

120

# cadernos de teatro

BRECHT COMO DIRETOR — Carl Weber

---

PESQUISANDO NOS ENSAIOS — Louis Dezseran

---

UM RESUMO HISTÓRICO DO TEATRO — E. Wilson

---

SKETCHES — Harold Pinter

---

CADERNOS DE TEATRO Nº 120

Janeiro, Fevereiro e Março de 1989

PATROCÍNIO INACEN

ESTA REVISTA TEM O PATROCÍNIO DO  
SERVIÇO BRASILEIRO DE TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE ARTES  
CÊNICAS

MINISTÉRIO DA CULTURA

As matérias publicadas nesta revista são  
de inteira responsabilidade dos editores.

*Redação e Pesquisa d'O TABLADO*

*Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES*

*Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO*

*Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES*

*Editor — BERNARDO JABLONSKI*

*Redatores — CARMINHA LYRA e RICARDO KOSOVSKI*

*Revisor — ANA CRISTINA MANFRONI*

*Secretárias — SILVA FUCS e VANIA V. BORGES*

*Redação: O TABLADO*

*Av. Lineu de Paula Machado, 795*

*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.*

## BRECHT COMO DIRETOR

Carl Weber

*Bertolt Brecht (1898-1956), sem dúvida uma das figuras que mais influenciaram o teatro do século XX, deixou uma grande quantidade de peças e obras teóricas hoje amplamente disponíveis. Suas idéias relativas ao "distanciamento", ao "efeito chinês na arte de representar", à utilização mínima de cenários, e ao envolvimento não-emotivo da platéia desenvolveram-se durante um longo período de tempo. Especificamente nesse artigo, Carl Weber, atual diretor do departamento de Direção da New York University, descreve Brecht como diretor, revelando na prática suas teorias sobre o teatro, hoje firmemente identificadas, com o Teatro Épico. Este artigo foi escrito, primeiramente, em forma de palestra, conferida na Tulane University. "Brecht como diretor", de Carl Weber. Publicado primeiramente em The Drama Review, vol. 12, nº 1 (T37) e traduzido por Maria Augusta de Mello Saraiva, uma colaboração do Curso de Tradução do Depto. de Letras da PUC.*

Muito já se escreveu sobre Brecht, uma parte de seus poemas já foi traduzida; fragmentos de seus trabalhos teóricos e a maioria de suas peças já foram publicados. A partir disso, as pessoas concluem com naturalidade que Brecht era, fundamentalmente, poeta e teatrólogo. Embora isto seja verdade, contudo, para que possamos compreender Brecht como dramaturgo, devemos primeiro conhecê-lo como um homem do teatro prático, isto é, como diretor. A influência de Brecht no teatro de sua época origina-se principalmente das produções por ele criadas no Grupo de Berlim. O teatro da Alemanha sofreu modificações consideráveis a partir

da função de seu trabalho exemplar no início e meados da década de 50 em Berlim Oriental. O novo movimento na Inglaterra — A Corte Real, Peter Brook e Peter Hall, Kenneth Tynan, para mencionar apenas alguns nomes — teria sido provavelmente bastante diferente se o Grupo de Berlim não tivesse apresentado seu trabalho em Londres, em 1956, e mais uma vez nos anos 60. E Giorgio Strehler, na Itália, e Roger Planchon, na França, foram profundamente influenciados por aquilo que Brecht criou em Berlim e pelo modo como o fez. Muito embora Brecht tivesse trabalhado para o teatro durante quase toda a sua vida, primeiramente como crítico e depois como teatrólogo e diretor, foi apenas em 1949 que ele encontrou um local definitivo para suas experiências, uma companhia, e mais tarde um prédio, o qual transformou no instrumento ideal para suas idéias, um teatro que era um laboratório, um lugar para investigação, análise e construção de modelos.

Quando Brecht retornou à Europa ao final de sua estada nos Estados Unidos durante a guerra, as autoridades da Alemanha Oriental ofereceram-lhe a direção de *Mãe Coragem*, com sua esposa, Hélène Weigel, no papel principal. Pela primeira vez em quinze anos, ele teve uma chance para demonstrar as teorias pelas quais vinha lutando ao longo de toda a sua vida, na Alemanha e em outros países. A produção estreou em 1949, no Deutches Theatre de Berlim, vindo a tornar-se um marco na história do teatro alemão. Os críticos — a maioria dos quais haviam condenado quase que unanimemente os esforços de direção de Brecht nos anos anteriores a 1933 — se sobressaltaram, e a apresentação foi aclamada por muitos como sendo o evento teatral mais importante em quinze anos. Fui assistí-la ainda jovem, recém-formado pela Universidade de Heidelberg; ainda hoje a considero como a experiência teatral mais marcante de toda minha vida, depois de ter participado dela como ator e de tê-la remontado em 1954. Acho difícil descrever exatamente o que havia de tão especial naquela produção, já que passei a conhecê-la muito bem. Há um dado importante, contudo: foi a primeira vez em que vi pessoas num palco comportando-se como seres humanos reais, não havia o menor vestígio de "encenação" naquele espetáculo, muito embora o brilho e a perfeição técnica de cada momento fossem surpreendentes. A economia do cenário, de cada adereço utilizado, era absolutamente espantosa para

alguém que, até então, havia visto apenas o teatro alemão corriqueiro e, algumas vezes, o melhor do teatro alemão. Também era extraordinária a maneira pela qual a idéia da peça era veiculada sem forçá-la, sem impingí-la à platéia. Tudo isto estava muito além dos excelentes desempenhos individuais de Weigel e do restante da companhia.

Decidi que tinha que trabalhar com Brecht, mas foi apenas em 1952 que o Ensemble abriu uma vaga para assistente de direção. Procurei um dramaturgo da companhia, Peter Palitzch, e perguntei-lhe como deveria fazer para pedir a vaga a Brecht. Ele respondeu-me que Brecht não gostava de entrevistar ninguém e que a melhor coisa a fazer seria enviar um trabalho sobre uma das produções do grupo — não uma crítica, mas uma simples descrição do que os atores faziam, do porquê de o fazerem daquela forma, e dos resultados, se positivos ou não. Fui ver *O Doutor Puntila e seu Criado Matti* diversas vezes, escrevi sobre duas das cenas da peça, e enviei meu trabalho para Brecht. Certo tempo depois, telefonei para a secretária de Brecht e disse: "Será que devo falar com ele, ou será que está tão ruim que não valeria a pena?" A resposta foi: "É muito difícil conseguir que ele leia alguma coisa. Ele lê muito pouco." Mas eu a convenci a tentar apresentar meu trabalho a Brecht mais uma vez. Telefonei-lhe novamente duas semanas depois, e ela disse: "Perdemos seu trabalho." Que azar! Eu não tinha uma cópia. Mas eles o acharam novamente. Passaram-se mais três semanas, e eu telefonei para a secretária mais uma vez. Ela informou-me que Brecht havia lido o trabalho e que gostaria de ver-me.

Na manhã seguinte, lá estava ele com seu boné. Eu estava muito tímido e constrangido, e ele imediatamente mostrou-se ainda mais tímido do que eu. Ele disse: "Sim, você é... Sim, eu li..." Seguiu-se uma longa pausa. Eu provavelmente disse-lhe, gaguejando, alguma coisa sobre a razão porque eu gostaria de trabalhar em seu teatro, e ele limitou-se a olhar para mim. Então ele disse, finalmente: "Tenho que ir para o ensaio. Por que você não vai ao nosso escritório e fale com Weigel sobre seu contrato?" E foi-se.

Perguntei no escritório se poderia assistir a um ensaio e me disseram que qualquer um que tivesse um verdadeiro interesse poderia fazê-lo, a menos que Brecht,

como raramente acontecia, achasse que um ator estava por demais nervoso — mesmo nesse caso ele trabalharia com este ator em separado, mantendo o restante do ensaio aberto. Ele queria que os atores se acostumassem aos espectadores, aos risos da platéia, e entrassem em contato com as pessoas lá debaixo o mais cedo possível já nos estágios iniciais do processo, trabalhando com o público. Naquela época estavam ensaiando o *Urfaust*, que o jovem Goethe escreveu décadas antes de fazer a versão final de *Fausto*. Brecht preferia o *Urfaust* por diversas razões. Ele é escrito, em sua grande parte, em *Knittelvers*, um verso que não é rítmico ou que possui ritmo variável, e que se caracteriza ora pela ausência de rimas, ora por rimas bastante fortes. Ele foi usado nas pantomimas e nas peças de mistério do final da Idade Média e início do Renascimento. Ele é também a linguagem usada nos *shows* de marionetes alemãs do gênero *Punch e Judy*.<sup>1</sup> A própria peça *Fausto*, por melhor que seja, é a peça de um homem velho, com uma visão imparcial da sociedade e do indivíduo — o *Urfaust* é um trabalho oriundo do movimento *Sturm und Drang*<sup>2</sup> que encara o mundo de uma forma jovem e agressiva. O tratamento que dá à história de amor é incrivelmente semelhante ao de Brecht em obras como *A vida de Eduardo II da Inglaterra* e *Tambores na Noite*.

Entreí no ensaio e pareceu-me óbvio que estavam no intervalo. Brecht estava sentado numa cadeira fumando um charuto, o diretor da produção, Egon Monk, e mais dois ou três assistentes estavam sentados com ele, alguns dos atores estavam no palco e outros estavam de pé em torno de Brecht. Um dos atores foi para o palco e experimentou, de cerca de trinta maneiras diferentes, cair de uma mesa. Eles falaram um pouco sobre uma das cenas do *Urfaust*, "In Auerbachs Keller" (Mephisto leva Fausto para uma pousada onde estudantes bêbados se divertem com piadas pesadas e canções estúpidas). Um outro ator tentou o exercício da mesa, os resultados foram comparados, com muitos risos e muito estardalhaço. Essa situação prolongou-se por muito tempo, alguém comeu um sanduíche, e eu pensei, "meu Deus que intervalo longo". Então sentei inocentemente e esperei, e foi pouco antes de Monk anunciar o intervalo que me dei conta de que aquele era o ensaio. Era característico do jeito relaxado em que Brecht

trabalhava, do seu método experimental, e do trabalho de equipe ao qual o Grupo de Berlim se acostumara. Qualquer idéia que ele trouxesse para o ensaio era testada, descartada, substituída por outras. Algumas vezes eram testadas vinte versões da mesma cena, e esporadicamente, apenas duas. Mesmo quando uma produção já havia estreado e sido avaliada pela crítica, ele decidia mudar algumas partes, marcava novos ensaios, alterava a marcação. Os atores também assumiam uma postura experimental. Eles davam sugestões, e se comesçassem a explicá-las, Brecht dizia que não queria discussões durante o ensaio — a sugestão teria que ser experimentada. Já que Brecht encarava o mundo e as pessoas como mutáveis, toda solução descoberta era experimental, e considerada como ponto de partida para uma nova solução, diferente e melhor.

Tudo isto, evidentemente, era feito não por simples amor à experimentação. Brecht estava interessado no teatro como meio de contar uma história a uma platéia, de modo claro, bonito e divertido. Se ele descobrisse, numa produção já praticamente pronta, uma certa parte obscura ou enfadonha, ele a reescreveria de modo a reestruturá-la, ou simplesmente a eliminaria. Eu nunca vi ninguém cortar um texto de teatro tão impiedosamente como Brecht cortava seus próprios textos. Brecht possuía uma outra habilidade muito importante: se ele trabalhasse numa determinada cena e então a abandonasse por uma semana, seria capaz de voltar e examinar esta mesma cena como se nunca a tivesse visto antes. Lembro-me de uma cena do terceiro ato de *O Círculo de Giz Caucásiano*, quando Grusha, com a criança que adotara e seu irmão Lavrenti, chega à casa do camponês moribundo com quem é forçada a casar-se. A cena não havia sido ensaiada há cerca de três meses (a peça foi ensaiada durante oito meses); ele voltou à cena, e todos pensávamos que tudo estava indo razoavelmente bem quando, de repente, Brecht gritou: "Pare!" Ele perguntou ao ator que fazia Lavrenti, que estava andando pela sala, o que ele estava fazendo. Bem, nós respondemos, há uma boa razão para isto — ele tem que estar do lado de lá para dizer sua próxima fala, você mesmo fez a marcação desta maneira. Brecht, muito aborrecido, neque-o, dizendo não haver motivo para tal movimento. "Mas a próxima fala exige este movimento." "Que fala?", rosou Brecht. O ator disse a fala. "Mas é impossível, eu não posso ter escrito

isto!" Tivemos que mostrar-lhe no livro que ele havia realmente escrito aquela fala, e ele ficou furioso — conosco. Mas ele reescreveu a cena. Ele a examinou como se a mesma tivesse sido escrita por outra pessoa, para uma peça da qual jamais tinha ouvido falar, a qual estava julgando como um espectador — e ele acabou por reprová-la.

