fala.

PERLIMPLIM — Belisa...! Eu te amo!

BELISA — Ó, meu cavalheirinho... não fazes mais que a obrigação.

PERLIMPLIM — Sim?

BELISA — Sim.

PERLIMPLIM — Mas, por que sim?

BELISA — *(delicada)* Ora, porque sim.

PERLIMPLIM — Não.

BELISA — Perlimplim.

PERLIMPLIM — Não Belisa, antes de casar-me contigo, não gostava de ti.

BELISA — *(zombeteira)* Que dizes?

PERLIMPLIM — Casei-me... por casar-me, mas não gostava de ti. Não podia imaginar teu corpo até quando o vi pelo buraco da fechadura quando estavas te vestindo de noiva. Foi então que senti o amor. Então, como um profundo corte de bisturi na garganta.

BELISA — *(intrigada)* Mas, e as outras mulheres?

PERLIMPLIM — Que mulheres?

BELISA — As que conhecestes antes.

PERLIMPLIM — Mas, existem outras mulheres?

BELISA — *(levantando-se)* Me espantas!

PERLIMPLIM — O primeiro espantado sou eu. *(Pausa. Ouve-se cinco assobios)*

PERLIMPLIM — Que é isso?

BELISA — É o relógio

PERLIMPLIM — São cinco horas?

BELISA — Hora de dormir!

PERLIMPLIM — Permites que tire a casaca?

BELISA — *Pois não (bocejando)* maridinho. E apaga a luz, por favor.

PERLIMPLIM — *(apaga a luz, em voz baixa)* Belisa...

BELISA — *(Em voz alta)* O que é filhinho?

PERLIMPLIM — *(Em voz Baixa)* Já apaguei a luz.

BELISA — *(Zombeteira)* Estou vendo.

PERLIMPLIM — *(em voz muito baixa)* Belisa...

BELISA — *(em voz alta)* O que é, encanto?

PERLIMPLIM — Eu te adoro!

(Ouvem-se mais fortemente os cinco assobios. Dois duendes, saindo pelos lados opostos do cenário correm uma cortina de tons cinzentos. O teatro fica na penumbra. Com doce tom de de sonho, soam flautas. Devem ser dois meninos. Sentam-se na caixa do ponto, de frente para o público).

DUENDE I — E como vais pelo escurinho?

DUENDE II — Nem bem nem mal compadrinho.

DUENDE I — Já estamos aqui.

DUENDE II — E que te parece? Sempre é bonito encobrir as faltas alheias.

DUENDE I — E que o público logo se encarregue de as descobrir.

DUENDE II — Porque se as coisas não se cobrem com toda espécie de precauções...

DUENDE I — Não se descobrem nunca.

DUENDE II — E sem este tapar e destapar...

DUENDE I — Que seria das pobres gentes?

DUENDE II — *(olhando a cortina)* Que não fique nem uma frincha.

DUENDE I — Que as frinchas de hoje são escuridão amanhã. *(riem)*

DUENDE II — Quando as coisas estão tão claras...

DUENDE I — O homem imagina que não tem necessidade de descobri-las...

DUENDE II — E vai às coisas turvas para nelas descobrir segredos que já sabia.

DUENDE I — Porém para isso estamos nós aqui, os duendes!

DUENDE II — Tu conhecias Perlimplim?

DUENDE I — Desde criança.

DUENDE II — E Belisa?

DUENDE I — Muito. Seu quarto exalava um perfume tão intenso que uma vez adormeci e acordei entre as garras de seu gato. *(riem)*

DUENDE II — Esse assunto estava...

DUENDE I — Claríssimo!

DUENDE II — Todo mundo o imaginava.

DUENDE I — E o comentário escaparia de maneira mais misteriosa.

DUENDE II — Por isso, que não se descubra, apesar da nossa eficaz e socialíssima cortina.

DUENDE I — Não, que não saibam.

DUENDE II — A alma de Perlimplim, pequena e assustada como um patinho recém-nascido, se enriquece e se sublima nestes momentos.

DUENDE I — O público está impaciente.

DUENDE II — E tem razão. Vamos?

DUENDE I — Vamos. Já sinto um doce frescor nas costas.

DUENDE II — Cinco frias camélias da madrugada se abriram nas paredes da alcova.

DUENDE I — Cinco sacadas sobre a cidade. *(Levantam-se e põem grandes capuzes azuis)*

DUENDE II — Dom Perlimplim, fazemos-te mal ou bem?

DUENDE I — Um bem... porque não é justo colocar ante os olhos do público o infortúnio de um homem bom.

DUENDE II — É verdade, compadrinho, pois não é o mesmo dizer "ouvi", e "ouvi dizer".

DUENDE I — Amanhã todo mundo saberá.

DUENDE II — E é o que desejamos.

DUENDE I — Comentário quer dizer mundo.

DUENDE II — Psit! *(começam a soar as flautas)*

DUENDE I — Vamos pelo escurinho?

DUENDE II — Vamos já, compadrinho.

DUENDE I — Já?

(corre a cortina. Aparece Dom Perlimplim na cama, com grandes cornos dourados e floridos. Belisa a seu lado. As cinco sacadas da praça estão abertas de par em par; por elas entra a luz branca da madrugada).

PERLIMPLIM — *(despertando)* Belisa, Belisa, responde!

BELISA — *(fingindo despertar)* Perlimplinzinho, que queres?

PERLIMPLIM — Fala logo!

BELISA — Que te hei de dizer? Não adormeci muito antes que tu?

(Perlimplim sai da cama, está de casaca)

PERLIMPLIM — Por que as sacadas estão abertas?

BELISA — Porque esta noite o ar correu como nunca.

PERLIMPLIM — Por que as sacadas têm cinco escadas que vão até o chão?

BELISA — Porque esse é um costume da terra de minha mãe.

PERLIMPLIM — E de quem são aqueles cinco chapéus que vejo debaixo das sacadas?

BELISA — *(saltando da cama)* Dos bêbados que andam por aí Perlimplinzinho, meu amor! *(Perlimplim a contempla, abobalhado)*

PERLIMPLIM — Belisa! Belisa! E por que não? Tudo me explicas tão bem! Concordo. Por que não há de ser assim?

BELISA — *(dengosa)* Não sou mentirosa.

PERLIMPLIM — E eu a cada minuto te amo mais!

BELISA — Assim é que eu gosto.

PERLIMPLIM — Pela primeira vez na vida estou contente! *(aproxima-se e abraça-a. Porém, no mesmo instante, separa-se bruscamente dela.)* Quem te beijou, Belisa? Não mintas, que eu sei!

BELISA — *(segurança o cabelo e puxando-o para frente)* Creio que o sabes...! Que maridinho mais brincalhão o meu! *(em voz baixa)* Tu, tu me beijaste.

PERLIMPLIM — Sim, beijei-te... porém... se te houvesse beijado alguém mais... se alguém mais te houvesse beijado... gostas de mim?

BELISA — *(levantando um braço nu para abraçá-lo)* Sim, Perlimplinzinho.

PERLIMPLIM — Então... que me importa. *(abraça-a)* Tu és mesmo Belisa?

BELISA — *(dengosa e em voz baixa)* Sim, sim, sim!

PERLIMPLIM — Parece quase um sonho!

BELISA — *(reagindo)* Olha, Perlimplim, fecha as sacadas, que logo é hora de todo mundo levantar.

PERLIMPLIM — Para que? Já que dormimos bastante, veremos o amanhecer... não te agrada?

BELISA — Sim, mas... *(senta-se na cama)*

PERLIMPLIM — Nunca tinha visto o sol nascer... *(Belisa rendida, cai sobre os travesseiros)* É um espetáculo que... parece mentira... me comove! Não gostas? *(dirige-se ao leito)* Belisa... estás dormindo?

BELISA *(entre sonhos)* Sim.

(Perlimplim de mansinho, a cobre com um manto vermelho, uma luz intensa dourada, entra pelas sacadas. Bandos de pássaros de papel cruzam-se por entre os sons dos sinos matinais. Perlimplim sentou-se na borda da cama).

PERLIMPLIM — Amor, amor
que estou ferido.
Ferido de amor perdido
ferido,
morto de amor.
Dizei a todos que há sido
o rouxinol.
Bisturi de quatro fios,
Garganta rota e ouvido,
toma-me a mão, meu amor
que venho mui mal-ferido
ferido!
morto de amor!

PANO

Quadro II — Sala de jantar de Perlimplim. As perspectivas estão deliciosamente equivocadas. A mesa com todos os objetivos pintados, como uma ceia primitiva.

PERLIMPLIM — Farás como te digo?

MARCOLFA — Fique tranqüilo.

PERLIMPLIM — Marcolfa, por que continuas chorando?

MARCOLFA — Pelo que vossa Mercê sabe. Na noite de núpcias entraram cinco pessoas pelas sacadas. Cinco! Representantes das cinco raças da terra. O europeu de barbas, o índio, o negro, o amarelo e o norte-americano. E o senhor sem saber de nada.

PERLIMPLIM — Isso não tem importância.

MARCOLFA — Imagine, que ontem a vi com outro.

PERLIMPLIM — *(intrigado)*... Como?

MARCOLFA — E não se escondeu de mim.

PERLIMPLIM — Mas, eu sou feliz, Marcolfa.

MARCOLFA — O senhor me deixa assombrada.

PERLIMPLIM — Feliz como nem podes fazer idéia. Aprendi muitas coisas e sobretudo consigo imaginá-las.

MARCOLFA — O senhor gosta dela demais.

PERLIMPLIM — Não tanto como ela merece.

MARCOLFA — Vem chegando.

PERLIMPLIM — Vai-te... *(Marcolfa sai e Perlimplim esconde-se num canto. Belisa entra).*

BELISA — Também não consegui vê-lo. Quando passeava pela alameda, vinham todos atrás de mim, menos ele. Deve ter a pele morena e seus beijos devem queimar e perfurmar ao mesmo tempo, como o açafrão e o cravo. Às vezes passa por baixo de minha sacada e agita lentamente a

mão, numa saudação que me faz tremer os seios.

PERLIMPLIM — Meu bem.

BELISA — *(virando-se)* Ó, que susto me deste.

PERLIMPLIM — *(aproximando-se carinhoso)* Estás falando sozinha?

BELISA — *(aborrecida)* Deixa-me!

PERLIMPLIM — Queres dar um passeio?

BELISA — Não.

PERLIMPLIM — Queres ir a uma confeitaria?

BELISA — Já disse que não.

PERLIMPLIM — Perdoa. *(uma pedra com uma carta enrolada sai pela sacada. Perlimplim a apanha)*

BELISA — Dá aqui!

PERLIMPLIM — Por quê?

BELISA — Porque isso é para mim.

PERLIMPLIM — *(brincalhão)* E quem foi que te disse?

BELISA — Perlimplim, não a leias!

PERLIMPLIM — *(firme na brincadeira)* Que queres dizer?

BELISA — *(chorando)* Dá-me essa carta!

PERLIMPLIM *(aproximando-se)* Pobre Belisa! É porque compreendo o teu estado de ânimo que te entrego este papel, que tanto significa para ti... *(Belisa pega o papel e guarda-o no seio)* Compreendo as coisas, e ainda que me firam profundamente compreendo que estás vivendo um drama.

BELISA — *(terna)* Perlimplim!

PERLIMPLIM — Sei que és infiel e continuarás sendo.

BELISA — *(meiga)* Não conheci outro homem a não ser meu Perlimplinzinho.