A preparação inicial de uma peça levava, geralmente, cerca de meio ano, ao mesmo tempo em que era analisada e adaptada (no caso de ser uma tradução). Os cenários eram desenvolvidos no papel e como um modelo durante este período, assim como os figurinos. Aí então, quando Brecht iniciava a fase de ensaios, poderiam ser necessários de três a quatro meses para que se fizesse a marcação da peça. Esta marcação levava em consideração uma série de detalhes. Para Brecht, a marcação era a espinha dorsal da produção. Numa situação ideal, em sua opinião, a marcação deveria ser capaz de contar a história principal da peça, bem como suas contradições, por si só, de modo que uma pessoa que assistisse a peça através de uma parede de vidro, mesmo não podendo escutar as falas dos atores, seria capaz de compreender os principais elementos e conflitos da história. Era necessário um período de tempo muito longo para que se desenvolvesse a marcação de forma tão clara. Brecht costumava experimentar todas as possibilidades imagináveis, e se uma cena lhe parecesse pouco adequada por ocasião do ensaio geral, a primeira coisa a ser reestruturada seria a marcação.

Uma vez concluído o trabalho básico de marcação, ele começava a trabalhar com os detalhes relativos à atuação; a esta altura os atores já sabiam suas falas perfeitamente, e podiam brincar com elas livremente. Uma atenção extremamente meticulosa era dada aos menores gestos. Por vezes chegava-se a levar uma hora para decidir se um ator deveria pegar uma ferramenta de um jeito ou de outro! Uma atenção especial era dedicada a todos os detalhes relacionados ao trabalho físico. O trabalho de um homem molda seus hábitos, suas atitudes, seu comportamento físico até o menor dos movimentos, fato geralmente desprezado pelo teatro. Brecht perdia horas durante os ensaios explorando a forma como Galileo manejaria um telescópio e uma maçã, o modo como a criada Grusha seguraria uma garrafa d'água ou um bebê, a maneira como o jovem

soldado Eilif beberia à mesa de seu general, e assim por diante. Muitas vezes quadros ou outros documentos pictóricos do período em que a peça havia sido escrita eram trazidos para o ensaio para que se estudassem movimentos e gestos. Os pintores favoritos de Brecht eram Breughel e Bosch: seus quadros contavam "histórias" (não no sentido realista da escola do século XIX, é claro), as pessoas neles representadas estavam marcadas por suas vidas, suas profissões, seus vícios e crenças. A influência das pinturas que Brecht havia visto podia ser sentida em seu trabalho freqüentemente. Determinados momentos da marcação, bem como imagens de personagens, eram retirados de pinturas ou de fotos.

Cada momento tinha que ser examinado: com relação à situação dos personagens, à situação da história, e às ações que se desenrolavam em torno do personagem. Quando todos estes detalhes haviam sido trabalhados até um certo ponto, em que se tinha não uma peça concluída, mas um leque de opções reduzido, Brecht partia, então, para o primeiro ensaio geral. Isto poderia acontecer apenas seis meses depois de os atores terem começado a trabalhar no desenvolvimento da peça, seis meses de trabalho relacionado à marcação, a movimentos isolados, e a pequenas unidades cênicas. O primeiro ensaio geral era, não raro, um desastre — era impossível para os atores juntar as peças do quebra-cabeças tão rapidamente. Mas isto era justamente o que Brecht esperava; no segundo e no terceiro ensaios gerais, um ritmo já começava a surgir, e todos os erros cometidos até então vinham à tona com clareza. Aí então Brecht decompunha a peça novamente em movimentos curtos e unidades pequenas, e reestruturava cada detalhe que não se mostrava satisfatório. Depois desta segunda análise da peça em partes menores, advinha geralmente o período final de ensaios. Isto incluía ensaios gerais, porém interrompidos por uma freqüente reestruturação de certas cenas e detalhes. Destinava-se uma semana ou mais para os ensaios técnicos. A iluminação de um espetáculo, por si só, levava, muitas vezes, cinco dias, e atores extras eram usados para que andassem por todos os pontos da marcação, a fim de que os atores da produção não gastassem seu tempo e sua energia. Ele queria sempre uma luz que fosse muito brilhante e, ao mesmo tempo, muito diversificada — um resultado difícil de ser atingido. Durante os ensaios gerais finais,

muitos detalhes eram constantemente modificados ou aprimorados, incluindo-se aí a marcação e, muitas vezes, até mesmo o próprio texto. Lembro-me das noites de estréia, quando os atores costumavam encontrar um pequeno bilhete de Brecht em seus camarins desejando-lhes boa sorte e orientando-os para que dissessem uma nova fala na cena X ao invés de uma fala que Brecht havia decidido eliminar, porque as reações da platéia nos ensaios gerais haviam indicado que tal fala não surtia o efeito pretendido pelo autor.

Após o último ensaio geral, Brecht sempre fazia um exercício que costumava chamar de ensaio "indicador"; os atores, sem os figurinos, mas em meio aos cenários, tinham que percorrer com rapidez todos os pontos da marcação do espetáculo, falando o texto bem depressa, sem nenhum esforço de atuação, mas mantendo intactos o ritmo, as pausas, e assim por diante. O efeito, para alguém que estivesse sentado no fundo do teatro, era bastante semelhante ao de um filme mudo antigo: podiam-se ver pessoas movimentando-se e gesticulando com muita rapidez, mas não se podiam ouvir as palavras ou captar nenhuma espécie de emoção, com exceção das mais óbvias. Esta técnica acabou por mostrar-se extremamente benéfica — ela permitia que os atores relaxassem, ajudava-os a memorizar todos os detalhes físicos e dava-lhes uma idéia precisa do padrão rítmico do espetáculo.

Seguiu-se, finalmente, a noite de estréia, que era, na verdade, uma pré-estréia com platéia, depois da qual novos ensaios eram usados para modificar a produção de acordo com as reações dos espectadores. Depois de realizadas de cinco a oito pré-estréias, marcava-se a "estréia" oficial, com a presença da imprensa e de convidados especiais. Brecht levou estas pré-estréias para a Alemanha, baseando-se, provavelmente, em suas experiências nos Estados Unidos e na Inglaterra. No começo, os críticos alemães rejeitaram terminantemente este procedimento; hoje, contudo, outros teatros seguem o exemplo de Brecht. Mas o trabalho na produção não parava nem mesmo depois da estréia. O diretor — ou um de seus assistentes — assistia a cada apresentação, e toda vez que mudanças ou reestruturação faziam-se necessárias, novos ensaios eram marcados.

Todo este processo dá a impressão de ser incrivelmente trabalhoso, e, de um certo modo, realmente era. Mas ele se desenrolava numa atmosfera marcada

pelo humor, pelo relaxamento aliado à experimentação. Os atores (e diretores) novos no grupo mostravam-se, em geral, muito tensos, e tentavam conseguir resultados imediatos, como sempre ocorre quando se dispõe de apenas algumas semanas para ensaiar. Brecht costumava dizer-lhes: "Devemos sempre suspeitar de resultados rápidos. A primeira solução dificilmente será boa, já que é fruto de pouca reflexão. O instinto é um guia muito duvidoso, especialmente no caso dos diretores."

Brecht considerava a concepção cênica do espetáculo como de suma importância, e desenvolveu métodos para planejá-la com seu amigo Caspar Neher. Quando Neher projetava os cenários de uma peça para Brecht, ele começava com pequenos esboços descrevendo os momentos importantes da história, os "momentos-chave" — o resultado deste trabalho era, por vezes, uma espécie de história em quadrinhos da peça inteira. Ele iniciava seu trabalho com pessoas, esboçando os personagens em relação a uma dada situação, para aí então visualizar a marcação. Quando Neher e Brecht estavam satisfeitos com os esboços, começavam a projetar o cenário. Para Brecht, para Neher — quando trabalhava com Brecht — e para Otto e von Appen, que trabalharam com Brecht nos anos 50, o cenário era, basicamente, um espaço onde os atores contavam uma certa história para a platéia. O primeiro passo era dar ao ator o espaço e os elementos arquitetônicos de que necessitava; o passo seguinte era planejar o cenário de modo a que ele, por si só, desse à platéia informações suficientes a respeito da história e das contradições da peça, o período em que a mesma se desenrolava, as relações sociais nela presentes, e assim por diante. O último passo era transformar este cenário em algo bonito, leve, "elegante" — como o próprio Brecht costumava dizer.

O que quer que seja chamado de "estilo" das produções de Brecht era algo que sempre se delineava apenas durante a última fase da produção. Brecht jamais partia de idéias estilísticas pré-concebidas, nem mesmo de algo tão básico como a questão de se a produção deveria ser "periodista", "naturalista", ou quaisquer rótulos tolos usados pela convenção teatral para classificar as peças. Ele começava com uma longa análise das intrincadas relações sociais dos personagens e do comportamento que delas resultava. A psicologia dos personagens não era deixada de lado, mas sim

desenvolvida a partir das contradições sociais que eles representavam. O cenógrafo observava, articulando suas idéias à medida que Brecht ensaiava. Por duas vezes vi cerca de três-quartos de um cenário completo — incluindo-se os figurinos correspondentes, já acabados — serem jogados fora depois do primeiro ensaio geral, porque, embora o cenário fosse bonito, não comunicava à platéia o que Brecht e von Appen queriam. Uma quantidade enorme de dinheiro foi canalizada para estas experiências, mas nunca desperdiçada. Um dos provérbios prediletos de Brecht — "Só provamos realmente o pudim ao comê-lo" — era sempre aplicado a seu trabalho no teatro.

Desde a época em que Brecht começou a trabalhar como diretor em Munique, nos anos 20, até o final, ele gostava de ter pessoas em torno de si enquanto dirigia. Ele pedia a todos em quem confiava para ir aos ensaios, e constantemente pedia-lhes opiniões; ele controlava seu trabalho através destas reações. Nos anos 50, suas produções eram sempre um trabalho de equipe, e ele usava com constância todas as pessoas envolvidas na produção — assistentes, cenógrafo, músicos (Eisler e Dessau estiveram presentes a muitos ensaios). Brecht pedia aos técnicos do grupo para assistirem aos ensaios gerais, e em seguida procurava saber suas opiniões. Lembro-me dos últimos ensaios de *Kratzgraben* (uma peça que Brecht produziu em 1953, escrita pelo novelista e dramaturgo alemão-oriental contemporâneo Erwin Strittmatter), para os quais Brecht convidara um grupo de crianças dos dez aos quatorze anos. Ele passou duas horas com elas depois do ensaio para averiguar o que elas haviam ou não compreendido, na tentativa de localizar as causas. O resultado da discussão foi a reestruturação de muitas cenas a fim de se conseguir mais clareza, objetivando uma maior qualidade para a peça enquanto meio de se "contar uma história". Brecht acreditava firmemente na observação ainda pura e imparcial das crianças. Elas possuíam o tipo de raciocínio ingênua e poético que ele considerava tão importante no teatro.

No Grupo de Berlim, Brecht decidiu que os jovens diretores deveriam co-dirigir dois ou até mesmo três deles como diretores do mesmo nível. Isto funcionava bem. Os diretores costumavam chegar a um conceito básico, com o qual pudessem todos concordar, antes de iniciarem os ensaios. Mas no ensaio de fato, coisas

lindas costumavam advir da tensão existente entre mentes diferentes debruçadas sobre os mesmos problemas e as soluções conseguidas eram melhores do que as que qualquer um dos diretores teria conseguido se tivesse trabalhado por conta própria. Na verdade, muitas produções antes e a maior parte delas depois de sua morte foram dirigidas desta maneira. Como exemplo, podemos citar *Playboy of the Western World*, de Synge (Palitzsch/Wekwerth), *The Day of the Great Scholar Wu* (Palitzsch/Weber), *Optimistic Tragedy*, de Vishnevski (Palitzsch/Wekwerth), *Private Life of the Master Race*, de Brecht (Bellag/Palitzsch/Weber), *Arturo Ui*, de Brecht (Palitzsch/Wekwerth), *Ascensão e queda de Mahagonny* e *The Breadshop*, também de Brecht (Karge/Langhoff).

Brecht jamais se preocupava com o modo de representar de seus atores. Ele não mandava que fossem para casa fazer isto ou aquilo, ou que fossem para detrás dos cenários para se concentrarem. Ele não se importava em absoluto com os mecanismos que usavam — ele só queria saber dos resultados. Brecht respeitava os atores e era extremamente pacientes com eles. Ele utilizava com freqüência as sugestões que estes lhe apresentavam. Durante os intervalos, ele costumava ouvir comentários muitas vezes óbvios e sem sentido dos atores, na tentativa de fazer com que se sentissem à vontade com ele, na tentativa de ganhar-lhes a confiança em todos os sentidos. Mas ele era extremamente exigente e poderia tornar-se ríspido e até mesmo bastante indelicado com atores que não estivessem, na sua opinião, dando o máximo de si. Ele mesmo poderia ter-se transformado, muito provavelmente, num grande ator. Freqüentemente Brecht demonstrava para os atores detalhes específicos de movimento ou fala. Sabendo que ele poderia transformar-se num palhaço fantástico, os atores gostavam de provocá-lo para que demonstrasse algo, pelo puro prazer de observá-lo. Ele não incitava os atores a imitar o que ele havia demonstrado; ao invés disso, ele costumava fazer demonstração bastante exageradas a fim de que os atores, embora vissem exatamente o que ele queria, não se sentissem nunca tentados a copiá-lo.

Seria interessante comparar a maneira em que vi Brecht dirigir seus atores com o que foi escrito pela esposa de Leon Feuchtwanger (ela estava presente) acerca de seu primeiro trabalho de direção. Quando

Brecht tinha 24 anos e sua peça *Tambores da Noite* estava sendo ensaiada em Munique, o diretor surpreendeu-se ao ver que o jovem autor estava comparecendo aos ensaios, interrompendo-o, gritando com os atores, e demonstrando como deveriam fazer as coisas. Pouco tempo depois, Brecht já tinha quase que total controle sobre a produção, e o diretor — um homem maduro — viu-se transformado em seu assistente, praticamente. Como era de costume no teatro alemão daquela época, o período de ensaios era pequeno, pouco menos de três semanas, mas ao fim da última semana os atores, muitos dos quais eram bastante famosos, já tentavam a todo custo fazer aquilo que Brecht queria que fizessem. Fundamentalmente, ele estava tentando afastá-los da postura alemã típica da época, pomposa e pretensiosa, trazendo-os novamente para um tratamento mais realista das falas. O artigo escrito pela esposa de Feuchtwanger é muito interessante: aquele rapaz, que veio assistir aos ensaios de sua primeira peça, ficava gritando com os atores, dizendo-lhes que o que eles estavam oferecendo era uma merda. Quando o encontrei já com mais de 50 anos, mais flexível talvez, mas com sua determinação ainda intacta, ele ainda estava ocupado com a tarefa de livrar o palco (e a arte de um modo geral) das “doças mentiras” que impedem que o homem perceba o mundo exatamente como ele é.

Brecht tentava apresentar, em seu teatro, uma visão realista do mundo, sem imagens de falsos heróis servidas numa bandeja de prata, sem fotos “reveladoras” de coelhos, muito ocupados a morder repolhos e a trepar com seus parceiros, seja qual for o sexo. No palco de Brecht proclamava-se a dúvida — dúvida com relação aos deuses criados pelo homem, às regras criadas pelo homem, a tudo aquilo que o homem é levado a aceitar. E um mergulho profundo na fraqueza e na ânsia da acomodação do homem, um mergulho, por sinal, sempre acompanhado pela compreensão, e até mesmo pela compaixão.

Brecht usava seu teatro como um laboratório, para fazer experiências com jogos e jogadores. O comportamento humano, as atitudes humanas, a força e a fraqueza do homem — tudo era explorado e investigado, para ser então exposto a um público que, na maior parte das vezes, recusava-se a reconhecer sua própria imagem neste espelho tão nítido, mas por vezes, talvez, demasiadamente bem concebido. O tratamento realista das

falas. que Brecht exigia da primeira à última hora que passava no teatro, era mais do que o protesto de um homem de teatro contra convenções teatrais degradadas. Para ele, o palco era um lugar para se construírem modelos — modelos do mundo que o homem criou para si próprio.

---

<sup>1</sup> Os *shows* do tipo *Punch e Judy* são *shows* de marionetes caracterizados por uma trama convencional que consiste, basicamente, em um humor simples veiculado através das desventuras de um corcunda bufão (Punch), personagem grotesco com o nariz em forma de gancho, e de sua esposa (Judy).

<sup>2</sup> O movimento *Sturm und Drang* caracterizou um estilo da literatura alemã da segunda metade do século XVIII marcado, principalmete, pela impetuosidade de expressão, pela exaltação à sensibilidade individual e à percepção intuitiva, pela oposição às formas estabelecidas de sociedade e pensamento, e por um nacionalismo extremo. A tradução literal, do alemão, seria "tempestade e tensão".



Uta Hagen

Todos temos opiniões e crenças apaixonadas pela arte de interpretar. As minhas, só são novas até onde se cristalizaram para mim. Tenho passado grande parte da minha vida no teatro e sei que o processo de aprendizagem nunca acaba. As possibilidades de crescimento são ilimitadas.

Eu costumava aceitar opiniões tais como: "você já nasceu para ser um ator"; "os atores não sabem realmente o que fazem quando estão em cena"; "atuar é questão de instinto, não se pode ensinar". Nesse pequeno período, durante o qual também acreditei nesse tipo de conversa, como qualquer outra pessoa que pensa dessa maneira, não tinha qualquer respeito pela arte de interpretar.

Muitas pessoas, inclusive alguns atores experientes, que expressam tais opiniões, talvez admirem o fato de um ator ter o corpo e a voz treinados, mas realmente acreditam que só se consegue uma experiência mais profunda através do contato com o público. Acho isso parecido com o método "nade-cu-afunde" usado com crianças no primeiro contato com a água. As crianças realmente afundam e não são todos os atores que conseguem evoluir somente com sua mera presença física no palco. Um jovem pianista talentoso, bem treinado em improvisação, ou que toca de ouvido, poderia ser uma sensação momentânea uma boate ou na televisão, mas é melhor que não se aventure a tocar um concerto de Beethoven para piano. Seus dedos simplesmente não conseguirão. Um cantor *pop* que tem uma voz pouco trabalhada pode alcançar sucesso semelhante mas não com uma cantata de Bach. Poderá romper suas cordas vocais. Uma bailarina sem treino não tem qualquer es-

perança de dançar Giselle. Poderá distender os tendões. Se tentarem, eles mesmos estragarão o concerto, a cantata e Giselle, porque se eventualmente estiverem prontos, só lembrarão dos seus erros iniciais. Mas um jovem ator mergulhará num Hamlet impensadamente se tiver essa chance. Ele deve aprender que até que esteja pronto, estará prejudicando a si e ao papel da mesma maneira.

Mais do que em qualquer outra forma de arte, a falta de respeito pela arte de interpretar parece brotar do fato de que qualquer leigo se considera um crítico autorizado. Enquanto uma platéia de leigos não discute os movimentos de braço ou o estilo de tocar de um violinista, ou a palheta ou as pinceladas de um pintor, ou a tensão que pode criar um *entrechat* mal executado, todos eles estarão prontos para dar fórmulas a um ator. Suas tias e os seus agentes vêm ao camarim para oferecer conselhos: "acho que você não chorou bastante", "acho que sua Camille deveria usar mais rouge", "você não acha que deveria soluçar mais?" E os atores os ouvem, e criam a noção criminosa de que não é preciso qualquer trabalho, conhecimento ou arte para se atuar.

Uns poucos gênios conseguiram abrir seus espaços nesse mundo do "nade-ou-afunde", mas eles eram gênios. Intuitivamente acharam uma forma de trabalhar que infelizmente, para eles próprios, seria difícil de definir. Mas mesmo que nem todos possamos ser tão dotados, podemos atingir um nível de interpretação mais desenvolvido do que uma pessoa que tenha vindo do antigo sistema "salve-se-quem-puder".

Laurette Taylor passou a ser uma espécie ideal para mim quando a vi representar Mrs. Midget em *Outward Bound*. Seu trabalho parecia desafiar qualquer crítica. Fui assisti-la muitas vezes como Mrs. Midget e depois como Amanda em *A Margem da Vida*. Cada vez que ia vê-la era para estudar e aprender, e todas às vezes me senti como se não tivesse aprendido nada, porque ela simplesmente me absorvia tanto com sua espontaneidade ao ponto de ludibriar meus propósitos. Anos mais tarde fiquei encantada quando li sua biografia ("Laurette") escrita por sua filha Marguerite Courtney, e vi que já na virada do século, sua mãe tinha encontrado uma forma de ocupar seus papéis de uma maneira paralelamente muito próxima dos princípios nos quais passei a acreditar. Laurette Taylor

começava seu trabalho construindo o passado dos personagens que ia interpretar. Trabalhava nessa identificação, até que ela própria acreditava ser a personagem, nas circunstâncias dadas, com as relações dadas. Seu trabalho não terminava até que, em suas próprias palavras, começava a "vestir as calças da personagem". Passava os ensaios explorando o lugar, assistindo os outros atores como um gavião, deixando as relações crescerem, considerando todas as possibilidades de comportamento. Recusava-se a decorar seu texto até que fosse parte integral de sua vida no palco. Recusava-se a mostrar resultados rápidos. Revoltava-se com convenções cênicas e imitações. E depois de tudo isso, continuava insistindo que não tinha qualquer técnica ou método de trabalho.

Dizem que os Lunts rejeitam interpretação "metódica" mas ainda assim, tive uma experiência com eles que foi além do método da maioria dos atores "metódicos". No último ato de *A Gaiivota* de Checov, durante uma grande cena entre Nina e Konstantin, o resto da casa deveria estar jantando na sala ao lado. O Sr. Lunt e Srta. Fontanne trabalhavam incansavelmente nessa cena do jantar fora do palco, improvisando diálogos, decidindo que comidas iriam comer, experimentando os comportamentos dos personagens durante a refeição. Durante os espetáculos, quando os Lunts saíam de cena, realmente sentavam numa mesa na coxia, comiam, conversavam, reentravam com a realidade de terem tido uma refeição. Ninguém da platéia tinha qualquer vislumbre daquilo, mas captavam os barulhos de porcelana, vidro, da prataria, e da diálogo mudo, como um contraponto para a ação trágica em cena. E os atores tinham uma continuidade existencial. Paul Muni também negava um "método" de trabalho para compor um personagem. Ainda assim na sua vida prática, às vezes ia morar semanas numa vizinhança onde seu personagem pudesse ter nascido ou vivido. Sr. Muni passava por um processo de pesquisa e de trabalho tão fundos e tão subjetivos, que algumas vezes era torturante observá-lo.

Talvez esqueçamos que Stanislavsky foi aos melhores atores do seu tempo, observou-os e entrevistou-os sobre a abordagem dos seus trabalhos, e dessa pesquisa construiu seus conceitos. (Ele não os inventou!)

Uma das lições mais ricas que eu tive foi de um ator alemão Albert Basserman. Eu trabalhei como ele

como Hilde em *The Master Builder* de Ibsen. Ele já tinha mais de 80 anos, mas era tão "moderno" na sua concepção do personagem Solness e de suas técnicas quanto qualquer ator com quem eu tenha trabalhado ou tenha assistido. Nos ensaios, adaptava seu jeito ao novo elenco (esse papel já fazia parte do seu repertório há 40 anos). Ele nos assistia, nos ouvia, ajustava-se a nós; entretanto, executava suas ações somente com pequena porção de sua energia cênica. No primeiro ensaio com figurino, ele começou a atuar plenamente. Tinha uma realidade tão vibrante no ritmo das suas falas e do seu comportamento que eu me senti sumir com aquilo. Ficava esperando que ele chegasse ao final das suas intenções para que pudesse perceber a "minha vez". O resultado foi que, ou eu deixava um grande buraco no diálogo ou eu o cortava desesperadamente para evitar um novo buraco. Eu tinha esperado o trivial "minha vez, depois sua vez". No fim do primeiro ato fui para o seu camarim e disse: "Sr. Basserman, não tenho como me desculpar, mas nunca sei quando o senhor vai acabar!" E ele me olhou espantado e disse: "Eu nunca acabo! Nem você o deveria!"

As influências no meu crescimento, fora os artistas mestres que eu observava e com os quais eu trabalhava, foram muitas. Na casa de meus pais, os instintos criativos e a expressão eram considerados nobres e valiosos. O talento vinha acompanhado por sua devida responsabilidade. Eu fui educada a achar que o trabalho com concentração era uma coisa que trazia a sua própria alegria. Ambos, meus pais, viviam dessa forma e passaram-me esse exemplo. Eles também me mostraram que o amor pelo trabalho não depende do sucesso exterior.

Tive uma transição estranha do teatro amador para o profissional. A palavra "amador" originalmente era o "amante", ou alguém que buscava algo por amor. Agora é sinônimo de diletante; de ator não preparado, ou alguém que busca um *hobby* ou um passatempo. Quando eu era muito jovem, e mais tarde ainda jovem, era empregada no teatro; era uma amadora no sentido original da palavra. Eu buscava meu trabalho por amor. Depois, o fato de ser paga foi uma consequência desse amor. No mais, ser paga significava que eu estava sendo tratada com seriedade por esse amor pelo meu trabalho. Certamente não estava preparada. Minha

força de atriz consistia na minha fé no faz-de-conta. Eu me fazia acreditar nos personagens que me deixavam atuar e nas circunstâncias de suas vidas dentro dos eventos da peça.

Inevitavelmente, no processo de transição e aprendizagem do amador para o profissional, perdi parte do meu amor e encontrei meu caminho adotando as atitudes e os métodos do "teatrão". Aprendi o que agora chamo de "truques", e ficava até orgulhosa de mim mesma. Percebi logo que se fizesse minha última entrada como Nina em *A Goivota* com toda minha atenção voltada para os porquês e finalmente na minha saída, sem dar qualquer atenção para a reação do público, haveria inquietação e lágrimas na platéia. Se, contudo, jogasse minha cabeça para trás bravamente assim que estivesse chegando à porta, receberia uma salva de palmas. Eu escolhi ficar com o truque que me daria os aplausos. Poderia enumerar páginas de exemplos de como adquirir técnicas de "entradas perfeitas", lágrimas e risos inventadas, "qualidades" líricas etc., tudo para produzir efeitos exteriores calculados. Achei que era uma genuína profissional que não tinha mais nada para aprender, a não se fazer eficientemente outros papéis. Comecei a desgostar do teatro. Ir para o trabalho no teatro passou a ser uma obrigação, uma forma rotineira de arrecadar meu dinheiro e minhas críticas. Tinha perdido o amor no faz-de-conta. Tinha perdido a fé no personagem, e no mundo no qual o personagem vivia.