PERLIMPLIM — Por isso quero ajudar-te como deve fazer todo bom marido quando a esposa é um poço de virtude... Olha. *(fecha as portas e adota um ar misterioso)* Sei tudo... percebi logo. És jovem e eu sou velho... Que se há de fazer?... Mas compreendo perfeitamente. *(pausa em voz baixa)* Passou hoje por aqui?

BELISA — Duas vezes.

PERLIMPLIM — E fez-te sinais?

BELISA — Sim... porém de maneira um pouco indiferente... e isso me dói!

PERLIMPLIM — Não temas. Faz quinze dias vi esse jovem pela primeira vez. Posso dizer-te com toda sinceridade que sua beleza me deslumbrou. Nunca vi um homem em que o varonil e a delicadeza combinassem de modo mais harmonioso. Sem saber porque pensei em ti.

BELISA — Não lhe vi o rosto... mas...

PERLIMPLIM — Não tenhas medo de me contar... sei que o amas... Agora gosto de ti como se fosse teu pai... já vão bem longe as maluquices... isso é...

BELISA — Ele me escreve cartas.

PERLIMPLIM — Já sei.

BELISA — Porém não se deixa ver.

PERLIMPLIM — É estranho.

BELISA — E até parece que me despreza.

PERLIMPLIM — Que inocência a tua!

BELISA — O que não se pode duvidar é que me ama como eu o desejo!

PERLIPLIM — *(intrigado)* Que dizes?

BELISA — As cartas dos outros homens que recebi... e às quais não respondi, porque tinha o meu maridinho, falavam-me de países ideais, de sonhos e corações feridos... porém as cartas dele!... Olha...

PERLIMPLIM — Fala, sem receio.

BELISA — Falam de mim... de meu corpo...

PERLIMPLIM — *(acariciando-lhe os braços)* De teu corpo...!

BELISA — Para que quero tua alma? Diz ele. A alma é o patrimônio dos fracos, dos heróis tolhidos e dos seres doentios. As almas formosas estão à beira da morte, reclinadas em cabeleiras alvíssimas e mãos lívidas. Não é a tua alma que desejo, Belisa! Mas teu lânguido corpo estremecido.

PERLIMPLIM — Quem será esse belo jovem?

BELISA — Ninguém sabe.

PERLIMPLIM — *(inquisidor)* Ninguém?

BELISA — Já perguntei a todas as minhas amigas.

PERLIMPLIM — Se eu te dissesse que o conheço?

BELISA — Não acredito.

PERLIMPLIM — Espera *(vai à sacada)* Está aqui!

BELISA — *(correndo)* sim?

PERLIMPLIM — Acaba de dobrar a esquina.

BELISA — *(sufocada)* Ai!

PERLIMPLIM — Como sou velho quero sacrificar-me por ti... Isto que estou fazendo ninguém jamais o fez. Porém, já estou fora do mundo e da moral ridícula das pessoas. Adeus.

BELISA — Onde vais?

PERLIMPLIM — *(gracioso, à porta)* Mais tarde saberás tudo! Mais tarde!

PANO

Quadro III — Jardim de ciprestes e laranjeiras. Ao esguer-se o pano

aparecem Perlimplim e Marcolfa, no jardim.

MARCOLFA — Já está na hora?

PERLIMPLIM — Não, ainda não.

MARCOLFA — Mas o que é que o senhor pensou?

PERLIMPLIM — Tudo o que antes não tinha pensado.

MARCOLFA — *(chorando)* A culpa é minha.

PERLIMPLIM — Ó, se visses que reconhecimento há em meu coração para ti.

MARCOLFA — Antes tudo era simples. Eu levava de manhã o café com leite e as uvas...

PERLIMPLIM — Sim... as uvas! Porém, e eu? Parece-me que passaram cem anos. Antes não podia pensar nas coisas extraordinárias que há no mundo... ficava sempre do lado de fora... Mas, agora!... o amor de Belisa me deu um precioso tesouro que eu ignorava... Estás vendo? Agora fecho os olhos e... vejo o que quero... por exemplo... minha mãe quando a visitam as fadas das cercanias... Ó Tu sabes como são as fadas... pequeninas... é admirável... podem bailar sobre o meu dedo mínimo.

MARCOLFA — Sim. Sim, as fadas, as fadas, mas... e o outro?

PERLIMPLIM — O outro! Ah! *(com satisfação)* que disseste à minha mulher?

MARCOLFA — Embora não tenha jeito para estas coisas, disse-lhe o que o senhor mandou... que esse jovem... viria esta noite às dez em ponto ao jardim, envolto, como sempre, em sua capa vermelha.

PERLIMPLIM — E ela?

MARCOLFA — Ela ficou vermelha como um gerânio, levou as mãos ao coração e ficou beijando apaixonadamente as lindas tranças.

PERLIMPLIM — *(entusiasmado)* Quer dizer que ficou vermelha como um gerânio ? E... que disse?

MARCOLFA — Suspirou, nada mais, porém como!

PERLIMPLIM — Oh sim, como nenhuma outra mulher alguma fez, não é?

MARCOLFA — Seu amor deve raiar pela loucura.

PERLIMPLIM — *(vibrante)* É isso! Preciso que ela ame a esse jovem mais que a seu próprio corpo. E não há dúvida que o ama.

MARCOLFA — *(chorando)* Me dá medo ouvi-lo... Porém, como é possível, Dom Perlimplim, como é possível, que o senhor mesmo fomente em sua mulher o pior dos pecados.

PERLIMPLIM — Porque dom Perlimplim não tem honra e quer divertir-se. Estás vendo! Esta noite virá o novo e desconhecido amante de minha senhora Belisa. Que hei de fazer senão cantar? *(cantando)* Dom Perlimplim não tem honra! Não tem honra!

MARCOLFA — Saiba vossa mercê que a partir desse momento me considero despedida de seu serviço. Nós as criadas também temos vergonha.

PERLIMPLIM — Ó, inocente Marcolfa! Amanhã estarás livre como um pássaro... espere até amanhã... Agora vá e cumpre o teu dever. Farás o que te disse? *(Marcolfa rindo, enxugando as lágrimas)*

MARCOLFA — Que remédio! Que remédio!

PERLIMPLIM — Está bem! Assim é que eu gosto! *(começa a soar uma doce serenata. Dom Perlimplim esconde-se atrás de um roseiral)*

VOZES — *(dentro, cantando)* Lá pela beira do rio.

A noite está se molhando
E nos peitos de Belisa
Morrem de amor os ramos.

PERLIMPLIM — Morrem de amor os ramos!

VOZES — A noite canta desnuda.
Por sobre as pontes de março
Belisa lava seu corpo
Com água salobra e nardos.

PERLIMPLIM — Morrem de amor os ramos!

VOZES — A noite de aniz e prata
Rebrilha pelos telhados
Prata de arroios e espelhos
E aniz de tuas alvas coxas.

PERLIMPLIM — Morrem de amor os ramos! *(Belisa aparece no jardim explendidamente vestida. A lua ilumina a cena).*

BELISA — Que vozes enchem de doce harmonia o ar de um só pedaço da noite? Senti teu calor e teu peso deliciosamente jovem da minha alma... Ó os ramos se movem... *(aparece um homem envolto numa capa vermelha e cruza o jardim cautelosamente)*

BELISA — Pois será que aqui... *(o homem indica com a mão que já vai voltar)* Ó sim, volta meu amor!... Jasmineiro flutuante e sem raízes, o céu cairá sobre meu dorso molhado... Noite! minha noite, de menta e lápis-lazuli... *(aparece Perlimpim)*

PERLIMPLIM — *(surpreendido)* Que fazes aqui?

BELISA — Estava passeando.

PERLIMPLIM — Nada mais?

BELISA — Na noite clara.

PERLIMPLIM — *(enérgico)* Que estavas fazendo aqui?

BELISA — *(surpresa)* Mas então não o sabias?

PERLIMPLIM — Não sei de nada.

BELISA — Mandaste-me um recado.

PERLIMPLIM — Belisa... ainda o estás esperando?

BELISA — Com mair ardor do que nunca!

PERLIMPLIM — *(forte)* Por que?

BELISA — Porque o amo.

PERLIMPLIM — Pois virá.

BELISA — O perfume de sua carne atravessa-lhe a roupa. Amo-o, Perlimplim! Amo-o! Parece que sou outra mulher!

PERLIMPLIM — Esse é o meu triunfo!

BELISA — Que triunfo?

PERLIMPLIM — O triunfo da minha imaginação.

BELISA — É verdade que me ajudaste a amá-lo!

PERLIMPLIM — Como agora te ajudarei a chorá-lo!

BELISA — *(espantada)* Perlimplim, que dizes? *(o relógio bate dez horas. Canta o rouxinol)*

PERLIMPLIM — Já está na hora!

BELISA — Deve estar chegando.

PERLIMPLIM — Salta o muro do jardim.

BELISA — Envolto na capa vermelha.

PERLIMPLIM — *(sacando um punhal)* Vermelha como seu sangue.

BELISA — *(segurando-o)* Que vais fazer?

PERLIMPLIM — *(abraçando-a)* Belisa, tu o amas?

BELISA — Sim!

PERLIMPLIM — Já que o amas tanto. Não quero que te abandones. E para que seja completamente teu, ocorreu-me que o melhor e cravar-lhe este punhal no coração galante. Agrada-te?

BELISA — Por Deus, Perlimplim!

PERLIMPLIM — Morto, poderás acariciá-lo sempre em tua cama, tão lindo e elegante, sem que te assalte o temor dele deixar de te amar. Há de amar-te com o infinito amor dos defuntos, e eu ficarei livre deste escuro pesadelo de teu corpo grandioso! Teu corpo que nunca poderia decifrar! *(olhando para o jardim)* Olha por onde vem... Larga Belisa... Larga! *(sai correndo)*

BELISA — *(desesperada)* Marcolfa, dá-me a espada da sala de jantar, que vou atravessar a garganta do meu marido... *(aos gritos)*

Dom Perlimplim

Marido ruim!

Se o matares

Te mato a ti!

(surge entre os ramos um homem envolto em ampla capa vermelha. Vem ferido e vacilante)

BELISA — Amor. Quem te feriu o peito? *(o homem esconde o rosto na capa)* Quem abriu tuas veias para encher de sangue o meu jardim? Amor! Deixa-me ver teu rosto, só por um instante. Ai, quem te matou? Quem?

PERLIMPLIM — *(descobrindo-se)* Teu marido acaba de matar-me com este punhal de esmeraldas. *(mostra o punhal cravado no peito)*

BELISA — *(assustada)* Perlimplim!

PERLIMPLIM — Ele saiu correndo pelo campo e nunca mais o verás. Matou-me porque sabia que te amava como ninguém... enquanto me feria, gritou: Belisa já tem alma! Aproxima-te. *(está caído no banco)*

BELISA — Mas o que é isto? Estás ferido de verdade...

PERLIMPLIM — Perlimplim me matou... Ah, Dom Perlimplim! Velho assanhado, fantoche sem força, tu não podias gozar o corpo de Belisa... o corpo de Belisa era para músculos mais jovens e lábios de brasa... Mas, eu só amava teu corpo, nada mais... teu corpo. Teu corpo que me matou... com este ramo ardente de pedras preciosas.

BELISA — Que fizestes?

PERLIMPLIM — *(moribundo)* Entendes? Sou minha alma e tu és teu corpo... deixa-me agora nestes últimos momentos, já que tanto me quiseste, morrer abraçado a ele. *(Belisa abraça-o)*

BELISA — Sim... Mas o jovem? Por que me enganaste?

PERLIMPLIM — O Jovem! *(fecha os olhos. A cena ilumina-se com uma luz mágica. Entra Marcolfa)*

MARCOLFA — Senhora!

BELISA — *(chorando)* Dom Perlimplim morreu!