Em 1947, trabalhei numa peça sob a direção de Harold Clurman. Ele abriu um mundo novo no teatro profissional para mim. Livrou-me dos "truques". Ele não impôs nenhum gesto, nenhuma leitura de texto, nenhuma marcação de atores. No início, ficava completamente desorientada porque por muitos anos tinha me acostumado a usar marcações exterior-específicas como material para construir a máscara do meu personagem, a máscara na qual eu me escondia por toda apresentação. O Sr. Clurman recusava-se a aceitar a máscara. Ele exigiu que eu estivesse no papel. O meu amor pelo teatro foi lentamente sendo reaceso quando comecei a lidar com uma nova e estranha técnica de se evoluir na personagem. Para começar, eu não poderia nem deveria, em nenhum momento, preocupar-me com formas preconcebidas.

Durante a temporada da peça, descobri uma nova que agradei a Harold Clurman por derrubar o muro

relação com a platéia que era tão próxima, tão íntima, que tantas vezes me separara do público.

O teatro nos grandes centros impõe inúmeros problemas para qualquer ator que deseja se considerar um artista, que quer ser parte de uma forma de arte. Desde os primeiríssimos passos da "via crucis" nos agentes onde os há, produtores, e diretores; passando pelos processos dos terríveis testes; às agonias de tentar se *provar* nos primeiros ensaios; ao sentido de compromisso que você sente em si mesmo, nos seus companheiros atores, nos escritores; do primeiro ensaio às pré-estréias; à aceitação do público e da crítica; à especulação com o "se fechar no sábado" ou "se trabalhar durante anos, ou possivelmente não se trabalhar nunca mais isto formam as condições que periodicamente têm me desiludido do teatro profissional, do meu trabalho, de diretores, de escritores, de ingerências, de cada fase da minha profissão escolhida. O único lugar em que tenho conhecido um grau de satisfação é no HB Studios, onde sou tanto professora como aprendo de outros.

Tive sorte em achar um lugar onde posso lutar num certo grau pelo meu crescimento, por um milagre de realidade na prática de interpretação. O HB Studios foi fundado pelo meu marido, Herbert Berghof. Ambos ensinamos lá. Interpretamos com nossos estudantes e nossos amigos atores. Lá dirigimos. Trabalhamos em peças e cenas que o teatro comercial não pode bancar ou não irá patrocinar.

Como professora quero dizer o que para mim não é modéstia, mas o óbvio. Não sou uma autoridade em comportamento ou semânticas, não sou uma literata, uma filósofa nem uma psiquiatra, e eu francamente receio aqueles que ensinam interpretação enquanto se lançam em áreas da vida dos atores que não pertencem ao palco ou a uma sala de aula. Deve-se ensinar teatro como se o aborda, a partir dos problemas humanos e técnicos dos quais se experimenta através da vivência e da prática. Só assim se adquire o respeito pela arte de interpretar.

---

(Extraído de *Respect for Acting*, McMillan Pub. Co., 1972. Traduzido por Gilbran Chalita).

## ANTECEDENTES DO TEATRO INFANTIL NO BRASIL<sup>1</sup>

Dudu Sandroni

### INTRODUÇÃO

Na forma em que o conhecemos hoje, o Teatro Infantil no Brasil data de meados da década de 40. Mas seria inadequado, do ponto de vista de sua evolução histórica, iniciar esta pesquisa com o estudo (ou o exame) daquela época. Antes dos anos 40 registra-se uma produção teatral voltada especificamente para a infância que alcança seu auge no início do século e que poderia denominar-se Teatro Escolar.

É imperioso notar, também, que se anteriormente não aparece nos palcos brasileiros um teatro adequado ao gosto e interesse infantis, a infância participa desde sempre do teatro — e este é um detalhe importante, como veremos no desenvolver deste trabalho.

Com esta perspectiva, nossa pesquisa volta-se, de início, para o monumento inaugural do Teatro Brasileiro, ao examinar a atividade do jesuíta José de Anchieta.

### O TEATRO DE ANCHIETA (SÉC. XVI)

Nascido nas Ilhas Canárias em 1534, Anchieta chegou ao Brasil em 1563, dois anos após ter ingres-

<sup>1</sup> Este artigo faz parte de pesquisa que está sendo desenvolvida pelo autor com bolsa fornecida pelo CENACEN. Além dessa primeira parte, outros quatro argumentos constam da pesquisa em questão, a saber: "Precursores do Teatro Infantil — o Teatro Escolar (primeiras décadas do séc. XX)", "Fundadores do Teatro Infantil (década de 40); O Teatro Infantil na TV (década de 60)" e "Maria Clara Machado e o Moderno Teatro Infantil Brasileiro".

sado na Companhia de Jesus, em Portugal.<sup>1</sup> Nesta época as missões da Companhia de Jesus se multiplicavam pelo mundo todo. Para se ter uma idéia, em 1607 existiam 293 seminários, 37 dos quais em países "d'além mar" e em 1750 os seminários já somavam 578.<sup>2</sup> Durante três séculos esses seminários produziram uma infinidade de peças.

"O teatro, tanto popular como escolar, foi sempre tido pelos jesuítas, não como simples diversão, mas como instrumento valioso de educação e cultura. Por isso eles o aproveitaram em grande escala, tanto na pastoral como na pedagogia. Instruindo e deleitando, atraíram as multidões e lhes elevaram o nível cultural."<sup>3</sup>

O teatro caía como uma luva aos propósitos colonialistas a que em última instância, estavam ligados os padres jesuítas.

"Los jesuítas dieron a las representaciones teatrales un gran desarrollo, circundándolas de mucho esplendor. 'Aceptaron las cosas', dice Maldonado, 'como habían sido establecidas por la experiencia de los siglos'. Por lo tanto, mantuvieron la costumbre universitaria de la representación de dramas; y dado que el método, liberado de los abusos que de él podían derivarse, ofrecía un nuevo medio para desarrollar sentimientos más generosos en el corazón de los alumnos, para poner ante sus ojos el asiduo ejemplo de la constancia y del valor que exige la virtud y para inspirarles el desagrado por los vicios exponiéndoles el ridículo y los horrores a fin de fortalecer su educación religiosa y social, sin más lo aceptaron y lo hicieron suyo."<sup>4</sup>

Imbuído desse caráter "pedagógico" e "moralizador" o teatro chega ao Brasil, e em 1561,<sup>5</sup> a pedido do Padre Manuel da Nóbrega, Anchieta escreve e faz representar o "Auto da Pregação Universal".

"O Padre Manuel da Nóbrega conhecia o valor do teatro como instrumento eficaz para a instrução e educação do povo. Sabia que as representações, quando inspiradas na sã moral e na

ciência pedagógica, influem no subconsciente dos assistentes, notadamente das crianças e dos adolescentes, inspirando-lhes melhor comportamento na vida individual e na vida coletiva. Sabia que o teatro estimula a atenção e aprimora a sensibilidade, instrui e educa moral e artisticamente, e ameniza o trabalho cotidiano.”<sup>6</sup>

O “Auto da Pregação Universal”, escrito em três línguas, Português, Espanhol e Tupi, foi encomendado para a celebração do natal daquele ano, e já nele os pequenos aborígenes aparecem em lugar de destaque, na “Dança dos dez meninos portugueses e índios, em honra do Natal de Jesus, de sua mãe Maria e dos Reis Magos.”<sup>7</sup>

As crianças em geral vão aparecer na dramaturgia de Anchieta ou no início, narrando os martírios dos heróis de que vão tratar os Autos, ou ao final, simbolizando a catarse da luta entre o Bem e o Mal, isto é, os meninos declarando seu amor ao Cristo e renegando sua própria cultura pagã. “Anchieta oferece o exemplo a ser seguido. Seus personagens humanos, indígenas, são os columins<sup>8</sup> dos recitativos dançados, representando a si mesmos”, nas palavras de Joel Pontes.<sup>9</sup>

Nesses “personagens humanos” se encerra o grande paradoxo (e também a originalidade) do teatro Anchietano. Vejamos: As crianças são vistas aqui como aqueles elementos da tribo que ainda mantêm sua “alma pueril”, cu que ainda não tiveram seu espírito desvirtuado pela prática pagã dos mais velhos. Por outro lado são elas também que trazem os elementos da cultura indígena para os Autos, através da dança, da música e dos instrumentos típicos daquela cultura. E são elas ainda que vão pedir o perdão para os pecados da tribo, estabelecendo assim a ponte para a salvação. Atentemos para alguns exemplos: No “Auto da Pregação Universal”.

“O IV Ato é a dança de doze meninos índios, que no códice anchietano se segue ao diálogo tupi. Com tal variedade a peça se torna espetáculo apreciadíssimo. Era acompanhada com som de flautas e maracás, cantando cada qual por sua vez uma quintilha: sete são em português, três em tupi, duas em castelhano. Merecem ser citadas as 9<sup>o</sup> e 10<sup>o</sup>, em que os dois indiozinhos confessam ingenuamente sua falta de meninos gulosos:

Senhor, estes cinco réis  
são do peixe que vendi.  
Não vos trago mais aqui,  
porque ontem todo mais  
dei por vinho que bebi.

Eu fui o seu companheiro,  
e por mim foi enganado.  
Perdoai nosso pecado,  
pois que vós sois o cordeiro,  
que pagais pelo culpado.”<sup>10</sup>

Ou ainda no “Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao Padre Provincial Marçal Beliarde.”

“O IV Ato é a dança de dez meninos engalanados à moda indígena, cantando cada qual a sua quadrinha em tupi, à honra do Provincial, da Virgem da Conceição e de Jesus seu filho. Cada um traz um pensamento singelo; o último pede a bênção:

Tua vinda benfaseja  
nos é venturosa dita...  
Guaraparim és bendita,  
porque possuis uma igreja!

Eu já não quero o pecado;  
amo Jesus, sou cristão.  
Que ele me guarde a seu lado,  
bem dentro do coração.”<sup>11</sup>

Assim pensamos que a presença da criança no teatro do Padre José de Anchieta, poderia no futuro, ser objeto de um estudo mais aprofundado.

## O TEATRO DE MARIONETES (SÉC. XVIII)

O Prof. Sábato Magaldi é taxativo ao intitular o capítulo do seu livro *Panorama do Teatro Brasileiro*, que trata dos séculos XVII e XVIII: Vazio de Dois Séculos.

O Prof. Magaldi (como não poderia deixar de ser, está coberto de razão), mostra nos seus estudos que nada de realmente significativo ocorreu no teatro bra-

sileiro no decorrer desses duzentos anos. No entanto, fomos encontrar no livro de Luiz Edmundo, *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis*, um importante relato acerca do teatro de marionetes que se fazia com frequência pelas ruas da cidade para deleite das crianças e do povo em geral.

“O teatro de bonifrates<sup>12</sup> supria no século XVIII, entre nós, a deficiência de palcos e casas de espetáculos. Era uma ingênua diversão do povo.”<sup>13</sup>

Luiz Edmundo confirma a “deficiência de palcos” (em todos os sentidos) anotada por Magaldi, mas vai encontrar nas ruas do velho Rio de Janeiro um tipo de teatro que pela sua forma bastante inventiva merece a nossa atenção. Sigamos com a narrativa de Luiz Edmundo:

“Por certa documentação por nós compulsada em Lisboa, chegamos a compreender a existência de três grupos distintos desse curioso teatro de bonecos no Rio de Janeiro, pela época dos vice-reis: o grupo que se pode chamar dos títeres de porta, improvisado espetáculo vivendo apenas do óbulo espontâneo dos espectadores de passagem, o dos títeres de capote, ainda mais rudimentar que o primeiro, embora mais popular e mais pitoresco, e, finalmente, o dos títeres de sala, este último já em franca evolução para o teatro de personagens vivas e com ares gentis de pátios de comédia. Vamos encontrar em ruelas afastadas do centro, frequentadas pela escumalha das ruas, os teatróides do primeiro gênero.

Cá está um. É uma porta escancarada, onde uma colcha de cor escandalosa se coloca latitudinalmente a dividi-la em duas porções distintas. Na parte superior, que é um vão, forma-se a boca de cena, aberta, sempre, ao boneco que aflora e que gestacula animado pelas mãos de um homem escondido e que, com o indicador, move-lhe a cabeça, e, com o polegar e o mínimo, os bracinhos nervosos. Não há cenário. Na parte inferior está a coxia com os seus sobressalentes de bonecos, contra-regragem completamente fechada aos olhos do público.

Aquém soleira, o indefectível cego da sanfona ou da rebeca, zurrindo a corda desafinada do instrumento. Ao solo, em função discreta, a

larga escudela das receitas, mostrando, ao fundo, sempre, uma moeda de prata nova, posta pela mão do empresário, desejoso de encorajar a generosidade do transeunte.”<sup>14</sup>

“Os títeres de capote, que eram ambulantes, andavam pelas feiras, pelos adros da igreja, em dias de festa, e por lugares de movimento maior.

Há Te-Deum em São Bento? No adro da igreja, necessariamente, haverá, pelo menos, um desses teatros de improviso, entre os mendigos e as negras vendedoras de cuscus, de aluá e de laranja. Curioso, porém, é ver a boca de cena dessa ópera improvisada, feita pelo próprio empresário com o planejamento amplo de seu capote, traçado de ombro a ombro, em linha horizontal, de tal sorte formando o campo necessário à movimentação do boneco. Escondido na pregaria da capa, que tomba até os joelhos do homem-palco, está um guri que dá ao personagem de pano e massa o movimento necessário. O homem-palco é ao mesmo tempo, homem-orquestra, pois que, com os danos, repinica a viola da função, que o capote nem sempre dissimula.”<sup>15</sup>

“Em face aos espectadores está armado um palco minúsculo, onde ‘marionetes’ de 30 a 50 centímetros devem mover-se em cenários de papel. O varapau enfitado do cobrador anuncia, a bater ruídosamente no solo, que vai começar a ópera do anúncio, no recinto da folgança, recomeça, no seu desafinado e lúgubre instrumento, o minuete tristíssimo.

Faz a rebeca a ouverture. Cala-se depois. Seque-se um silêncio profundo, apenas interrompido pelo *plie* das tabaqueiras que se fecham e pelo assoar discreto de algumas bicancas besuntadas de rapê. Numa folha de papel, pendurada à guisa de cartaz, lá está o nome da peça:

O desespero de D. Brites que perdeu na festa da Glória as suas anquinhas de arame ou a escola das novas secias. Incisan Joco. Seria Anatômica e Crítica por Pantufo Gabinda.

O título é, no entanto, menor que o destempero dramático. As três pancadinhas do estilo para o sinal do pano e o homem do varapau que solta um psu prolongado para que se calem, de vez, os ruídos das tabaqueiras e narizes. Silêncio!

Obedece-se, gostosamente, ao homem do varapau. Pano alto. Já é a peça." 16

Assim, aqui temos a detalhada descrição de três tipos diferentes de teatro de marionetes, que se faziam por estas paragens nos (áureos) tempos dos vice-reis. Se levarmos em consideração a grande influência que o teatro de bonecos tem no teatro infantil em vários momentos da sua história (só para citar dois exemplos; lembramo-nos que Maria Clara Machado escreveu suas primeiras peças originalmente para bonecos, e que Ilo Krugler, reinventor do teatro infantil na década de 70, era um especialista no gênero), justificamos, pois, o resgate da narração de Luiz Edmundo como um dos aspectos do desenvolvimento do teatro infantil no Brasil. Vale a pena citar, por ser o *No Tempo dos Vice-Reis*. . . um livro raro, que Hermilo Borba Filho reproduz grande parte do relato de Luiz Edmundo, no seu *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*, edição INACEN, 1987 (2ª edição).

#### AS COMPANHIAS INFANTIS (SÉC. XIX)

"O nosso teatro no passado, não se preocupou com a criança, como espectador. O que então se chamou teatro infantil foi o espetáculo de crianças para adultos." 17

A primeira dessas "companhias infantis" de que se tem notícia, foi a do Teatro Tivoly e estreou no dia 9 de maio de 1847 com o drama em dois atos, *Artur ou 16 anos depois*. 18 Levaram à cena ainda no mesmo ano *Os dois ou o inglês maquinista*, de Martins Pena, *Cosimo ou o príncipe caidor* e *A meia-noite* (a fonte não cita o autor das duas últimas peças). Do elenco do Tivoly faziam parte: José Antonio Godinho, Florentino Carlos Vitor, Augusto Ângelo Montani, Jovita José Meneses, Leopoldina Correia de Albuquerque, Leonor Orsat, Manuel De Giovanni e Jesuína Montani. Quando terminou a companhia do Tivoly, parte desse elenco se incorporou à companhia de João Caetano. Era comum na época os espectadores tomarem o partido das atrizes de sua predileção. No caso do Tivoly eles extrapolaram:

"No Tivoly, do Rio, trabalhava, em 1847, Leonor Orsat, menina de 11 anos, quando para lá foi outra criança, da mesma idade, Jesuína Montani. Esta italiana, aquela portuguesa, foram pouco a pouco entusiasmando a platéia, que acabou por se dividir. A coisa chegou a tal ponto que, em 1851, foram publicados dois jornais, *O Orsatista* e *O Montanista*, cada qual louvando a atriz de sua predileção e depreciando a outra." 19

As pequenas atrizes parecem encontrar semelhança nas ninfetas de hoje. Lafayette Silva prefere chamá-las de "ingênuas". 20 Vejamos outro exemplo curioso:

"Em 1881 veio ao Brasil uma menina de extraordinárias qualidades teatrais: no acionado, na dicção, na expressão era verdadeiramente assombrosa a pequena Gemma Cuniberti. Nos seus artigos laudatórios os jornais a chamavam 'a piccola Ristori'. Autores teatrais escreviam expressamente para ela, como sucedeu a Artur de Azevedo, que com a colaboração de Urbano Duarte traçou para Gemma Cuniberti o drama *O anjo da vingança*." 21

A menina Gemma Cuniberti somava então nove anos, e dentre as peças em que atuou no Brasil (Gemma era italiana), duas se destacam, o drama *Mario e Maria*, de P. Ferrari, (no Teatro Sant'Ana, São Paulo, em 1887, e *O demônio familiar*, de José de Alencar, no papel do moleque Pedro, no ano seguinte, no mesmo teatro.

Gemma só encontrou rival na riograndense do sul, Julieta nos Santos, que chegou ao Rio se Janeiro em 1882 e aqui estreou no Teatro Recreio, no dia 22 de maio, a comédia de Moreira de Vasconcelos, *Um diabrete de nove anos*.

"Estando no Rio de Janeiro na mesma época, Gemma Cuniberti e Julieta dos Santos trabalharam várias vezes na mesma noite, em teatros diferentes. A italiana fora fisicamente melhor aquinhoada pela natureza. Era loura e bonita, possuidora de lindos cabelos. Julieta tinha os cabelos pretos, usava pastinhas. Rivalizavam, porém, nos atribui-

tos da inteligência, sendo ambas geniais. Como sucedeu à sua graciosa êmula, quando a juventude passou, Julieta dos Santos caiu no esquecimento e dela se perdeu de todo a memória.”<sup>22</sup>

Lafayette Silva nos dá conta ainda de algumas outras companhias infantis: em 1883 os irmãos Lambertini (Aquiles, Luiz e Luísa) com a peça *Quando chegará o papá?*, no Teatro Recreio; no Teatro Eden Lavradio, em 1896, a companhia infantil do Maestro Brito Fernandes levou à cena *A conquista de um trono*, de Brito Fernandes, *Os sinos de Coneville*, e a revista *Tim-tim por tim-tim*. Da companhia de Brito Fernandes faziam parte Carmen Roldan, Julia Martins, Asdrubal Miranda e Franklin d’Almeida. Além desses, Galante de Souza cita ainda outros dois elencos infantis: o que se estabeleceu em 1911 no Teatro Recreio, com Dora Theor, Lúcia Castaldie, Rita Gambini entre outros, e a “Troupe Infantil Galhardo”, que estreou em março de 1916, no Trianon.

#### NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- <sup>1</sup> Anchieta, J., *Teatro de Anchieta*, p. 14.
- <sup>2</sup> Signorelli, M., *El Niño y el Teatro*, p. 13.
- <sup>3</sup> Anchieta, J., *op. cit.*, p. 16.
- <sup>4</sup> Signorelli, M., *op. cit.*, p. 12.
- <sup>5</sup> Anchieta, J., *op. cit.*, p. 136.
- <sup>6</sup> Macedo, J. C., *Curso de Teatro*, p. 14.
- <sup>7</sup> Anchieta, J., *op. cit.*, p. 75.
- <sup>8</sup> Columins, curumins, índios crianças.
- <sup>9</sup> Pontes, J., *Teatro de Anchieta*, p. 75.
- <sup>10</sup> Anchieta, J., *op. cit.*, p. 66.
- <sup>11</sup> *Idem*, p. 85.
- <sup>12</sup> Bonifrates, fantoches.
- <sup>13</sup> Edmundo, L., *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis*, p. 448.
- <sup>14</sup> *Idem*, ps. 447-448.
- <sup>15</sup> *Ibidem*, ps. 449-450.
- <sup>16</sup> *Ibidem*, p. 454.
- <sup>17</sup> Galante, J. S., *O Teatro no Brasil*, p. 257.
- <sup>18</sup> Silva, L., *História do Teatro Brasileiro*, p. 417.
- <sup>19</sup> Galante, J. S., *op. cit.*, p. 183.
- <sup>20</sup> Silva, L., *op. cit.*, p. 418.
- <sup>21</sup> *Idem*, p. 418.
- <sup>22</sup> *Ibidem*, p. 420.

## PESQUISANDO NOS ENSAIOS

Louis Dezseran

Ao começar a representar uma cena faça o possível para não ficar "rijo" (parado) em seu lugar ou para não decidir que expressões usar antes que você e seu companheiro se tenham reunido várias vezes para explorar as exigências emocionais da cena. Selecione alguns exercícios para vocês dois e procure identificar o espírito da cena. Tente manter a impressão de naturalidade do improvisado sempre que possível. Mantenha-a vívida. O ensaio é um lugar onde você pode agir com liberdade, ousadia e entusiasmo. Seu desempenho será aprovado se você demonstrar naturalidade ao dividir os momentos dramáticos com seu parceiro. Pretender resultados imediatos só fará com que você se torne prisioneiro de modelos estereotipados. O estudo das cenas representa um exame do processo criativo em andamento. Achar que se *deve* atingir a perfeição é uma atitude prejudicial tanto para você como para o grupo.

Os exercícios que se seguem podem ser usados nos ensaios e também em sala de aula em escolas de teatro. Eles não apenas ajudarão você a concentrar sua energia no objetivo do texto, como também farão com que você se solte para livremente dividir suas emoções com seu parceiro.

Decidam em conjunto que exercícios melhor se adaptam à cena. A escolha do exercício adequado poderá ser esclarecedora e agradável. Se mal selecionado, o exercício poderá não ser necessariamente desastroso, mas sempre poderá confundí-lo. Pode acontecer que dois atores trabalhando numa peça estejam dispendendo energia e achando que estão atingindo algum objetivo, quando na realidade eles estão se exercitando

sem chegar a qualquer ponto. Para ser proveitoso o exercício deve ser praticado paralelamente ao objetivo de sua cena francesa;<sup>1</sup> em outras palavras, se o exercício levar você a externar o que você quer e precisa de seu companheiro, vale a pena tentar. Enquanto você exercita, represente a cena; depois, deixe de lado o exercício e verifique se a cena adquiriu mais vida. Ao longo do ensaio, você poderá descobrir alguns momentos que você desejará preservar.

## BEIJO A DISTANCIA

O exercício do à distância pode ser praticado se você estiver representando uma cena romântica em que você e seu companheiro estejam se "criticando". Se sua primeira simulação tornar-se previsível ou óbvia, este tipo de exercício poderá ajudar você a dar vida ao processo de troca entre você e seu partner.

*Procedimento:* Simplesmente intercale cada fala com um beijo simulado no ar. Dirija-o aos olhos ou aos lábios do outro. Explore o resto de seu companheiro com cada beijo, e tente incorporar o ato de beijar ao diálogo. Faça com que o beijo à distância seja acompanhado de uma sensação forte, de uma emoção real, quer representando uma afeição verdadeira pelo outro, quer uma atitude desdenhosa. Use-o como você usaria um adereço — ensaie e exercite com cada beijo.

*Avaliação:* O beijo reavivou sua emoção ou você simplesmente beijou o ar? Seu gesto foi dirigido a determinado ponto ou foi a êsmo? O simples ato de beijar o ar trouxe-lhe emoção verdadeira? Você criou alguma fala no andamento da leitura?

## MARCAR OS OBJETIVOS ALCANÇADOS

Este exercício é mais eficaz para cenas em que dois personagens tentam se sobrejugar; por exemplo, observe a cena final do primeiro ato de *Luv*, de Murray Shisgal, na qual Ellen e Harry estabelecem uma espécie de competição para verificar qual dos dois teve a infância mais cruel, ou a cena de provocação entre Eddie e Marco, em *Panorama visto da ponte*, de Arthur Miller. As cenas de questionamento, como em *Escuridão ao meio-dia*, de Sidney Kingsley, e em *O vento por*

*herança*, de Jerome Lawrence e Robert E. Lee, também se prestam a esse tipo de exercício

**Procedimento:** Peça a dois amigos para observarem a cena e atuarem como juizes. Cada ator escolhe seu juiz e este ficará ao seu lado. Sempre que você alcançar os objetivos de sua cena, ainda que da forma mais discreta, através de palavras ou de gestos, você deve dar um soco no ar, como se estivesse aumentando seus pontos. Os juizes fazem a contagem dos pontos em voz alta, instigando um ator contra o outro. Eles são muito importantes para o exercício porque também estão a par das motivações de seu respectivo ator. Se um dos juizes notar que seu ator fez um ponto e não percebeu, ou que *poderia* tê-lo feito, ele subtrai um ponto. Desse modo, o juiz realmente está participando do jogo. Continue o exercício enquanto for estimulante.

**Avaliação:** Vocês perceberam algum conflito que não constasse da cena? Vocês interpretaram pra valer, ou simplesmente brigaram? Vocês realmente marcaram pontos ou ficaram tão empolgados com o exercício que passaram a marcar pontos a esmo? Os motivos pelos quais os juizes subtraíram pontos foram justos? Enquanto vocês praticarem, permaneçam fiéis ao personagem e não a si próprios. Para que este exercício surta efeito desejado, naturalmente os contendores devem estar de acordo quanto aos seus objetivos.