MARCOLFA — Já o sabia! Agora vamos amortalhá-lo com o traje rubro com que passeava debaixo de suas próprias sacadas.

BELISA — *(chorando)* Nunca acreditei que fosse tão complicado.

MARCOLFA — Percebeu tarde demais. Farei uma coroa de flores como um sol de meio dia. *(Belisa como que noutro mundo)*

BELISA — Perlimplim, o que fizeste Perlimplim?

MARCOLFA — Belisa, já és outra mulher. Estás vestida pelo sangue gloriosíssimo de meu amo.

BELISA — Mas quem era este homem? Quem era?

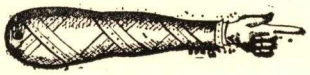
MARCOLFA — O belo adolescente que nunca verás o rosto!

BELISA — Sim, sim, Marcolfa, amo-o, amo-o com toda a força do meu corpo e da minha alma. Mas o jovem da capa vermelha... meu Deus, onde está...?

MARCOLFA — Dom Perlimplim, dorme tranqüilo... Estás a ouvi-la?... Dom Perlimplim, estás a ouvi-la...?

(ouvem-se sinos)

FIM



NOTÍCIAS DO SNT

PROJETO MEMÓRIA: UM ACERVO DOCUMENTAL

O Serviço Nacional de Teatro vem desenvolvendo há dois anos uma série de atividades designadas globalmente com o título de Projeto Memória. Para a perfeita compreensão da significação deste projeto, anexamos a Introdução do trabalho publicado na Revista SBAT com o título de "Projeto Memória: uma estrutura aberta".

A finalidade desta comunicação é solicitar a sua atenção para dois setores de atividades deste projeto: o Acervo Teatral e o Banco de Peças. Para o pleno funcionamento de ambos, faz-se necessária uma permanente realimentação, com a incorporação de novos elementos: de material documental diverso, no caso do Acervo Teatral; e de textos teatrais, no caso do Banco de Peças.

Esses dois setores são elementos integrantes da Divisão de Documentação do Serviço Nacional de Teatro. O desenvolvimento de ambos significa a formação de um acervo documental o mais completo possível sobre o teatro brasileiro do passado e do presente. Tal acervo se complementa com a Biblioteca do SNT, a gravação de Depoimentos e a coleta anual de dados realizada pelo Registro de Espetáculos. Solicitamos o seu interesse para o crescimento do Acervo Teatral e do Banco de Peças. Para o primeiro aceitamos, em caráter de doação ou permuta, quaisquer materiais documentais relativos ao teatro brasileiro do passado e do presente, tais como: fotos, programas de peças, cartazes, revistas especializadas, documentos de personalidades do teatro, etc. Para o segundo, pedimos o encaminhamento de textos teatrais, publicados ou não, desde que sejam de autores teatrais já conhecidos. As doações ou propostas de permuta devem ser encaminhadas ao SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO — PROJETO MEMÓRIA — Av. Rio Branco nº 179 — Rio de Janeiro ou à representação do SNT, na Cidade de São Paulo, Rua Teodoro Bayma, nº 94.

PROJETO MEMÓRIA: UMA ESTRUTURA ABERTA

Introdução:

No Plano de Ação Cultural do Serviço Nacional de Teatro de 1976, dentro do item 4, designado como Projetos Especiais, consta, como sub-ítem 4.1 o Projeto Memória do Teatro Brasileiro. Tal projeto, idealizado e posto em andamento nesse mesmo ano de 1976, vinha englobar uma série de atividades já desenvolvidas pelo STN desde anos anteriores e criar outras novas, além de reformular as linhas de ação de setores já estabelecidos dentro do Serviço. Na Introdução à exposição das atividades previstas, em suas linhas gerais, o Projeto Memória é definido como um plano geral de preservação da memória do teatro brasileiro, visando "o levantamento, cadastramento e registro de dados nos mais diversos setores da atividade teatral". Para esse fim, o Projeto englobaria operações de pesquisas, classificação e expansão do acervo documental do SNT, coleta de depoimentos, e registro de acontecimentos e obras teatrais, através das publicações. Ainda segundo essa introdução, o projeto "pode ser compreendido em cinco áreas distintas, relativas ao texto, ao espetáculo teatral, ao registro de depoimentos, ao acervo documental e às edições, cada uma delas prevendo operações e custos específicos".

Antes de entrar na descrição dos objetivos de cada uma dessas áreas de atuação, é preciso definir o que o Projeto assumiu, entre atividades já desenvolvidas, e o que criou. Ao ser criado o Projeto, funcionavam os setores de documentação, da Biblioteca e do Banco de Peças, que passaram, posteriormente, a integrar a Divisão de Documentação, que abrange, além desses, o setor de depoimentos gravados. Um novo setor criado, em ligação com a Divisão de documentação mas coordenado diretamente pela assessoria do Gabinete, é o do Registro de Espetáculos, desenvolvido em todos os Estados do país. Além desses setores, passou a funcionar como um segmento do Projeto Memória o programa de edições do SNT, que em grande parte são de caráter documental. Assim, embora criando, a rigor, apenas uma nova área de atividades a do Registro de Espetáculos, o Projeto Memória se revelou como um projeto de inovação fun-

cional, definindo-se antes de tudo como um plano de coordenação de atividades interdependentes.

É preciso, entretanto, para se entender perfeitamente a conceituação do Projeto Memória, não caracterizá-lo apenas como algo que se relaciona com o passado, como registro simples de acontecimentos. Não é algo que possa ser definido apenas como preservação do patrimônio artístico e documental, mas algo que também funciona também em relação ao presente e até visa uma atuação futura. A função de consulta é algo que está ligado vivamente a uma atuação no presente, e a preservação documental visa a incorporação constante do segmento de pesquisa para os estudiosos do teatro brasileiro no futuro. Não se deve, pois, atribuir ao Projeto Memória uma conotação museológica. Esta memória aqui deve antes ser entendida no sentido mais moderno de computadorização, não como um museu histórico ou como preservação de caráter nostálgico, mas como um amplo banco de dados. O Projeto Memória prevê, assim, uma constante alimentação, como um computador, para nos dar respostas e indagações presentes e futuras. Assim entendido, o Projeto se reveste de uma dinâmica especial, como algo que está em processo contínuo e que se caracteriza, enfim, como uma estrutura aberta.

DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO — ACERVO TEATRAL

Até meados de 1976, o acervo documental existia como Museu do Serviço Nacional de Teatro. Com a nova administração do Serviço, a partir de janeiro de 1975 procurou-se reativar este museu como um centro de documentação e pesquisa teatral. Contando com um mínimo de pessoal especializado, buscou-se dar atendimento aos consultantes através de uma organização e classificação empírica do material existente. Atualizou-se a leitura do noticiário referente ao período de 1963 a 1975, e estruturou-se o acervo de documentos, de gravações de depoimentos em fitas, de material fotográfico e de contraregra etc., remanejou-se o arquivo de Brício de Abreu, adquiriram-se os acervos de Grace Moema, Aldo Calvet, J. Carlos — fotógrafo e Procópio Ferreira e receberam-se entre outras, as doações de José Arrabal, Rodrigo Faria Lima, Edgar Ribeiro, Clovis Daly, Carvalhinho, Brigitte Blair, Alfredo Souto de Almeida, e das famílias de Van Jafa e Paulo Padilha.

A partir de 1976, com o novo Regimento do SNT, criou-se a Divisão de Documentação, transformando-se o Museu em Acervo Teatral, e incorporando-se a Biblioteca e o Banco de Peças. Paralelamente à implantação do novo Regimento, foram estabelecidas as linhas básicas do Projeto Memória, para a coordenação, pela assessoria, das atividades da Divisão de Documentação, do Setor de Depoimentos, do Registro de Espetáculos e do programa editorial do SNT. Com a criação do Projeto Memória, estabeleceu-se um novo programa de ação para a Divisão de Documentação, tendo em vista a reorganização do Acervo Teatral, do Banco de Peças e da Biblioteca. Para atender este programa, entrou-se em contato com a Fundação MUDES (Movimento Universitário de Desenvolvimento Econômico e Social), que indicou ao SNT, pessoal especializado ou em formação universitária que atuava no Arquivo Nacional para, sob a orientação de documentalista profissional, e em regime de serviços prestados, reorganizar o acerco documental e bibliográfico da Divisão de Documentação. As atividades desenvolvidas por equipes indicadas pelo MUDES (que, na formação da segunda equipe, já em 1977, responsabilizou-se diretamente pelo encaminhamento de pessoal), conseguiram ter como resultado, no período de 12 meses, a atualização do Acervo Teatral, com a leitura, seleção e classificação do material documental. Atualmente, a Divisão de Documentação pretende estimular pesquisas e doações, através de uma campanha de divulgação. Objetiva, assim, diminuir suas atribuições e verificar o acerto da "memória" estabelecida, incentivando o interesse das consultas.

DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO: BANCO DE PEÇAS

O Banco de Peças visa a leitura sistemática de peças do teatro brasileiro do passado e do presente, e o registro dessa leitura em fichas padronizadas, por classificação e resumo de seu conteúdo. Tal serviço se desdobra em operações complementares com o arquivamento das fichas, a copidescagem das mesmas, a elaboração de fichas classificatórias a partir das fichas de leitura, a pesquisa de originais, a elaboração do índice de autores e peças, e a publicação do resultado em boletins do *Índice da Dramaturgia Brasileira*. Com a elaboração do Banco de Peças pela Divisão de Documentação, e com sua integração no Projeto Memória, alguns resultados progressivos se fizeram sentir no seu trabalho, até então desen-

volvido isoladamente. O total de peças lidas até o presente é de 3.000, compreendendo textos editados e mimeografados, Desse total, 550 fichas estão copidescadas e sendo preparadas para a publicação. Já foram encaminhadas as letras A, B, C, D, E, F, G, H e I para a publicação do *ÍNDICE DA DRAMATURGIA BRASILEIRA*.

PATROCÍNIO PARA MONTAGENS DE ESPETÁCULOS INFANTIS DE TEATRO NO RIO DE JANEIRO

O SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, em plano conjunto com a FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE, faz publicar para conhecimentos dos interessados o presente EDITAL, que regulamenta a concessão de PATROCÍNIO PARA MONTAGEM DE ESPETÁCULOS INFANTIS DE TEATRO no Estado do Rio de Janeiro, tendo em vista os termos da Portaria nº 44 de 9 de novembro de 1978. O Patrocínio de que trata este EDITAL faz parte do Plano de Atividades do SNT para 1979, onde são enfocados aspectos essenciais, a saber:

a) o apoio e incentivo à realização de montagens adequadas à platéia infantil;
b) atendimento aos problemas de infra-estrutura de baixa rentabilidade do teatro infantil, que criam limites e obstáculos à realização de bons espetáculos.
c) incentivo, através do oferecimento de ingresso a preço reduzido ao crescimento de público infantil;

1) DO PATROCÍNIO

1.1 — Concorrem ao presente EDITAL grupos profissionais ou amadores com espetáculos estreados no período de 1º de julho a 31 de dezembro de 1978, que se enquadrem nos seguintes itens:

1.1.1 — Aos espetáculos não patrocinados pelo SNT;

1.1.2 — Aos espetáculos que mesmo já tendo sido patrocinado pelo SNT, mas que pela importância dos mesmos, a Comissão Julgadora resolva conceder o auxílio, visando propiciar maior acesso do público, através do ingresso a preços reduzidos, *mas com obrigação de prestação de serviço diferente dos demais casos;*

1.2 — O patrocínio só será concedido após a estréia do espetáculo;

1.3 — O valor do patrocínio obedecerá a seguinte proporcionalidade, quanto à obrigação de prestação de serviço:

Cr$ 50.000,00 — 16 espetáculos — 8 espetáculos com ingressos a preço reduzido.