### TOQUE DE FOGO

Para cenas em que os personagens trocam palavras devastadoras, mas que você e seu companheiro têm a certeza de ainda estarem apresentando a solução mais fácil e simplesmente fazendo um jogo de palavras, este é o exercício que poderá ser praticado. Examinem as cenas entre Mary e James Tyrone em *Uma longa jornada dentro da noite*, de Eugene O'Neil, ou a cena entre Ismênia e Antígona em *Antígona*, de Jean Anouilh. Nos dois exemplos, o toque de fogo cabe ao personagem que instigou a cena — o ator que representa James e a atriz que faz o papel de Ismênia. Ambos têm o mesmo objetivo básico: vencer o outro de que sua conduta é destruidora e não conduz a nada.

**Procedimento:** O personagem com o toque de fogo deve manter contato físico com o outro, em cena, durante todo tempo, sem recorrer a qualquer violência

física. Simplesmente se roçarem, se acariciarem, se tocarem, é ótimo, caso isto antecipe seu principal objetivo, no momento. O receptor (Mary ou Antígona) precisa evitar um meio de evitar o confronto, dentro do contexto do roteiro. Naturalmente Mary não deseja que James a encare, para que ele não descubra que ela voltou a usar morfina; ela pode, assim, voltar-se para sua caixa de costura. Antígona tenta distrair Ismênia elogiando sua beleza e assim talvez ela possa pentear o cabelo de Ismênia. O receptor deve reagir a qualquer toque prolongado de seu companheiro de cena, como se estivesse sendo queimado por um ferro em brasa. Tente levar o exercício a sério. Quanto mais você se aprofundar no conteúdo da cena, mais forte se torna o toque de fogo.

**Avaliação:** O exercício desenvolveu-se em um verdadeiro crescendo, ou a tentativa de se tocarem foi apenas uma simples caçada pelo palco? Representar fisicamente a sensação de estar se queimando ajudará o receptor a encontrar uma adequação mais real para os insultos e frases dolorosas da cena.

### A CAIXA

O exercício que vamos apresentar pode ser usado ao mesmo tempo que o toque de fogo, ou em substituição a ele. Seu primeiro objetivo é forçar os dois atores a se ouvir e reagirem. É necessário uma caixa de 1,20m por 1,50m ou 1,80m, sem tampa, semelhante a uma pequena caixa de teatro emborcada. Este recurso pode ser substituído por qualquer outro que possa confinar dois atores em uma pequena área.

**Procedimento:** Entrem dentro da caixa e coloquem uma ou duas cadeiras entre vocês dois. Mais uma vez, o objetivo do ator é tentar um contato físico com o outro. Vocês dois podem usar as cadeiras, em seu próprio benefício, contanto que um não ponha o outro em perigo. Simplesmente façam um exercício do tipo pega-pega dentro da caixa. Nenhum dos dois poderá sair dali antes que a cena esteja terminada. Usem o texto da cena como um complemento para representar o objetivo, de modo que o exercício não degenera em um simples jogo.

**Avaliação:** Vocês descobriram diferentes formas de entrar em contato ou vocês se reuniram apenas para queimar energia? Vocês bancaram os "trapaceiros?" Sua tática também abrangeu as palavras, tal como ocorreu com os movimentos corporais?

## O MURO

Este exercício funciona melhor nas cenas em que um personagem precisa de ajuda de outro, mas este ora envolve-se com seu próprio problema, ora conscientemente evita ajudar. Observe a cena Poctor-Elizabeth, no início do segundo ato de *O Cadinho*, de Arthur Miller. John tenta ganhar a afeição de Elizabeth mas ela não consegue perdô-lo ou a si própria, em virtude de recente comportamento de John em relação a Abigail. Para este exercício são necessários muitos móveis — cadeiras e mesas — amontoados no meio do chão.

**Procedimento:** No espaço de trabalho, você e seu companheiro ocupam posições em lados opostos, tendo entre vocês todos os móveis. O ator que quer permanecer isolado deve construir um muro inexpugnável, em torno de si. O ator principal tenta estabelecer contato com o outro, tirando os móveis de sua frente, mas seu opositor continua a amontoar outras peças de móveis para defender sua fortaleza. Quanto mais o que se isola equilibra, com cuidado, uma cadeira ou uma mesa sobre outra, mais o ator principal demora em se desfazer do muro. Evite qualquer movimento brusco que possa resultar em dano físico. Quando você repetir a cena sem o exercício, aquele que deseja se isolar deve encontrar meios de se ocupar com verdadeiras tarefas físicas que lhe permitam, com coerência, evitar seu companheiro.

**Avaliação:** O ator principal levou vantagem sobre o outro, mediante alguma ameaça física? O empenho para levantar o muro ajudou o que se isolou a encontrar novas interpretações das falas? Acrescente gestos próprios e escoras verdadeiras (mesmo que sejam pantomimas) e isto o ajudará a representar a cena com autenticidade.

## PENSAR ALTO

É muito válido usar o método de Pensar Alto, em uma representação, especialmente quando você se sente pouco seguro quanto às suas motivações, ou quando sente que está "marcando" a representação porque as reações emocionais de seu companheiro são pouco expressivas.

**Procedimento:** Expresse em voz alta suas falas e também suas motivações interiores ou pensamentos.

Em outras palavras, expresse tudo em voz alta. Por exemplo, os atores que representam Iago e Rodrigo, na primeira cena de *Otelo*, de Shakespeare poderiam, de fato, dizer todas as falas que se seguem (os pensamentos dos atores estão em grifo).<sup>2</sup>

Rodrigo — *Quero que ele se afaste de mim* (empurra Iago). *Vou forçá-lo a explicar como ficou sabendo sobre Desdêmona e Otelo, e porque ele nunca me contou que os dois fugiram.* Bem basta! Não me tornes a falar nisso. Sinto muito que tu, Iago... *Vou fazê-lo sentir-se envergonhado por vir tirando meu dinheiro, e quero ver sua reação quando eu lhe disser que ele nunca mais vai roubar-me.* ... que dispusesse da minha bolsa. Como se os cordões te pertencessem, soubestes tal.

Iago — *Preciso esconder o dinheiro que tirei dele. Vou deixá-lo bastante embriagado para que ele acredite em mim e vou acordar Brabantio no meio da noite.*

— Por Deus, não me quereis ouvir! (Iago oferece uma bebida a Rodrigo). *Ele precisa se defender por manchar minha honra.* Se eu já sabia de tal cousa, nunca mais olheis para mim com bons olhos.

Rodrigo — *Vou procurar saber se ele mentiu para mim. Preciso ficar sóbrio até que ele me diga a verdade.* Parece-me que me disteste que não o podias ver. (Rodrigo afasta a garrafa.)

Iago — *Preciso ganhar sua confiança.* Se te não falei a verdade, nunca mais faleis para mim. *Tenho que saciar minha sede, depois de toda essa discussão com ele.* (Iago toma um gole.) *Ele tem que beber também. Vou engodá-lo com a bebida.* (Iago toma outro pequeno gole, estala a língua e novamente oferece a garrafa a Rodrigo, mas conserva-a entre suas mãos, de modo que Rodrigo terá de agarrá-la, se a quiser.)

**Avaliação:** Você se deteve em cada marcação ou você saltou falas que poderiam ter sido de fato divididas em pequenas partes, para dar mais autenticidade e força à cena? Alguma seqüência pareceu obscura? Suas cogitações foram tão interessantes como os personagens que vocês dois estavam interpretando?

## REPRESENTAR EM SILÊNCIO

**Procedimento:** Se você sente que falta uma percepção clara de sua movimentação em cena, ou que seus movimentos parecem sem lógica, repita a cena *sem*

usar palavras. À medida que você e seu companheiro se movimentam, relacionem-se, mas comuniquem-se confiando apenas no corpo e nos gestos para expressar seus objetivos. Entretanto, não mude de posição antes que você sinta que seu companheiro lhe deu motivação suficiente para isso. Permaneça em seu lugar e espere até que você esteja certo daquilo que ele está tentando expressar. Dê vida aos movimentos em cena; não permaneça numa só posição por muito tempo para não dar lugar a uma relação enfadonha ou a um solilóquio — gaste apenas o tempo suficiente para deixar claro o que você deseja de seu companheiro.

**Avaliação:** Vocês exigiram minúcias um do outro? Seus movimentos estavam de acordo com suas intenções? Vocês ficaram de rodeios quando deveriam de fato ter ficado zangados? Partes de seu corpo (por exemplo, seu braço) moviam-se de acordo com seu estado emocional enquanto o resto parecia totalmente relaxado? Todo o corpo do ator deve transmitir a impressão de envolvimento na ação e nos objetivos.

### CONTORNAR O ROSTO

Em cenas românticas nas quais os personagens parecem um pouco tímidos, o exercício de contornar o rosto é especialmente eficaz. É provável que vocês estejam tendo dificuldade para demonstrar afeição um pelo outro ou talvez estejam externando sua afeição por meio de gestos já desgastados.

**Procedimento:** Coloquem-se nas extremidades opostas do espaço de ação, no mínimo a 3,5m de distância do outro. Conservando esta distância, busquem-se fixando-se no contorno geral do rosto do parceiro. Tracem contornos precisos do rosto. Acariciem-no. Quando vocês sentirem que a tarefa física de acariciar ajudou sua concentração, comecem a cena. Permaneçam de pé, distanciados 3,5m e continuem tentando alcançar o rosto do outro através de palavras e gestos de carinho. Eventualmente vocês podem cessar as carícias com as mãos e deixar que elas sejam feitas apenas por meio de expressões e dos lábios.

Aproximem-se do outro muito lentamente, um passo de cada vez, por fala, até que estejam frente a frente. Continuem concentrados e acariciando o rosto do outro com palavras, mas não se toquem, mesmo que conste no roteiro. Comecem a cena de novo, usando qualquer meio de representação que julgar necessário,

mas prossigam com o exercício de contornar o rosto enquanto vocês dizem suas falas.

**Avaliação:** O ato físico de acariciar levou vocês a nova interpretação das falas e a novo ritmo? A apresentação pareceu estar “levando a algum ponto?” Acariciar apenas com palavras pode ser, para a platéia, tão sensual como um verdadeiro contato físico.

### MUDAR O GÊNERO DA PEÇA

Se você estiver trabalhando numa peça que seja essencialmente trágica, como *A Morte de um Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller, é provável que simplesmente esteja fazendo escolhas trágicas de sua movimentação e da interpretação de suas falas. Se a cena estiver fazendo você se sentir um “trapo”, os tons graves de sua voz estarão sendo totalmente sufocados pelos tons altos.

**Procedimento:** Imagine que vocês estejam dialogando entre partes de uma canção em um musical leve. Dirijam um ao outro as duas primeiras palavras de cada frase e depois compartilhem o resto da fala com a platéia, deleitando-se com os prováveis aspectos cômicos da peça. Talvez vocês possam mesmo improvisar uma melodia com as falas, enquanto você fala cantando! É provável até que se sintam ridículos, a princípio, mas talvez descubram também certo equilíbrio natural no roteiro.

Se você estiver interpretando uma cena obviamente engraçada em uma peça que seja uma comédia autêntica, como a abertura de *Flor de Cactus*, de Abe Burrow, talvez você esteja recheando todo o roteiro com gargalhadas da platéia porque você está ligado apenas aos efeitos cômicos. Lembre-se de que a peça começa com a tentativa de suicídio de Toni, e de que Igor é um autor de peças, *fracassado*. Naturalmente seria fatal chafurdar em seus problemas, mas você deve transmitir a impressão de que Toni e Igor levam seus problemas a sério. Faça de conta que *Flor de Cactus* foi escrita por Henri Ibsen e repita a cena exatamente como se a peça fosse uma tragédia. Esqueça a platéia e concentre-se no dilema do outro. E se você sente que o ritmo da cena está muito acelerado, tente imaginar-se embaixo d'água. Fale lentamente e “nade” um em direção ao outro para estabelecer contato físico.

**Avaliação:** Você é capaz de facilmente fazer a transição de uma atitude cômica para uma tragédia?

Você se sente num estado emocional generalizado de acomodação, quando representando, em vez de buscar exteriorizar os vários estados emocionais do roteiro? Um ator não tem que conscientemente decidir como representar o trágico numa tragédia ou o cômico numa comédia. Confie no autor e exercite seus objetivos juntamente com seu companheiro.

## MANTER A PRIMEIRA IMPRESSÃO

(Exercício da respiração)

Caso você e seu parceiro sintam que não estão mais fazendo descobertas ao ensaiar uma peça, experimentem uma técnica que provoca a impressão de "primeiro momento".

*Procedimento:* Quando vocês entrarem em cena, emitam sons imitando uma inspiração profunda, como se estivessem surpresos, antes de dizerem qualquer fala. Tentem incorporar a respiração com coerência, como se fosse uma reação sincera às falas de seu companheiro. Variem o ritmo e a duração da respiração para ajustá-la aos seus objetivos.

*Avaliação:* À primeira vista, este exercício pode parecer ridículo, mas se vocês fizerem com que as respirações realmente pareçam fazer parte de suas falas, vocês vão chegar à conclusão de que podem executá-las com lógica. Vocês verificaram que muitas das falas que vocês tomavam como certas, nada mais eram do que descobertas recentes vivenciadas por seus personagens? Experimentem incorporar as respirações que melhor expressem a cena.

## CAUSAR A IMPRESSÃO DE NERVOSISMO

(Exercício do soluço)

Você poderá estar trabalhando uma cena cujo personagem você identifica como sendo agitado e/ou ansioso; por exemplo, Laura Wingfield, em *A Margem da Vida*, de Tennessee Williams, ou Serafina em *A Rosa Tatuada*, de Williams. As cenas entre Laura e Jim, e entre Serafina e Álvaro começam com uma emoção que se aproxima do traumático; entretanto, após ensaiar os papéis durante muito tempo, seu entusiasmo provavelmente vai arrefecendo e a cena vá se tornando plana.

*Procedimento:* Acrescente uma espécie de soluço ao ritmo das falas de seu personagem ou tente incorporar uma certa gagueira ao seu papel. Seja coerente e parcimonioso. Use os soluços ou a gagueira apenas quando você se sentir ameaçado por seu companheiro, dentro das circunstâncias da cena. Soluce como se fosse de verdade.

*Avaliação:* Você levou o exercício a sério, a ponto de você mesmo se sentir envolvido por ele? Se você usar essas inflexões com parcimônia elas poderão ajudá-lo a reformular as emoções mais elementares de sua personagem. Da próxima vez que você representar uma cena, comece com o soluço ou com a gagueira, deixe-se envolver pelo clima, e depois, conscientemente, tente suprimir o soluço. Lembre-se de que o personagem não *deseja* gaguejar ou soluçar diante de ninguém. Sua força deve ser dirigida no sentido de controlar o nervosismo dele, e não para o acentuar.

Você pode criar outros exercícios desse tipo, caso você use (ou aprenda a usar) a observação. Por exemplo, você já notou que quando alguém está concentrado, aprendendo alguma coisa, a boca fica aberta? Se você precisar transmitir à platéia a impressão de que seu personagem está num processo de aprendizagem, concentre-se em seu companheiro e cuça-o. Incorpore seu raciocínio à sua mante, repetindo em silêncio, para si mesmo, sua última fala, e deixe seu queixo cair. A simples prática da expressão corporal pode dar a você, enquanto personagem, uma justificativa interior para seu desempenho. À medida que você contracenar com o outro, a platéia provavelmente julgará autêntico seu desempenho; mas a partir do momento em que tentar representar sozinho, você se exporá a certo risco, destruindo a crença do expectador em seu personagem.

<sup>1</sup> (N.T.) "Cada uma das unidades de ação dum peça, cuja divisão se faz segundo as entradas ou saídas dos atores." (Dicionário Aurélio, p. 305.)

<sup>2</sup> (N.T.) As falas (não os pensamentos) dos personagens são parte da tradução da obra, para teatro, de Dr. Domingos Ramos, Porto, 1911.

(Extraído de *The Student Actor's Handbook*, Mayfield Pub. Co., 1975. Traduzido por Joselita Wasniewski. Colaboração do Curso de Tradução do Depto. de Letras da PUC-Rio).

# UM RESUMO HISTÓRICO DO TEATRO<sup>1</sup>

(até 1970)

*E. Wilson*

PANORAMA

PANORAMA

*Teatral*

*Social/Político/Cultural*

## A ANTIGUIDADE

### EGITO

Drama ritual  
Paixão de Abidos  
(aprox. 2500-550 a.C.)

aprox. 3100 a.C. Império Antigo  
(aprox. 3100-2185 a.C.)  
aprox. 2750 a.C.  
aprox. 2500 a.C.  
2133 a.C. Império Médio (2133-1786 a.C.)  
1580 a.C. Império Novo  
(aprox. 1580-1085 a.C.)

### GRÉCIA

Início dos concursos de peças em Atenas

Téspis "o primeiro ator"

aprox. 800 a.C. Homero  
534 a.C.  
aprox. 530 a.C.  
aprox. 520 a.C. Pitágoras  
510 a.C. Democracias em Atenas  
499 a.C. Guerra contra os persas  
(499-478 a.C.)  
aprox. 460 a.C. A Atenas de Péricles — "Ida -  
de Ouro" (aprox. 460-429 a.C.)

*Oréstia*

Ésquilo (525-456 a.C.)

458 a.C. Sócrates (469-399 a.C.)

*Édipo Rei,*

Sófolces (496-406 a.C.)

aprox. 430 a.C. Guerra do Peloponeso  
(431-404 a.C.)

*As Troianas,*

Eurípedes (480-406 a.C.)

415 a.C.

Platão (429-348 a.C.)

*Lisistrata, Aristófanes*  
(448-380 a.C.)

411 a.C.

<sup>1</sup> Teatro Brasileiro não incluído.

Poética (aprox. 335-323 a.C.)  
Aristóteles (384-322) a.C.

335 a.C. Alexandre, o Grande  
(356-323 a.C.) ocupa a Grécia

Teatro de Dionísio concluído

aprox. 325 a.C.

Construção de teatros gregos em toda a área do Medi-  
terrâneo (aprox. 320-100 a.C.)

aprox. 320 a.C. A cultura helenística se espalha  
através do Mediterrâneo Oriental

Menando (343-291 a.C.)  
escritor da "Comédia Nova"

## ROMA

A farsa romana se inicia

264 a.C. Guerra Púnica (264-264 a.C.)  
Influência grega na cultura romana

*Cs gêmeos* (aprox. 205-184 a.C.) Plauto (aprox.  
254-184 a.C.)

218 a.C. 2ª Guerra Púnica (218-201 a.C.)  
205 a.C.

*Phormio*, Terêncio  
(aprox. 190-159 a.C.)

161 a.C.

O primeiro teatro permanente em Roma

147 a.C. Roma anexa a Macedônia  
55 a.C. A Idade de Ouro da Literatura  
Romana:  
Catulo, Cícero, Virgílio e Ovídio  
(83 a.C.-14 d.C.)

Sêneca (aprox. 4 a.C.-65 d.C.) escreve tragédias

44 a.C. Assassinato de Júlio César  
27 a.C. O imperador Augusto César começa  
a reinar até 14 d.C.

Teatros e anfiteatros romanos construídos nos séculos  
I e II

aprox. 30 d.C. A crucificação de Jesus

O teatro do século I ao IV (consiste basicamente em  
mímica, pantomima e exibições)

161 d.C. Marco Aurélio reina até 180 d.C.

Oposição enérgica da Igreja com relação ao teatro

250 d.C. A perseguição aos cristãos aumenta  
nos próximos cinquenta anos  
324 d.C. O imperador Constantino reina até  
337

S. Agostinho (354-430)  
S. Jerônimo (aprox. 340-420)

410 d.C. Saque de Roma

476 d.C. Queda do Império Romano

Por quase mil anos — do século I ao IV — houve  
pouca atividade teatral propriamente dita na civili-  
zação ocidental. Temos de pular de Roma, no co-  
meço da era cristã, para a Idade Média a fim de  
encontrarmos informações relevantes no que diz res-  
peito ao teatro.

A IDADE MÉDIA

Teatral	Social/Político/Cultural
<i>Quem Quaeritis trope</i> (a introdução do diálogo coral nos ritos da Igreja)	aprox. 925
Hrosvitha, uma freira, escreve comédias cristãs baseadas em Terêncio	aprox. 970
(o drama litúrgico em latim, século X em diante)	1066
<i>O Jogo de Adão</i> , o mais antigo drama bíblico em vernáculo	aprox. 1140
(O teatro sai da Igreja)	1215
É criada a festa de Corpus Christi	1264
<i>The Play of the Bower</i> , início do drama secular na França	aprox. 1275
<i>Second Shepherd's Play</i> , uma série de peças em "ciclos" baseadas nas escrituras	aprox. 1375
<i>Pierre Pathelin</i> , um de muitas farsas populares na França	aprox. 1464
(Peças em latim, baseadas no teatro romano, escritas nas academias da Itália)	1469
(As primeiras companhias profissionais na Espanha; o início do teatro secular)	aprox. 1480
(O aumento no número de companhias de teatro profissional)	1492
<i>Todo Mundo e Ninguém</i> , peça alegórica	1500
	1504 <i>David</i> , Michelangelo (1474-1564), Itália

*I Suppositi*, Ludovico Ariosto (1474-1533), comédia italiana baseada em Plauto e Terêncio  
(Interesse pelo teatro clássico em escolas e universidades da Inglaterra)

*Mandrágora*, Niccolò Machiavelli (1469-1527), Itália

*Sofonisba*, Giangiorgio Trissino (1478-1550), tragédia italiana baseada em modelos clássicos

Confrérie de La Passion recebe o monopólio teatral em Paris

*Ralph Roister Doister*, inglês, "drama escolar"

*Architettura* de Serlio, obra sobre cenografia e efeitos cênicos

*Gammer Gurton's Needle*, inglês, "drama escolar"

*Gorboduc*, Sackville e Norton, primeira tragédia inglesa, espetáculos teatrais no Inns of Courts

O Theater e o Blackfriars, os primeiros teatros permanentes na Inglaterra

Coral de La Cruz, primeiro teatro permanente da Espanha

Teatro Olímpico, primeiro teatro permanente da Itália (Commedia dell'Arte, teatro popular de improvisado na Itália)

A *Tragédia Espanhola*, Thomas Kyd (1558-94) Inglaterra

1505 *Mona Lisa*, Leonardo da Vinci (1452-1519), Itália

1509 Henrique VIII da Inglaterra (r. 1509-47)

aprox. 1512 O teto da Capela Sistina, Michelangelo (1508-12)

1513 O *Príncipe*, Machiavelli, Itália

1515 Francisco I da França (ap. 1515-47)

1516 *Utopia*, Thomas Moore (1428-1535), Inglaterra

1517 Martinho Lutero (1483-1546) publica teses, Alemanha

1519 Cortez conquista os astecas para a Espanha

1530 Pizarro invade Peru

1532 *Pantagruel*, François Rabelais (1494-1553), França

1534 O Ato de Supremacia inicia a Reforma Inglesa

1540

1545

aprox. 1552

1556 Felipe II da Espanha (ap. 1556-98)

1558 Elizabeth I da Inglaterra (r. 1558-1603)

1561

1564 Catedral de São Pedro (construção iniciada em 1546)

1567 A Holanda se revolta contra a Espanha

1572 O massacre do Dia de São Bartolomeu na França, protestantes assassinados

1576

1579 El Greco (1541-1614), Espanha

1580 *Ensaio*, Michel Lyquem de Montaigne (1533-92), França

1584 (A Itália dividida politicamente, boa parte de seu território sob domínio estrangeiro)

aprox. 1587

Alexandre Hardy (aprox. 1572-1632) primeiro dramaturgo francês profissional  
Dr. *Fausto*, Christopher Marlowe (1564-93), Inglaterra

*Hamlet*, William Shakespeare (1564-1616), Inglaterra

*Volpone*, Ben Jonson (1572-1637), Inglaterra

*A Duquesa de Amalfi*, John Wester (aprox. 1580-1630)  
Inglaterra

*Fuente Ovejuna*, Lope de Vega (1562-1635), Espanha  
*A Cova de Salamanca*, Miguel de Cervantes  
(1547-1616), Espanha

Teatro Farnese na Itália, primeiro teatro com arco de proscênio ainda existente

Inigo Jones (1573-1652), masques (espetáculos de amadores na Corte Real da Inglaterra, dramaturgos do período jacobita); Beaumont Fletcher, Webster, Shirley e Ford

(A *commedia* popular italiana na França)

*Tis Pity She's a Whore*, John Ford (1586-aprox. 1639,  
Inglaterra

*El Cid*, Pierre Corneille (1606-84), França

*A vida é um sonho*, Calderón de La Barca (1600-81),  
Espanha

*As opiniões da Academia Francesa sobre El Cid* estabelecem a regra do neoclassicismo na França

Os teatros ingleses são fechados pelo Parlamento; as representações teatrais são banidas (até 1660)

Torelli traz o cenário italiano para a França. A invenção de um sistema que permite uma mudança rápida de cenários

1588 Derrota da Esquadra Espanhola

1589 Henrique IV (r. 1589-1610) unifica a França

1593 *The Faerie Queene*, Edmund Spenser (aprox. 1552-99), Inglaterra

1598 O Édito de Nantes põe um fim às guerras religiosas na França

aprox. 1600

1603 Jaime I da Inglaterra (ap. 1603-25)

1606

1607 É fundada a cidade de Jamestown na Virgínia

1611 Versão autorizada da Bíblia Inglesa

1613

aprox. 1614

1616 *Dom Quixote*, Cervantes, Espanha  
1618

1620 *Novum Organum*, Francis Bacon (1561-1622), Inglaterra

1624 A administração de Richelieu consolida o poder do rei na França (até 1642)

1625 Carlos I da Inglaterra (ap. 1625-49)

1629 Carlos dissolve o Parlamento inglês

aprox. 1633

1636

1637 É fundada a Academia Francesa: *O Discurso do Método*, René Descartes (1596-1650)

1638 Galileo Galilei (1564-1642), Itália

1642 Guerra Civil Inglesa (até 1646)  
Cardeal Mazarin, o poder na França  
França (até 1661)

1645

Os cenógrafos italianos (Sabbattini, Torelli, Parigi) famosos por toda a Europa

A reabertura dos teatros ingleses; cartas patentes reais estabelecem os monopólios teatrais