Cr$ 40.000,00 — 13 espetáculos — 6 espetáculos com ingressos a preço reduzido.

Cr$ 30.000,00 — 10 espetáculos — 4 espetáculos com ingressos a preço reduzido.

1.3.1 — Poderão ser concedidos valores de patrocínio inferiores, à critério da Comissão Julgadora com obrigação de prestação de serviço a ser estipulada por ocasião da elaboração do contrato;

1.4 — Os ingressos a preço reduzidos de que trata o ítem anterior deverão obedecer os seguintes limites:

1.4.1 — Os espetáculos que estiverem em cartaz por ocasião da concessão do auxílio em teatro com percentual reduzido terão preço único de Cr$ 15,00 por ingresso.

1.4.2 — Os espetáculos que estiverem em cartaz por ocasião da concessão do auxílio em teatro particular terão o preço único de Cr$ 20,00 por ingresso.

1.5 — Durante a temporada com espetáculos a preço reduzido o produtor compromete-se a fixar, na porta do teatro, uma faixa com medida aproximada de 0,80 cm × 0,60 cm, com os seguintes dizeres: "ESPETÁCULO PATROCINADO PELO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO/DAC/FUNARTE/MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA — PREÇO ÚNICO — CR$ ————, ————".

1.6 — O produtor beneficiado com o patrocínio de que trata o item 1.1.3 estará obrigado a realizar todos os espetáculos da prestação de serviços com preço do ingresso reduzido, de acordo com o que estabelece o item 1.4.1 e 1.4.2.

1.7 — Poderão concorrer, ainda, espetáculos infanto-juvenis, cujos casos serão analisados individual-

mente pela Comissão Julgadora, em conjunto com os interessados, dentro dos parâmetros estabelecidos pelo presente Edital.

2) DA INSCRIÇÃO

2.1 — A inscrição será realizada mediante a apresentação de:

2.1.1 — Requerimento ao SNT contendo, obrigatoriamente, nome do produtor, CGC, endereço, nome do responsável credenciado para assinar pela empresa ou grupo, seu endereço, CPF e Identidade;

2.1.2 — Três cópias do texto da peça;

2.1.3 — Atestado fornecido pela SBAT credenciando o requerente a encenar o texto;

2.1.4 — Atestado de liberação da peça ou protocolo de que o texto foi encaminhado à Censura;

2.1.5 — Orçamento da montagem, especificando as despesas referentes aos itens: pagamento do diretor, cenógrafo, figurinista, músico, elenco e técnicos, bem como as despesas de compra de material e construção do cenário; de compra de material e confecção de figurinos; de composição e gravação de música; e ainda, todo e qualquer outro gasto na produção do espetáculo não especificado acima;

2.1.6 — Ficha técnica do espetáculo;

2.1.7 — Contrato de ocupação de teatro;

2.1.8 — Currículo do produtor;

2.1.9 — Cópia, em xerox, do documento de identidade e CPF dos responsáveis pela Empresa ou Grupo Amador;

2.2 — De acordo com a categoria em que se classificarem os inscritos deverão apresentar os seguintes documentos:

2.2.1 — No caso de Grupo Profissional:

— Registro da firma e respectiva certidão;

— Atestado de quitação do Imposto Sindical;

— Comprovação de inscrição no ISS e CGC;

— Certificado de regularidade de situação (INAMPS).

2.2.2 — No caso de Grupos Amadores:

— Estatutos registrados e respectiva certidão;

— Prova de registro do Grupo na Federação Estadual de Teatro Amador ou Confederação Nacional de Teatro Amador (CONFENATA);

2.3 — Qualquer documento referido no item anterior, quando apresentado cópia, deverá estar competentemente autenticado.

2.4 — As inscrições estarão abertas até 20 de novembro de 1978, na sede do Serviço Nacional de Teatro — Av. Rio Branco, 179 — 3º andar, na Cidade do Rio de Janeiro, no horário das 14:00 às 17:00 horas.

3) DISPOSIÇÕES GERAIS

3.1 — O pagamento do auxílio financeiro, objeto do patrocínio de que trata este EDITAL, será realizado em duas parcelas, a saber:

3.1.1 — 75% (setenta e cinco por cento) após a estréia do espetáculo e da atestação da Coordenadoria Técnica do SNT, do cumprimento das formalidades constantes dos itens 2.1 e 2.2;

3.1.2 — 25% (vinte e cinco por cento) mediante a apresentação de documentos comprobatórios da realização do número de espetáculos fixado, após assinatura do contrato e das demais cláusulas referentes ao preço dos ingressos e da divulgação;

3.2 — O pagamento das parcelas acima discriminadas só será feito mediante a apresentação pela empresa patrocinada da respectiva Nota Fiscal de Serviço;

3.3 — O produtor em débito contratual com o SNT não poderá obter o Patrocínio previsto neste EDITAL.

3.4 — O SNT, se notificado pelo Sindicato de Classe, suspenderá o pagamento do Patrocínio ao produtor beneficiado enquanto ele estiver em débito com as suas obrigações legais com qualquer um dos profissionais participantes do espetáculo ou outros profissionais, com os quais ele manteve relação de trabalho.

3.5 — O produtor beneficiado com o Patrocínio estará obrigado a fazer constar do material de divulgação interno ou externo (publicidade, cartaz, faixas, programas etc) — relacionado com o espetáculo patrocinado, os seguintes dizeres: "Com o Patrocínio do SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO/DAC/FUNARTE/Órgãos do MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA".

3.6 — O não cumprimento das exigências deste EDITAL e de qualquer das cláusulas do contrato a ser celebrado implicará na inabilitação de beneficiário para firmar novos compromissos com o SNT, além de ficar o mesmo obrigado a devolver a importância á; recebida, sob pena das sanções civis e penais.

3.7 — Os casos omissos serão resolvidos pela Comissão Julgadora, com a homologação do Diretor do Serviço Nacional de Teatro.

Rio de Janeiro, 9 de novembro de 1978.

PATROCÍNIO PARA MONTAGEM DE ESPETÁCULOS TEATRAIS PARA ADULTOS NO RIO DE JANEIRO

O SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, em plano conjunto com a FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE, faz publicar para conhecimento dos interessados o presente EDITAL, que regulamenta a concessão de PATROCÍNIO PARA MONTAGEM DE ESPETÁCULOS DE TEATRO PARA ADULTOS no Estado do Rio de Janeiro, tendo em vista os termos da Portaria nº 44 de 09 de novembro de 1978. O Patrocínio de que trata este EDITAL faz parte do Plano de Atividades do SNT para 1978, onde são enfocados aspectos essenciais, a saber:

— estímulo à dramaturgia, enfatizando sempre que possível texto de autor nacional;

— o incentivo à promoção teatral, através da concessão de auxílio de montagem à empresas teatrais;

— incentivo através do oferecimento do ingresso de teatro a preço reduzido, visando o crescimento de nossas platéias e, conseqüentemente, a popularização do teatro.

1. DO PATROCÍNIO

1.1 — O presente EDITAL visa conceder Patrocínio para montagem a 12 (doze) espetáculos de teatro para adultos na Cidade do Rio de Janeiro.

1.2 — As montagens de que trata o item anterior serão escolhidas da seguinte forma:

1.2.1 — 9 (nove) montagens de textos de autor nacional;

1.2.2 — 3 (três) montagens de textos de autor estrangeiro (clássico ou contemporâneo).

1.3 — A critério do SNT e de acordo com a Comissão Julgadora da concorrência, considerando-se o valor do texto e a importância da montagem, os Patrocínios previstos nos itens 1.2.1 e 1.2.2 poderão ser atribuídos de maneira diversa, patrocinando-se, conforme o caso, maior número de montagem de autor nacional ou estrangeiro.

1.4 — O Patrocínio terá o valor máximo de Cr$ 150.000,00 (cento e cinqüenta mil cruzeiros).

1.3.1 — Em casos excepcionais e considerando a efetiva contribuição da montagem para o teatro brasileiro, o Patrocínio poderá ser superior ao teto máximo estipulado neste ítem.

1.4.2 — Atendendo aos objetivos do presente EDITAL que, além do estímulo à dramaturgia, à produção do espetáculo e à popularização do teatro visa também o incentivo ao aumento do mercado de trabalho teatral, às montagens de textos em forma de monólogo serão concedidos Patrocínios no valor máximo de ..... Cr$ 75.000,00 (setenta e cinco mil cruzeiros).

1.4.3 — O valor do Patrocínio, a ser concedido, será estipulado levando-se em conta o orçamento de produção a critério da Comissão Julgadora, bem como o custo com a ocupação do teatro em que o espetáculo será representado.

1.5 — As peças que já obtiveram Patrocínio nos termos dos Editais anteriores, a critério do SNT, somente poderão obter Patrocínio para a nova montagem no Estado do Rio de Janeiro quando a primeira montagem foi realizada no Estado de São Paulo e se apresentarem, pelo menos, 50% (cinqüenta por cento) de modificações em relação à produção anterior. O valor do Patrocínio estipulado, no entanto, sofrerá uma redução da ordem de 20% (vinte por cento).

1.6 — Concorrem ao Patrocínio estabelecido neste EDITAL os espetáculos estreados no período de 01 de julho a 31 de dezembro do corrente ano.

1.7 — Os espetáculos beneficiados com o Patrocínio no valor máximo estipulado no ítem 1.4 deverão cumprir um mínimo de 60 (sessenta) apresentações, em temporada contínua.

1.7.1 — Os espetáculos beneficiados com Patrocínio inferior ao teto máximo estipulado deverão cum-

prir, em temporada contínua, um número de espetáculos proporcional ao valor do patrocínio recebido.

1.7.2 — No caso de impossibilidade do cumprimento do número mínimo de espetáculos fixados neste item, o Patrocínio será pago proporcionalmente ao número de espetáculos realizados.

1.7.3 — Para os efeitos do estipulado neste ítem, serão considerados para comprovação dos espetáculos exigidos, os realizados a partir de 22 de novembro deste ano.

1.8 — Independentemente do estabelecido no item 1, serão concedidos auxílios financeiros, de no máximo, Cr$ 50.000,00 (cinqüenta mil cruzeiros) aos espetáculos:

1.8.1 — Estreados a partir de 01 de julho de 1978 e que por ocasião do julgamento dos projetos já não estejam em cartaz;

1.8.2 — Considerados não empresariais, estreados neste segundo semestre.

1.9 — Os projetos para montagens de espetáculos infanto-juvenis, de acordo com o orçamento de sua produção, poderão ser enquadrados no presente EDITAL.

1.10 — Os projetos para montagem de espetáculos infanto-juvenis serão analisados de acordo com o item 3.8.

2.) DA INSCRIÇÃO

2.1 — Poderão se inscrever para o Patrocínio, objeto deste EDITAL, as empresas de teatro profissional, mediante apresentação de:

— requerimento contendo, obrigatoriamente, nome do responsável, nome e endereço da empresa;
— três cópias do texto da peça;
— atestado fornecido pela SBAT, credenciando o requerente a encenar o texto;
— ficha técnica do espetáculo;
— currículo da empresa ou de seus representantes legais.
— atestado de liberação da peça e protocolo de que o texto foi encaminhado à censura;
— orçamento da montagem, especificando as despesas referentes aos ítens: pagamento do diretor, cenógrafo, figurinista, músicos, elenco e técnicos, bem como as despesas de compra de material e construção de cenários; da compra de material e confecção de figurinos; da composição e gravação da música e ainda todo e qualquer outro gasto na produção do espetáculo não especificado acima;
— registro da firma e respectiva certidão;
— atestado de quitação do Imposto Sindical da empresa;
— comprovação de inscrição no ISS e CGC;
— certificado de regularidade da situação CRS/INAMPS;
— contrato de ocupação de teatro;
— cópia em xerox dos documentos de identidade e do CPF de seus responsáveis legais.

2.2 — Qualquer dos documentos referidos no item anterior, quando apresentados em cópia, deverá estar competentemente autenticado.

2.3 — As inscrições estarão abertas a partir da presente data até 20 de novembro de 1978, na sede do Serviço Nacional de Teatro, à Av. Rio Branco 179 — 3º andar, nesta Cidade, no horário de 14:00 às 17:00 horas.

3. DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

3.1 — O pagamento do Patrocínio objeto deste EDITAL será concedido em 2 (duas) parcelas, a saber:

1ª) 75% (setenta e cinco por cento) após a estréia do espetáculo e da atestação pela Coordenadoria Técnica do SNT do cumprimento das formalidades constantes no item 2 deste EDITAL.

2ª) 25% (vinte e cinco por cento) mediante a apresentação de documentos comprobatórios da realização do número de espetáculos fixados, por contrato, comprovação do atendimento à cláusula referente à Divulgação e da apresentação de outros documentos que poderão ser exigidos por ocasião da Prestação do Serviço.

3.2 — O pagamento das parcelas acima discriminadas só será feito mediante a apresentação pela empresa patrocinada da respectiva Nota Fiscal de Serviço.

3.3 — As empresas em débito contratual com o SNT não poderão obter o Patrocínio previsto neste EDITAL.

3.4 — O SNT se notificado pelo Sindicato de Classe, suspenderá o pagamento ao Patrocinado, enquanto ele estiver em débito com as suas obrigações legais com qualquer um dos profissionais participantes do espetáculo patrocinado.

3.5 — O Patrocinador estará obrigado a fazer constar do material de divulgação, interno ou externo (publicidade, cartazes, fachadas, programas etc.), relacionado com o espetáculo patrocinado, os seguintes dizeres: "Com o Patrocínio do SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO/DAC/FUNARTE — Órgãos do MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA".

3.6 — O concorrente estará obrigado, a partir da concessão do Patrocínio e enquanto o espetáculo permanecer em cartaz, a proporcionar para o público em geral, pelo menos um dia na semana (terça ou quarta-feira) em horário noturno, desconto de 50% sobre o preço vigente no dia imediato, estabelecendo também desconto habitual para estudante que gozará do benefício todos os dias da semana com exceção de sextas-feiras e sábados.

3.6.1 — As sessões realizadas durante as temporadas populares, cujo preço dos ingressos tenha sido equivalente ou inferior ao cobrado no dia de menor preço da temporada normal, serão computados para efeito da comprovação do exigido no ítem anterior.

3.7 — O não cumprimento das exigências deste EDITAL e de qualquer das cláusulas do contrato a ser celebrado, implicará na inabilitação do beneficiário para firmar novos compromissos com o SNT, além de ficar o mesmo obrigado a devolver a importância já recebida, sob pena das sanções civis e penais.

3.8 — Os casos omissos serão resolvidos pela Comissão Julgadora, com a homologação do Diretor do Serviço Nacional de Teatro.

Rio de Janeiro, 9 de novembro de 1978.

DOS JORNAIS

EUGÈNE IONESCO E BOB WILSON

Quando EUGÈNE IONESCO — romeno nacionalizado francês, Papa do Teatro do Absurdo, membro da Academia Francesa, e autor de "A Cantora Careca" e "A Lição" que, juntas, formam o espetáculo de carreira mais longa na história do teatro (mais de 20 anos em cartaz no mesmo teatro Huchette, Paris) — encontra BOB WILSON — Americano, novaiorquino, e autor do "Teatro de 24 Horas" (o mais longo espetáculo de que o teatro tem lembrança e que São Paulo já teve uma mostra no Festival Internacional de Teatro, em 1976) —, o nonsense, o absurdo, e a loucura saem de cena para dar lugar a um diálogo cândido, lógico, racional. O tema, obviamente, é Teatro.

BOB WILSON: *Gostamos muito de sua obra na América. Você e Beckett são praticamente os únicos autores clássicos cujas peças foram encenadas na Broadway.*

IONESCO: Você sabe, com exceção de "Rinoceronte", minhas peças foram "off" Broadway, e mesmo "off off" Broadway, ou então nas universidades, onde os estudantes se interessam ativamente pelos problemas novos da literatura e do teatro.

BW: *Há uma falta alarmante de talentos no novo teatro dos Estados Unidos. Temos muito poucas salas subvencionadas. Faltando uma estrutura de festival como a que vocês têm na Europa, que permite divulgar espetáculos que, de outra forma não viriam à luz.*

IONESCO: Mas o Festival de Nancy não produziu grande coisa na França pois, no final das contas, ficou restrito a Nancy.

BW: *Foi em Nancy que se montou pela primeira vez "O Olhar do Surdo" na versão integral de sete horas. Pretendiam divulgar obras que pareciam anormais no teatro tradicional.*

IONESCO: Fiquei deslumbrado com esta peça. Pensava que não fosse verdade, que não se pudesse fazer isso no teatro. É uma obra que ultrapassa tanto o quotidiano como a história individual e a política. Ela me aparece como uma visão global da história da humanidade e até da história cósmica, com esta esperança insensata no final, quando o mundo renasce numa nova beleza.

Alguém que não você pode remontar esta peça? Você tem cadernos, notas, ou é o único a poder dirigi-la?

BW: *Tenho algumas anotações, mas tão pessoais que outra pessoa teria dificuldade em utilizá-las. E além disso é uma obra construída a partir de pessoas que encontrei nessa época, como esse jovem negro cego. Ela esttá muito ligada aos atores.*

IONESCO: Eu bem senti que era um momento único. É isso que faz sua beleza e a infelicidade, em certo sentido.

BW: *Você começou como autor de teatro?*

IONESCO: Sim. Mas percebo até que ponto meu teatro é pouco teatral comparado com o seu, como é ligado à literatura (rindo): fui prisioneiro do ensino que me deram, o qual dividia a literatura em três gêneros, épico, lírico e dramático. O teatro nada mais é que tudo isso; é um sistema de expressão completamente particular, e foi com você que compreendi isso.

BW (constrangido): *No que você trabalha atualmente?*

IONESCO: Comecei uma nova peça. E embora tenha visto as suas peças, não me sinto desencorajado a escrevê-la (rindo) recomecei porque é preciso fazer alguma coisa. Você trabalha neste momento em Paris?

BW: *Sim, nos estúdios de vídeo de Beaubourg. Estou fascinado com as possibilidades de trocas que a estrutura arquitetônica permite entre as disciplinas. Tal como é concebido, o museu permite uma imensa abertura social. É o centro cultural da cidade, um pouco como as cidades que Paolo Soleri, um arquiteto do Arizona, construiu para daqui a duzentos ou trezentos anos. Ele introduz sempre um elemento cultural no centro e depois cerca este núcleo com as outras atividades da cidade, constituídas pela vida privada, a vida pública, os escritórios, etc... Eu realizo nestes estúdios 200 episódios em vídeo de trinta segundos, sem palavras, para as tele-*

visões francesa, italiana e alemã. Mas como não há problemas de língua, pode-se projetá-los em qualquer parte.

IONESCO: Você acredita que, em trinta segundos, os telespectadores terão tempo de fixar isso?

BW: *Sim, porque a televisão não é um instrumento como os outros. É como uma janela numa casa, completamente inserida na vida cotidiana: pode-se falar ao telefone, comer, fazer amor com o aparelho ligado.*

IONESCO: Então é gravado pelo inconsciente e vem à superfície de modo mais sutil e insinuante.

BW: *Creio que um episódio poético projetado no meio de uma partida de futebol pode mudar uma impressão mental em alguns instantes; minhas experiências sobre a duração cobrem agora uma gama muito ampla, porque se estende de trinta segundos a 24 horas. E em meio minuto pode-se dar uma enorme quantidade de informações, de impressões, pode-se representar uma vida completa. Mas é difícil incomodar pessoas por trinta segundos.*

IONESCO: Eu mesmo fiz cenas muito curtas em minha nova peça, numa linguagem cada vez mais fechada, hermética, a linguagem dos sonhos. É impossível num tempo mais longo e seguido não fazer ideologia, apesar de toda a boa vontade que se tem. E o que mais desejo evitar é explicar o mundo.

BW: *Iniciada uma peça, como você a desenvolve?*

IONESCO: Parece-me escutar uma réplica ou então parto de uma imagem cênica e então a desenvolvo.

BW: *Você mesmo dirige suas peças?*

IONESCO: Eu brigo com o diretor. Você briga consigo mesmo (risos).

BW: *Você não tem medo de ser mal interpretado?*

IONESCO: Pode, é claro, haver conflitos se o diretor não compreende minha linguagem ou se as posições ideológicas entre o realizador e eu próprio são diferentes. Mas quando há compreensão, creio que a compreensão é justa. Aliás, minhas peças são muito simples.

NICOLE WISNIAK: *Você emprega, contudo, em sua nova peça uma linguagem hermética...*

IONESCO: Espero que o público queira me acompanhar.

BW: *Você está inquieto?*

IONESCO: Sim.

BW: *Contudo, "A Lição" é representada há 21 anos...*

IONESCO: Isso pode efetivamente parecer-se com um penhor de fidelidade.

BW: *A peça evoluiu, desde a sua criação?*

IONESCO: Degradou-se. No início era um texto bufo interpretado de modo muito austero; agora os comediantes são cúmplices dos espectadores, criam efeitos, não têm mais a austeridade do início, interpretam um texto bufo enfatizando a pilhéria. Minha ambição era "dessignificar" a linguagem e finalmente esta peça adquiriu toda espécie de significações que não me passavam pela cabeça: paródia do teatro, crítica da linguagem pequeno-burguesa... Quanto à "Cantora Careca", transformou-se completamente numa peça de bulevar.

BW: *A leitura das críticas também pode influenciar o comportamento dos atores. Durante a representação de "O Olhar do Surdo" os comediantes leram em alguns jornais que representavam lentamente, quando nós havíamos adotado um ritmo lento, pouco tradicional, mas que excluía a idéia de lentidão cinematográfica. Eles não mais reencontraram a seguir seu ritmo inicial.*

IONESCO: Nunca devemos ler as críticas.

BW: *Você as lê?*

IONESCO: Sim.

BW: *E se elas são negativas?*

IONESCO: Não tem importância. Quando J. J. Gautier disse, no início de minha carreira que, ou eu era um trapaceiro ou um idiota, eu lhe respondi que talvez fosse um idiota, mas não era trapaceiro (risos).

BW: *Durante sua série de conferências nos Estados Unidos uma pergunta voltava sempre: "Por que você entrou na Academia Francesa?" O que é que, na sua opinião, provoca este espanto?*

IONESCO: As pessoas não sabem o que é a Academia Francesa. Imaginam que é uma instituição, muito convencional, ao passo que é um clube de solitários de vanguarda. Temos entre nós Lévi-Strauss, que criou uma nova Etnologia, De Broglie, que é um dos fundadores da Física Moderna e sobretudo o Sr. Wolf, particularmente interessante porque é um biólogo que fabrica monstros, animais com cinco patas ou com duas cabeças. Mas não os vejo com freqüência, pois só raramente vou às reuniões. E, sobretudo, quando volto lá após cinco ou seis meses, há sempre uma dezena de mortos.

BW: *Você tem dificuldade em aprender os nomes dos novos membros?*

IONESCO (rindo): Sim, tenho.

BW: *Você foi ao teatro, na América?*

IONESCO: Sim, principalmente em Nova Iorque vi uma peça que lembrava terrivelmente sua atmosfera. Esqueci o nome do autor, mas, como dizia Roger Blin: "O olhar do surdo não chegou aos ouvidos de um cego." (Risos). Você formou uma escola em Nova Iorque; as pessoas se inspiram em você. Ouvi dizer que havia também tentativas de renovação do teatro em Los Angeles e do cinema fora de Hollywood. Pergunto-me se o futuro cultural da América não estará na Califórnia. O que você acha disso?

BW: *Não gosto da Califórnia* (risos). *O sol brilha, as pessoas são belas, com boa saúde. Prefiro as cidades sujas, feias, agressivas; trabalho melhor em Nova Iorque. É mais estimulante.*

IONESCO: Eu tinha a impressão que Nova Iorque era menos trágica. As pessoas se agitam e, agitando-se, extravasam suas angústias. Na Califórnia, tem-se a impressão que as pessoas dissimulam isso sob uma aparência sorridente, esperando o fim do mundo. Mas é verdade que Nova Iorque é bem você, é a história do mundo tal como ela se faz. Vejo a Califórnia sobretudo como uma região para escritores como Beckett, uma região onde os autores morrem tranqüilamente, assim, como num sonho.

BW: *O que lhe parece característico da juventude americana?*

IONESCO: Achei os jovens extremamente acolhedores, escutam com muita atenção, tanta atenção que chega a ser constrangedor, porque acho que eles estavam lá para escutar coisas extremamente importantes, e eu não tenho nada de importante para dizer (rindo); mas exagero um pouco, não é nada disso o que eu penso.

BW: *O que você pensa exatamente?*

IONESCO: Que consegui dizer alguma coisa.

BW: *Fale-nos de sua próxima peça. São variações sobre temas obsessivos...*

IONESCO: As coisas com as quais sonho à noite, sempre as mesmas; me encontro na infância, estou em conflito com meus pais...

BW: *Descrevendo suas obsessões você pensa conseguir exorcizá-las?*

IONESCO: Nunca pude exorcizar nada, nem o medo da morte, nem nenhuma angústia fundamental. Já que sei fazer literatura, faço literatura com isso. Afinal as angústias não são outra coisa além de materiais com os quais se constrói algo, já que uma obra é um estrutura. Creio que a angústia é o sentimento fundamental que todos nós temos, é a coisa mais profunda que existe em nós — e a mais autêntica também. Temos razão, aliás, em sermos angustiados, encurralados como estamos entre a vida e a morte: realmente há motivo para se sentir angustiado.

(extraído de INTERVIEW, ano 1, 1978).

TEATRO NÃO SE APRENDE PELO CORREIO

O prazer de tantos por estar num palco é aproveitado por uns poucos para ensinar como atingir a *fascinante* carreira de ator. Há uma proliferação de postulantes à carreira e de mercadores prontos a comercializar esse desejo. A crescente procura aos inúmeros cursos de formação teatral que se espalham por aí com a mesma irresponsabilidade com que se abrem e fecham armazéns de secos e molhados é explicada pelo fascínio exercido pela televisão. A pequena tela que envolve os jovens no grande sonho de participar da festa imaginária da popularidade e da fama nada tem a ver com a profissão teatral. A expectativa se restringe aos aspectos externos da atividade, às capas das revistas, ao nome em destaque nos letreiros das novelas, o que é habilmente explorado pelos responsáveis pela maioria dos cursos, que prometem a fama antes do trabalho, que acenam com o fascínio antes da técnica. Mas o teatro está distante dessa imagem idílica, alienante. Com as restrições que a atividade sofre no país, que variam da censura às pressões econômicas, não se admite que os novos profissionais ingressem no teatro desconhecendo a realidade cultural em que vivem, ignorando a técnica mais rudimentar de voz e corpo, e que estejam enganados sobre as condições em que seu trabalho será exercido. E consciência profissional não se adquire em apostilas, muito menos em aulas de improvisação catártica ou através de atores que, na falta de ocupação, se transfiguram em professores.

Com a regulamentação da profissão de ator — atualmente em processo de tramitação no Congresso — haverá necessidade de documento legal que prove ser o candidato portador de registro profissional concedido por

escola oficialmente reconhecida. E no Rio, apenas o Centro de Artes da FEFIERJ pode fornecer diploma oficial. Os outros cursos — todos de caráter complementar — não têm condições de prometer diplomas, todos sem valor legal. Há cursos de alto nível que não procuram enganar os seus alunos, já que anunciam tão-somente formação técnica ou então o aproveitamento em eventuais espetáculos. Maria Clara Machado com seus cursos no Tablado, Sérgio Brito no Teatro do Senai e agora no Teatro dos Quatro, Amir Haddad na Comunidade e, atualmente, em Niterói e a Escola de Teatro Martins Pena são exemplos de cursos que não criam falsas esperanças, que estão fundamentados por uma visão cultural do teatro e avalizados por profissionais com excelentes currículos. Esse grupo de professores sabe que em teatro não se engana, pode-se errar, mas não criar ilusões. É lamentável constatar que a maioria dos alunos oriundos desses cursos desqualificados se considera capaz de competir no mercado profissional, mas logo percebe que não será tão fácil quanto lhe foi insinuado. Resta àqueles que insistirem a opção de trabalho pessimamente remunerado em produções infantis mambembes ou como insones extras em novelas de televisão. Triste destino para quem desejou as capas das revistas. Ser ator é estar se questionando permanentemente, refazendo a sua carreira a cada nova montagem, aprender com os mais jovens e descobrir as razões por que se está no palco. Fernanda Montenegro, a magnífica atriz e profissional do teatro brasileiro, da solidez de uma prática teatral irrepreensível lembra: "A profissão de ator é uma definitiva opção de vida. O ator, qualquer que seja, acredita nessa opção que fez um dia, e isto sem nenhum romantismo. O artista, como qualquer profissional, tem a sua missão, a de viver o seu tempo, da melhor maneira possível."

Macksen Luiz

(Revista de Domingo — Jornal do Brasil — 29-10-78 — ano 3 nº 132).

TEATRO DO ESTUDANTE FEZ 40 ANOS

Num recente registro, lembrei o 30º aniversário do início das atividades do Teatro Brasileiro de Comédia. Hoje, vamos rememorar outra importante efeméride do moderno teatro brasileiro: foi há aproximadamente 40 anos, a 28 de outubro de 1938, que estreava, no Teatro João Caetano, o primeiro espetáculo do Teatro do Estudante do Brasil, movimento precursor cuja atuação prepararia o caminho para a acelerada modernização da nossa vida teatral a partir da década de 40.

Tanto quanto pela inauguração de um grupo que teria uma longa e marcante existência, a estréia de *Romeu e Julieta* entrou para a História como a primeira promoção daquele que de então em diante se tornaria talvez o mais dinâmico animador cultural que o Brasil já teve: Paschoal Carlos Magno. Ao dedicar-se à organização do Teatro do Estudante, Paschoal já tinha atrás de si algumas experiências como autor e ator, além de diretor artístico da Companhia Jaime Costa. Mas foi só a partir de 1936, quando voltou do seu primeiro posto diplomático no exterior, que lhe havia proporcionado um contato de três anos com o teatro inglês, que ele começou a definir a sua linha de atuação, propondo-se a implantar em nossos palcos algo da tradição e ambição artística que o havia fascinado na Europa. Convencido de que o profissionalismo brasileiro da época não oferecia campo propício para a montagem de grandes clássicos dentro de uma visão moderna e com adequados cuidados de produção, Paschoal preferiu recrutar um elenco composto exclusivamente de estudantes universitários interessados em iniciar-se em teatro. Para a direção do primeiro espetáculo convocou a magnífica atriz Itália Fausta, e encomendou ao poeta Onestaldo de Pennafort a tradução da tragédia shakespeariana. Para os principais papéis foram selecionados os jovens estudantes Sônia Oiticica e Paulo Porto.

Depois do bem-sucedido início com *Romeu e Julieta,* que teve ampla repercussão, o TEB teria uma existência irregular; nas freqüentes ausências de Paschoal, motivadas pela sua carreira diplomática, o dinamismo do grupo tendia a arrefecer, apesar dos esforços de algumas personalidades marcantes, como Maria Jacinta ou José Jansen, a quem ele confiava nessas ocasiões a orientação geral do grupo. De qualquer modo, durante os primeiros 10 anos da sua trajetória, o TEB montou vários espetáculos significativos, muitos dos quais dirigidos pela atriz portuguesa Esther Leão, cuja contribuição foi inestimável, não só como encenadora, mas também como professora, que formou vários atores que depois fariam destacadas carreiras no profisionalismo. Entre as montagens da primeira fase devem ser mencionadas: *Romanescos,* de Rostand, *Leonor de Mendonça,* de Gon-

çalves Dias, *Dias Felizes,* de Claude André Puget (marcando, numa remontagem de 1941, a estréia de Cacilda Becker), *O Jesuíta,* de José de Alencar, *Como Quiseres* de Shakespeare (com direção de Sadi Cabral). Depois de uma interrupção de dois anos, o TEB reiniciou suas atividades em 1945, com um elenco substancialmente renovado, montando um espetáculo com *autos* de Gil Vicente e Camões, e *A Escola de Mães,* de Marivaux. Mas o seu maior sucesso, e também o encerramento da sua fase significativa, viria em janeiro de 1948, quando foi lançado no Teatro Fênix o inesquecível *Hamlet* dirigido pelo alemão Hoffmann Harnisch. Mesmo sem ter sido, segundo os críticos da época, uma realização realmente satisfatória, *Hamlet* obteve um sucesso sem precedentes, sobretudo graças à sensacional revelação, no papel-título, de um quase estreante, Sérgio Cardoso. Participavam também do elenco, entre outros, Maria Fernanda como Ofélia, Sérgio Brito, Luís Linhares, Fregolente, Carolina Sotto Mayor e Pernambuco de Oliveira, também autor dos elogiados cenários e figurinos.

Depois do triunfo de *Hamlet,* o TEB sobreviveu até o início da década de 50, sempre fiel à sua linha cultural, embora já sem poder competir, em termos de qualidade, com o ascendente teatro profissional e com alguns outros fortes grupos amadores que haviam surgido no horizonte. Paschoal Carlos Magno continuaria, depois, a sua luta através do seu pequenino Teatro Duse, e de Festivais de Teatros de Estudantes que passou a promover em diversas capitais do país.

(Yan Michalski — Jornal do Brasil — Revista de Domingo — 12-11-78 — ano 3 — nº 134).

O RIO ACOMODADO NA RETAGUARDA

Não é fácil definir uma *espinha dorsal* para a temporada teatral de 1978, excepcionalmente cheia de contradições. Eis a primeira delas: para o teatro brasileiro no seu conjunto, foi um ano significativo e estimulante; para o teatro carioca, assunto que mais nos diz respeito, um ano de desanimadora indigência de idéias, talento e ímpeto criador.

O ano foi estimulante para o conjunto do teatro brasileiro no mesmo sentido e na mesma proporção em que o foi para a sociedade brasileira. Se os reclamos essenciais dessa sociedade não chegaram ainda perto de um ponto de concretização, é inegável que as características de um período de transição, esboçadas no ano anterior, afirmaram-se de modo irreversível. Os períodos de transição costumam ser naturalmente favoráveis à criação, pelo que comportam de movimentação dinâmica de idéias, definição de tendências, abertura de novas perspectivas. O teatro brasileiro — mas, lamentavelmente, não o carioca — captou e refletiu este momento especial da História do Brasil de modo bastante fiel e expressivo.

Isto aconteceu, basicamente, sob duas formas diferentes, mas interligadas pela sua estreita vinculação ao momento histórico que o país atravessou nos últimos 12 meses. A primeira delas foi a ocupação de novos espaços temáticos, que haviam permanecido vedados ao teatro por muito tempo, e que voltaram a ser abordados em 1978. Sem dúvida, a Censura continuou fazendo vítimas num ritmo não menos trágico para a cultura do país do que nas últimas temporadas; e a proibição de *Patética Sangra-Picadeiro,* já ao apagar das luzes do ano, demonstra que não se pode ainda levar a sério nenhum propósito de *abertura* do Governo em relação ao teatro. Mas, assim como toda a sociedade civil soube conquistar, por mérito exclusivo das suas próprias e legítimas pressões, territórios de debate antes inexistentes, assim também o teatro, utilizando taticamente as condições especiais do período pré-eleitoral, soube praticamente impor o acesso ao palco de alguns espetáculos que ainda há pouco pareceriam impossíveis, e dos quais *Murro em Ponta de Faca* e *Revista do Henfil* constituem expressivos exemplos.

A segunda novidade importante foi a construção da virtual inviabilidade econômica do atual esquema de produção empresarial, pelo menos para um teatro com pretensões a alto vôo de criação artística e discussão intelectual; e, a partir desta constatação, a busca de autênticos esquemas alternativos, que não se confundam com a modéstia dos recursos materiais e humanos do chamado teatro *não empresarial,* mas que superem, pelo caminho da divisão coletiva dos riscos econômicos e das responsabilidades criativas, os obstáculos que o esquema empresarial convencional tem colocado diante dos artistas que querem ousar um mergulho profundo na realidade do mundo em que vivemos. O surgimento de espetáculos como *Macunaíma* e *Policarpo Quaresma* e a confirmação do sucesso, vindo de 1977, de *Trate-me Leão,* atestam a viabilidade e o interesse de tais fórmulas alternativas.

Macunaíma ficará, aliás, na História, como uma feliz síntese de tudo que o teatro viveu de novo e estimulante em 1978. A mais inspirada experiência produzida no Brasil talvez desde *O Rei da Vela,* ela foi representativa da ocupação de novos territórios temáticos na medida em que trouxe para o palco uma discussão sobre as raízes da alma brasileira marcada por uma acuidade do enfoque sociológico e antropológico sem precedentes no nosso teatro; e foi representativa dos esquemas alternativos de produção na medida em que permitiu, através de uma proposta *sui generis* de *criação coletiva,* uma intensamente produtiva colaboração entre profissionais experimentados e principiantes talentosos e inquietos, durante um período excepcionalmente longo e denso de preparativos e pesquisas.

ACONTECIMENTOS VARIADOS

O SNT esteve atuante em todos os campos da atividade teatral, marcando sobremodo a sua presença com dois importantes projetos iniciados este ano: o Mambembão, que trouxe ao Rio, a São Paulo e a Brasília um significativo mostruário da melhor produção do resto do país, e o Projeto Memória, criando bases para uma bem organizada documentação histórica sobre o teatro brasileiro. No fim do ano, a classe teatral preocupou-se com a notícia da provável incorporação do SNT na estrutura centralizada da Funarte, mas a decisão definitiva a respeito ficou para o novo Governo.

Contrastando com a dinâmica atuação do SNT, o Governo do Estado encerra a atual gestão sem ter equacionado uma autêntica política teatral nem ter justificado a entrega dessa tarefa à confusa estrutura da Funterj.

Concretizada este ano, após uma luta de décadas, a regulamentação legal das profissões teatrais foi comemorada pela classe como vitória de um esforço unificado e obstinado. Os resultados concretos da conquista só poderão ser evidentemente avaliados dentro de alguns anos.

Num ano em que o teatro do mundo inteiro dedicou muitos esforços a reavaliar, por ocasião do 80º aniversário de Brecht, a obra do genial dramaturgo, o teatro carioca deixou passar a data em brancas nuvens, excetuando apenas a apresentação de *Brecht e Weill,* produção original paulista de 1977.

Estreando em março de 1977, É... emplaca 1979 com casas sempre cheias, firmando-se como um dos maiores *estouros* de público da década.

No esforço de ocupação de territórios temáticos até há pouco impossíveis, destaca-se dentro da omissão geral do teatro carioca, a realização no Rio, no Teatro do Conservatório, de um ciclo de leituras e debates de peças cuja encenação foi proibida pela Censura.

Foi um ano de muitas e dolorosas perdas. O teatro brasileiro nunca mais será o mesmo sem a presença de Ziembinski; a prematura morte de Zanoni Ferrite atingiu-nos como um escândalo; Iracema de Alencar, Pedro Veiga, Osman Lins, Geysa Bôscoli, Olavo de Barros e Betty Coimbra (1) também deixaram profundas saudades.

(Yan Michalski — extraído do Jornal do Brasil, 28-12-78).

EUGENE O'NEILL, 25 ANOS DE MORTE

O primeiro trágico americano

Eugene O'Neill, o único autor norte-americano de teatro que ganhou o Prêmio Nobel de Literatura e cujo 25º aniversário de morte cumpriu-se no final de novembro, foi durante toda a vida um desenraizado, como simboliza o fato de ter nascido em um hotel de Nova Iorque e de ter morrido em outro, de Boston.

Sua vida estava predestinada ao teatro, apesar de um parênteses de seis anos em que trabalhou como marinheiro e viveu a dura existência dos bairros portuários de Nova Iorque, Liverpool e Buenos Aires. Como um marinheiro que tivesse errado de porto, voltou ao teatro, mundo em que havia nascido, pois seu pai era um ator bem-sucedido, freqüentemente em viagem com a família, interpretando o *Conde de Montecristo,* de Alexandre Dumas, pai. A mãe de O'Neill era uma dependente de drogas e por isso teve de refugiar-se num hotel de Nova Iorque para que ele nascesse.

---

(1) N. R. — Betty Coimbra foi nossa colaboradora desde 1962. Desde então, dedicou-se à várias atividades aqui no Tablado. Foi figurinista ("O Embarque de Noé" e "Vassa Geleznova" entre outras), secretária, fez execuções de figurinos, além de prestar serviços também à revista Cadernos de Teatro. Mas, acima de tudo Betty foi nossa companheira. E a lembrança que guardamos dela é principalmente essa: a de uma pessoa disposta, prestativa e — sempre — uma grande amiga.

A situação familiar de Eugene O'Neill, com um pai considerado libertino, a mãe entregue às drogas, e um irmão maior que o iniciou nos aspectos mais rudes da vida antes de cometer suicídio, fez do futuro ganhador de quatro prêmios Pulitzer um desesperado que nas suas obras se ocupa uma ou outra vez de Deus e seus designios.

Quando era marinheiro, entregou-se à bebida, tentou o suicídio e contraiu tuberculose. Manteve acesa a chama literária com colaborações para a coluna de poesia do *New London Telegraph*. Paradoxalmente, foi sua enfermidade pulmonar que o converteu definitivamente em autor de teatro, decisão que tomou nos seis meses passados num sanatório de Connecticut, onde meditou largamente sobre sua vida e, segundo suas palavras, voltou a nascer.

Sua primeira obra, interpretada por uma companhia que formou com outros apaixonados pelo teatro — a Plawwright's Theater — chamou-se *Rumo a Cardiff Via Oriente* (1916), que apresentou em Greenwich Village, Nova Iorque. Este elenco encenou todos os dramas sobre marinheiros, com um ato de duração que O'Neill escreveu em Providence, Massachusetts, para o grupo de teatro experimental, que logo se profissionalizou.

Obteve os quatro prêmios Pulitzer de teatro por *Além do Horizonte,* considerada pelos críticos a primeira obra de um autor norte-americano em que a encenação ressalta também qualidade literária, e que pôs fim em 1920 ao teatro de melodrama e farsa que dominava a Broadway nova-iorquina. O mesmo prêmio obteve *Anna Christie,* em 1922, variação sobre o velho tema da prostituta com coração de ouro, que foi representada nas telas por Greta Garbo, oito anos depois.

Também recebeu o Pulitzer a peça *Estranho Interlúdio,* em 1928, revolucionária no estilo e na duração, já que se fazia uma parada na representação para que atores e público jantassem. Trata-se de um canto a toda mulher em seus distintos papéis de mãe, esposa, amante e companheira do amigo platônico, claramente influenciado pelas teorias do psicanalista judeu-austríaco Sigmund Freud, enão na moda.

A quarta obra premiada foi *A Longa Viagem Diurna Para Dentro da Noite,* estreada quatro anos depois de sua morte. Trata-se de uma peça autobiográfica centrada em um dia da vida de sua família, em que apresenta a mãe drogada, o pai fracassado em seus deveres paternais e de marido, um primogênito alcoólatra e o benjamim do quarteto, um tuberculoso perdido.

Outras obras capitais de O'Neill, cuja ascendência irlandesa explica sua obsessão religiosa, metade fiscal acusador de Deus, metade despojo humano que mendiga esperança — nunca perdão — são *O Grande Deus Brown* onde se apresenta o conflito entre o idealismo e o materialismo, com emprego de máscaras simbólicas e técnicas vanguardistas, uma peça envolvida por alta poesia, mas apartada do gosto do grande público. A crítica esteve unanimemente do seu lado.

Na peça *Electra Fica Bem de Luto* (1931), O'Neill baseia-se na *Orestíada,* trilogia de Ésquilo, e centra a ação na Nova Inglaterra da guerra civil. Um heróico oficial regressa da guerra é assassinado pela mulher adúltera. A filha do casal incita seu irmão incestuoso a matar a mãe e em seguida suicidar-se. Os conflitos familiares de O'Neill são expostos também em *Desejo sob os Olmos,* mas não da forma autobiográfica de *A Longa Viagem Diurna Para Dentro da Noite.* Nesta trama, vivida na tela por Anthony Perkins e Sophia Loren, aparece um padre lascivo, um filho doente mental e uma esposa adúltera que comete infanticídio. Para demonstrar que sabia fazer outras coisas e não apenas dramas, O'Neill escreveu a comédia *Ah, solidão!,* de escasso êxito.

A vida da família por ele fundada também foi trágica. Teve três mulheres, e se divorciou de duas. Dos seus três filhos, o maior se suicidou, o menor era doente mental e com sua filha Oona rompeu relações quando ela se casou contra seu desejo com o ator Charles Chaplin, muito mais velho. A fama de O'Neill é muito grande na Suécia, onde se constatou com orgulho a influência que sobre ele exerceu o dramaturgo August Strindberg. A esperança de uma vida melhor, de que fala em *A Vinda do Homem de Gelo,* foi posta à prova em um hotel de Boston, onde morreu no dia 27 de novembro de 1953, com a idade de 65 anos.

(Jornal do Brasil — 2-12-78).

MOVIMENTO TEATRAL

Outubro/Novembro/Dezembro - 1978

TEATRO DE BOLSO

A Noite Das Mal Dormidas, de Petersen. Direção do autor, com Guilherme Osty, Petersen e Renato Bastos. Ingressos: 100,00.

TEATRO CACILDA BECKER

Preço Da Revolta No Mercado Negro, de Dimitri Dimitriades. Direção Ademar Nunes e José Carlos Gondini, com o grupo Grite de Niterói. Ingressos: Cr$ 40,00.

1848, de Ana Lúcia Bruce. Direção de Richard Roux, com Hilário Stanislaw, Luiz Marcolini e outros. Ingressos: Cr$ 40,00.

TEATRO CASA GRANDE

Apenas 500 Milhões de Dólares, de Juca de Oliveira. Direção de José Renato, com Juca de Oliveira, Patrícia Bueno e outros. Ingressos: ..... Cr$ 120,00.

TEATRO CARLOS GOMES

Revista do Henfil, de Henfil e Oswaldo Mendes. Direção de Ademar Guerra, com Paulo Cesar Pereio, Ruth Escobar, Sonia Mamede, Rafael Carvalho e outros. Ingressos: Cr$ 120,00.

TEATRO COPACABANA

Lá Em Casa É Tudo Doido, de João Bethencourt. Direção do autor, com Heloisa Mafalda, Rogégio Cardoso e outros. Ingressos: Cr$ 120,00.

TEATRO DULCINA

Policarpo Quaresma, de Lima Barreto. Direção de Buza Ferraz, com Analu Prestes, Fabio Junqueira, Saraka Barreto, Buza Ferraz e outros. Ingressos: Cr$ 80,00.

TEATRO GLÁUCIO GIL

A Fila, de Israel Horowitz. Direção de Carlos Murtinho, com Rosamaria Murtinho, Ary Coslov, Rui Rezende e outros. Ingressos: Cr$ 80,00.

TEATRO DA GÁVEA

Procissão dos Pássaros, de Adalberto Nunes. Direção do autor, com Angelo Dantas, Jalusa Barcelos e outros, Ingressos: Cr$ 80,00.

TEATRO GINÁSTICO

Ópera do Malandro, de Chico Buarque. Direção de Luiz Antonio M. Correa, com Marieta Severo, Otávio Augusto, Ari Fontoura, Maria Alice Vergueiro, Elba Ramalho e outros. Ingressos: Cr$ 150,00.

TEATRO GLÓRIA

Arte Final, de Carlos Queiroz Telles. Direção de Cecil Thiré, com Gracindo Júnior, Pepita Rodrigues e Fabio Sabag. Ingressos: Cr$ 120,00.

TEATRO DA LAGOA

Um Edifício Chamado 200, de Paulo Pontes. Direção de José Renato, com Milton Moraes, Denise Dumont e Tania Loureiro. Ingressos: ..... Cr$ 150,00.

TEATRO MAISON DE FRANCE

É..., de Millor Fernandes. Direção de Paulo José, com Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Neila Tavares e outros. Ingressos: Cr$ 120,00.

TEATRO MESBLA

No Sex Please, de Anthony Marriott e Alistair Foot. Direção de Flávio Rangel, com André Valli, Elizabeth Savalla, André Villon e outros. Ingressos: Cr$ 120,00.

TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

Fico Nua, texto, direção e interpretação de Norma Benguel e Ítala Nandi. Ingressos: Cr$ 70,00.

Curral das Maravilhas, de Jonas Bloch. Com Jonas Bloch, Tião D'Ávila e Sonia Loureiro. Ingressos: Cr$ 70,00.

TEATRO OPINIÃO

O Dia da Caça, de José Louzeiro. Direção de Roberto Frota, com Jorge Ramos, Expedito Barreira e Antonio Pompeu. Ingressos: Cr$ 80,00.

TEATRO PRINCESA ISABEL

Classe Média, de Sergio Cecco e Armando Chulak. Direção de Antonio Abujamra, com Jorge Dória, Íris

Bruzzi e outros. Ingressos: ..... Cr$ 120,00.

TEATRO DOS QUATRO

Os Veranistas, de Máximo Gorki. Direção de Sergio Brito, com Renata Sorrah, Rodrigo Santiago, Iara Amaral, Nildo Parente, Pedro Veras e outros. Ingressos: Cr$ 120,00.

TEATRO SERRADOR

Dolores Três Vezes Por Semana, de João Bethencourt. Direção do autor, com Suely Franco, Nelson Caruso e Felipe Wagner. Ingressos: Cr$ 100,00.

TEATRO SESC DA TIJUCA

Às Quatro Patas do Poder, de Clóvis Levi. Direção do autor, com Maria Padilha, Paulo Reis e outros. Ingressos: Cr$ 80,00.

TEATRO TABLADO

Teatro do Ornitorrinco Canta Brecht e Weill, coordenação de Cacá Rosset. Com Maria Alice Vergueiro, Cida Moreira, Luiz Antonio M. Correa, Elba Ramalho e Cacá Rosset. Ingressos: Cr$ 60,00.

A Visita da Velha Senhora, de F. Durrenmatt. Direção de Carlos Wilson Silveira, com Bernardo Jablonski, Bia Nunes, Cristina Rego Monteiro, Marília Martins, Ricardo Maurício e outros. Ingressos: Cr$ 50,00.

TEATRO VANUCCI

A História É uma História, de Millor Fernandes. Direção de Jô Soares, com Antonio Fagundes, Sandra Bréa e Olney Cazarré. Ingressos: ..... Cr$ 150,00.

OUTROS ESPETÁCULOS

Em diversos locais apresentaram-se os seguintes espetáculos:

Instituto Naque de Quedas e Rolamentos, de Ísis Baião; *Rei Momo,* de César Vieira; *Cara a Cara,* de José Maria Rodrigues; *Kere e Lorna,* de Denize Tirre; *Nó Cego,* de Carlos Vereza; *Auto da Compadecida,* de Ariano Suassuna; *A Grande Estiagem,* de Isaac Gondim; *A Emersão,* de Marcos Ribas; *Dentro da Noite Veloz,* pelo grupo Em-Cena-Ação; *Quitanda Verbal* de Gilson Moura; *As Aventuras de Pedro Malazarte,* de Maria Helena Kuhner; *Vamos Brincar de Papai e Mamãe Enquanto Seu Freud Não Vem,* de Carlos Queiroz Telles; *Hora Guarnicê,* de José Facuri Heluy; *Linha de Montagem,* de Franz Kroetz; *Maria e Seus Cinco Filhos,* de João Siqueira; *PT Saudações,* de Carlos Carvalho; *O Mestre,* de Ionesco; *O Interrogatório,* de Peter Weiss; *Teatro de Abertura Lúdica,* pelo Grupo TAL; *A Flor e o Fato,* de Jesus Chediak; *Diário de Um Louco,* de Gogol; *As Gralhas,* de Bráulio Pedroso.

TEATRO INFANTIL

Estiveram em cartaz as seguintes peças:

Caliban Caliban, pelo grupo Tisa.

O Dragão e A Fada, de Carlos Lira e Nelson Barros.

A Revolução dos Patos, de Walter Quaglia.

Atirei o Pau no Gato, de Gedivan.

O Mago das Cores, de Veronique Rateau.

Quem Matou o Leão?, de Maria Clara Machado.

A Viagem de Um Barquinho, de Sylvia Orthof.

Seu Sol, Dona Lua, de Marcos Sá.

Os Homens da Floresta na Cidade de Cimento, de Nilo Bivar.

Maria Minhoca, de Maria Clara Machado.

Tá na Hora, Tá na Hora, pelo Grupo Navegando.

O Leiteiro e A Menina Noite, de João das Neves.

A Bela e A Fera, de Jair Pinheiro.

Casa das Bonecas, de Carlos Nobre.

José de Maria, de Luiz Sorel.

Branca de Neve e Os Sete Anões, Roberto de Castro.

A Bruxinha Que Era Boa, de Maria Clara Machado.

Inventarolar, pelo grupo Caleidoscópio Mágico.

Ilhas do Dia a Dia, de João Siqueira.

Roubaram o Tesouro do Rei, de Ludmila Cardoso.

Não Tá Aqui, Não Tá Lá, Onde É Que Tá?, pelo grupo Auê.

Cantares Em Desafino, de Eugênio Santos e Ronaldo Florentino.

Os Saltimbancos, de Chico Buarque.

O Rapto das Cebolinhas, de Maria Clara Machado.

A Caminhada do Espantalho nas Asas da Gralha Azul, de Marilda Kobachuk.

História do Boi Tungão, de Alexandre Marques.

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Amah-Jean	*O Guarda dos Pássaros*	64
Anônimo	*Mestre Pedro Pathelin*	69
Anônimo	*O Pastelão e a Torta*	69
Anônimo (século XV)	*Todomundo*	62
Andrade Oswald	*A Morta*	52
Arrabal Fernando	*Guernica*	50
	Piquenique no Front	55
Barros Almeida Inês	*O Jogo da Independência*	54
Boccioni, Settimelli, Marinetti	*Teatro Futurista*	62
Borges J. C. Cavalcanti	*Em Figura de Gente*	54
Brandão Raul	*O Doido e a Morte*	63
Brecht Bertolt	*A Exceção e a Regra*	61
	Aquele que diz Sim, Aquele que diz Não	71
	Quanto Custa o Ferro	72
	O Mendigo	76
Casona Alejandro	*Farsa do Mancebo*	53
Cervantes	*O Tribunal dos Divórcios*	63
	O Retábulo das Maravilhas	67
Cocteau Jean	*Édipo Rei*	58
Checov Anton	*O Jubileu*	46
	Os Males do Fumo	46
França Júnior	*Maldita Parentela*	55
Ghelderode	*Os Cegos*	68
Gheon Henri	*A Via Sacra*	49
Kokoschka Oskar	*Assassino Esperança das Mulheres*	66
Labiche Eugène	*A Gramática*	47
Macedo J. Manuel	*O Novo Otelo*	43
Machado de Assis	*Lição de Botânica*	61
	Não Consultes Médico	72
Machado M.C.	*Os Embrulhos*	47
	As Interferências	57
	Um Tango Argentino	56
	Os Viajantes	47
Marinho Luiz	*A Derradeira Ceia*	59
Martins Pena	*O Caixeiro da Taverna*	60
	O Inglês Maquinista	67
Maeterlinck	*A Intrusa*	65
Millor Fernandes	*Do Tamanho de um Defunto*	75
Monteiro de Araújo Carmosina	*Bumba-meu-Boi*	52
	Chica da Silva	70-71
Qorpo-Santo	*Mateus & Mateusa*	65
Racine	*Os Advogados*	73
Silveira Sampaio	*Só o Faraó tem Alma*	74
Strindberg August	*A Mais Forte*	68
	Os Credores	78
Synge J.M.	*A Sombra do Desfiladeiro*	51
	Viajantes para o Mar	48
Tardieu Jean	*Conversação Sinfonieta*	48
	Um Gesto por Outro	64
Valli Virgínia	*Morte Natural na Forca*	76
Vian, Boris	*Construtores de Império*	77
Yeats	*O Único Ciúme de Emer*	43
Wedekind Frank	*A Morte e o Demônio*	66

ÍNDICE

Martins Pena: uma visão de seus personagens — *C. Pierson* 1
Joseph Chaikin: uma teoria aberta de representação — *E. Blumenthal* 7
Como preparar barbas e bigodes — *R. Corson* 13
Amor de Perlimplim com Belisa em seu jardim — *Garcia Lorca* 18
Notícias do S.N.T. 27
Dos Jornais: *Eugene Ionesco, Bob Wilson, ensino teatral, teatro do estudante, O'Neill* 34
Movimento Teatral 41

Á venda na Secretaria d'O TABLADO

Autora: MARIA CLARA MACHADO

Cem Jogos Dramáticos 15,00
Embarque de Noé (música-gravação) .. 50,00
Tribobó (gravação-música) 10,00
O Patinho Feio (música-gravação) 50,00
CARTAZES 10,00

CADERNOS DE TEATRO

assinatura anual (4 n.os) 60,00

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO mediante pagamento com cheque visado, em nome de Eddy Rezende Nunes — O TABLADO, pagável no Rio de Janeiro.

Impresso pela GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.