Thomas Betterton (aprox. 1635-1710), principal ator inglês

*O Misanthropo*, Molière (1622-73), França

Drury Lane Theater, Inglaterra

*The Country Wife*, William Wycherly (1640-1715), Inglaterra

*Tudo por amor*, John Dryden (1631-1700), Inglaterra

*Fedra*, Jean Racine (1639-99), França

Coméd'e Française, primeira companhia nacional de teatro na França

Jeremy Collier publica uma crítica sobre a imoralidade no palco inglês

*O caminho do mundo*, William Congreve (1670-1729) Inglaterra

1649 Carlos I da Inglaterra é decapitado: O Protetorado (até 1660)

1651 *Leviatã*, Thomas Hobbes (1588-1678), Inglaterra

1659 Tratado de Pirineus, declínio do domínio espanhol

1660 A restauração da monarquia inglesa; Carlos II (r. 1660-1685)

1661 Luís XIV, o "Rei Sol", governante absoluto da França (ap. 1661-1715)

1662 Sociedade Real fundada na Inglaterra, dedicada à ciência

1666

1667 *Paraíso Perdido*, John Milton (1608-74), Inglaterra

1669 *Pensamentos*, Blaise Pascal (1623-62), França

1674

1675

1677

1680

1687 Isaac Newton (1642-1727), formula as leis da gravitação universal

1689 A Revolução Gloriosa na Inglaterra de William e Maria (r. 1689-1702)

1690 *Um ensaio sobre o entendimento humano*, John Locke (1632-1704), Inglaterra

1698

1700

### SÉCULO XVIII

---

#### *Teatral*

(A família Bibiena domina a cenografia durante todo o século, "estilo barroco", extravagante e ornado)

#### *Social/Político/Cultural*

1701 Guerra da Sucessão Espanhola na França (até 1714)  
Pedro, o Grande (r. 1682-1725), inicia a Ocidentalização da Rússia

(Influência italiana e francesa nos teatros das Cortes da Alemanha, Escandinávia e Rússia)

*Jeppe da montanha*, Ludwig Holberg (1684-1754), início do teatro dinamarquês; Johann Gottsched (1700-66) e Carolina Neuber (1697-1760) iniciam reformas no teatro alemão)

*Os amantes conscientes*, Richard Steele (1672-1729), ascensão da comédia sentimental na Inglaterra

*A ópera dos mendigos*, John Gay (1685-1732), Inglaterra

*O mercador de Londres*, George Lillo (1693-1732), drama burguês inglês

*Zodig*, Voltaire (1694-1788), tragédia neoclássica francesa

O *Licensing Act* impõe uma censura rígida aos teatros na Inglaterra

(Os primeiros teatros permanentes na Alemanha)

David Garrick (1717-79), inovações na representação inglesa

*Enciclopédia* (1748-72) na França, organizada por Denis Diderot (1713-84), defende mais realismo nas peças e na encenação

Deloutherbourg (1740-1812), realismo e "cor local" na cenografia inglesa

*A Hoteleira*, Carlo Goldeni (1707-93), Itália

*O pai de família*, Diderot, drama burguês, França (teatros "boulevard" construídos em Paris; o crescimento do teatro popular)

1702 Rainha Ana da Inglaterra (ap. 1702-14)

1714 Jorge I da Inglaterra (ap. 1714-24), Casa de Hanover

Música barroca: Johann Sebastian Bach (1685-1750) e George Frederick Handel (1685-1759)

1721 Robert Walpole, o primeiro primeiro-ministro inglês (1721-42)

1722

1726 *As viagens de Gulliver*, Jonathan Swift (1667-1745), Inglaterra

1728

1731

1732 (A Itália continua dividida durante todo o século)

1737 (Os pintores franceses Watteau, Bouche e Fragonard dão ênfase à sensualidade rococó na pintura)

1740 Frederico, o Grande, da Prússia (r. 1740-86), "o despotismo esclarecido"

1748 *Clarissa*, Samuel Richardson (1689-1761), Inglaterra

1749 *Tom Jones*, Henry Fielding (1707-54), Inglaterra

1753

1755 *Dicionário da Língua Inglesa*, Samuel Johnson (1709-1784)

1756 A Guerra dos Sete Anos (até 1763); a França perde boa parte de seu império colonial

1758

Joshua Reynolds (1723-92), pintor inglês

*Minna Von Barnhelm*, Gotthold Lessing (1729-81), Alemanha

*Dramaturgia de Hamburg*, Lessing, a primeira crítica alemã importante

*Ela se humilha para vencer*, Oliver Goldsmith (1730-74), Inglaterra

“Sturm und Drang”, dramaturgos na Alemanha. Friedrich Schröder (1744-1818), importante ator alemão

*A Escola do Escândalo*, Richard Brinsley Sheridan (1751-1816), Inglaterra

*As bodas de Figaro*, Beaumarchais (1732-99), França (O impulso em direção ao teatro nacional e o drama cresce na Europa. O início do Romantismo alemão (Tentativas de dar um maior realismo ao figurino e ao cenário)

*Maria Stuart*, Friedrich Schiller (1759-1805), Alemanha

1762 *Do contrato social e Emile*, Jean-Jacques Rousseau (1712-78), França  
Catarina, a Grande (r. 1762-96) expande o poder russo

1765 Watt, inventa a máquina a vapor, Inglaterra

1767

1773 Thomas Gainsborough (1734-1802)

1775 Revolução Americana (até 1785)

1781 *A Crítica da Razão Pura*, Emmanuel Kant (1723-90), Inglaterra

1777 A( ascensão do poder colonial inglês; Revolução Industrial

1781 *A Crítica da Razão Pura*, Immanuel Kant (1724-1804), Alemanha

1783

1787 *Don Giovanni*, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Alemanha

1789 Revolução Francesa (até 1797)

1793 Pintura, *Morte de Marat*, Jacques Louis David (1748-1825), França

1799 Consulado de Napoleão

1800

## SÉCULO XIX

Teatral	Social/Político/Cultural
Talma (1763-1803), maior ator francês	1803 A aquisição da Louisiânia
<i>Fausto (1ª parte)</i> , Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), Alemanha	1804 Napoleão I se torna imperador da França
Pixérécourt (1773-1844), ascensão do melodrama francês	1807 <i>Quinta Sinfonia</i> , Ludwig Van Beethoven (1770-1827), Alemanha
<i>O balde quebrado</i> , Heinrich von Kleist (1777-1811), Alemanha	1808
	1810 Mme. de Staël (1766-1817); o romantismo alemão trazido para a França
	1811

*Os Cenci*, Percy Bysshe Shelley (1792-1822), Inglaterra

Introdução da iluminação a gás

A montagem de *Rei João* de Shakespeare feita por Charles Kemble (1775-1854), na Inglaterra; precisão histórica nos figurinos e cenários

*Boris Gudonov*, Alexandre Puchkin (1799-1837), Rússia

Edmund Kean (1787-1833), representação romântica na Inglaterra

*Hernani*, Victor Hugo (1802-85), rebelião romântica contra o neoclassicismo na França

*Lorenzaccio*, Alfred de Musset (1810-57), França

*O Inspetor Geral*, Nikolai Gogol (1809-52), Rússia

*Woyzeck*, Georg Büchner (1813-37), Alemanha

William Charles Macready (1793-1873), reforma, representação e a montagem do palco na Inglaterra

*O copo de água*, Eugene Soribe (1791-1861); peças bem-feitas, França

*Theater Regulation Act* acaba com o monopólio dos teatros em Londres

*Maria Madalena*, Friedrich Hebbel (1813-63), Alemanha

*Um mês nos campos*, Ivan Turgenev (1818-83), Rússia

1815 Batalha de Waterloo  
O "Sistema Metternich" impõe uma censura rígida e impede o crescimento do liberalismo na Alemanha

1819

1822 Eugène Delacroix (1798-1863), pintor, França

1823 A Doutrina Monroe

1825 O Levante Dezembrista na Rússia

1829 Andrew Jackson, Presidente dos Estados Unidos (até 1837)

1830 Na França a revolução estabelece a "Monarquia Julina" de Luís Felipe (r. 1830-48),

*O vermelho e o negro*, Stendhal (1783-1842); Augusto Comte cria o Positivismo

1834

1836

1837 Vitória da Inglaterra (r. 1837-1901)

1838 *Oliver Twist*, Charles Dickens (1813-1870), Inglaterra

1839 Agitação cartista na Inglaterra para melhorar as condições de trabalho das classes operárias

1840

1843

1844

1848 Guerra da Independência italiana na França (até 1849)

Revolução na Alemanha e na Áustria (até 1849)

1850

*A Dama das Camélias*, Alexandre Dumas *filis* (1824-95); peças de "tese", França  
A primeira montagem de *A Cabana do Pai Tomás*, a peça americana mais popular do século; companhias teatrais itinerantes

*Tempestade*, Alexander Ostrovsky (1823-86), Rússia

*A Viagem do Sr. Perrichon*  
Eugene Labiche (1815-88), França

Edwin Booth (1833-93), encena *Hamlet* durante 100 noites em Londres; as peças ficam muito tempo em cartaz

Jorge II, Duque de Saxe-Meiningen (1826-1914) inicia reformas no palco; início do diretor moderno, Alemanha

*Thérèse Raquin*, Émile Zola (1840-1902), o naturalismo no teatro, França

É construída a Ópera de Paris, o epítome da arquitetura teatral do século XIX

O Teatro de Wagner em Bayreuth, inovações na arquitetura teatral, Alemanha

*H.M.S. Pinafore*, W. S. Gilbert (1836-1911) e Arthur Sullivan (1842-1900), Inglaterra

1851 *Moby Dick*, Herman Melville (1819-91), Estados Unidos  
*Rigoletto*, Giuseppe Verdi (1813-1901), Itália  
1852 O segundo império francês, Napoleão III (r. 1852-70)

1853 Guerra da Criméia (até 1856)  
1857 *As Flores do Mal*, Charles Baudelaire (1821-1867); *Madame Bovary*, Gustave Flaubert (1821-80), França  
1859 *Tristão e Isolda*, Richard Wagner (1813-83), Alemanha  
*Origem das espécies*, Charles Darwin (1809-1882); *Idílios do Rei* (1º Vol.), Alfred Lord Tennyson (1809-92); primeiro poço petrolífero

1860  
1861 Guerra Civil americana (até 1865)  
Libertação dos servos na Rússia  
1862 Bismarck se torna ministro-presidente da Prússia

1864  
1866 *Crime e Castigo*, Fiodor Dostoiévski (1821-81), Rússia

1867 *O Capital*, Karl Marx (1818-83), Alemanha  
1869 *Guerra e Paz*, Leon Tolstói (1828-1910), Rússia  
1870 Guerra Franco-Prussiana (1870-71); Comuna de Paris; é estabelecida a Terceira República; unificação completa da Itália  
1871 É fundado o Império Germânico  
1873

1874 Pintores impressionistas franceses  
1876 *Tom Sawyer*, Mark Twain (1835-1910); o telefone é patenteado

1877

*Casa de Bonecas*, Henrik Ibsen (1828-1906), Noruega  
*A Parisiense*, Henry Becque (1837-99), França  
 Henry Irving (1838-1905), primeiro ator inglês a ser nomeado cavaleiro, estabelece o papel do diretor no teatro comercial  
 O *Poder das Trevas*, Leon Tolstói, Rússia  
 A atriz francesa Sarah Bernhardt (1845-1923), a mais famosa das "estrelas" do século  
 O "Theatre Libre" de Antoine é fundado em Paris; a eletricidade substituindo gás na iluminação do teatro  
 O *pai*, August Strindberg (1849-1912), Suécia  
 O Teatro Freie Bühne é formado na Alemanha  
 Teatro Independente de Londres  
 A *segunda Mrs. Tanqueray*, Arthur Wing Pinero (1885-1934), Inglaterra  
 A *importância de ser prudente*, Oscar Wilde (1856-1900), Inglaterra  
 A *Gaivota*, Anton Tchekhov (1860-1904), Rússia  
*Ubu Rei*, Alfred Jarry (1873-1907), precursor do Absurdo, França  
 É fundado o Teatro de Arte de Moscou

1879 É inventada a lâmpada incandescente  
 1885  
 1886  
 1887  
 1888 Guilherme II (r. 1888-1918), Imperador da Alemanha  
 1889  
 1891  
 1893  
 1894 O caso Dreyfus na França (até 1906)  
 1895  
 1896  
 1898

## SÉCULO XX

Teatral	Social/Político/Cultural
	1900 <i>A Interpretação dos sonhos</i> , Freud, Áustria
<i>Riders to The Sea</i> , John Millington Synge (1871-1909), Irlanda	1901 Theodore Roosevelt (até 1909), Política de Abertura
<i>A Arte do Teatro</i> , Gordon Graig (1872-1966)	1905 Teoria da Relatividade de Einstein; insurreiçãõ na Rússia A separaçãõ da Igreja e do Estado na França
<i>Major Barbara</i> , Bernard Shaw (1856-1950), Inglaterra	1907 <i>As Senhoritas de Avinhãõ</i> , Pablo Picasso (1881-1973), pintura cubista Marcel Proust (1871-1922)
Adolphe Appia (1862-1928), pioneiro da cenografia não-ilusionista	1910
<i>Justiça</i> , John Galsworthy (1867-1933), Inglaterra	1913 <i>A Sagraçãõ da Primavera</i> , Igor Stravinsky (1882-1971), Rússia
Theater du Viex Columbièr (1879-1949), França	1914 Primeira Guerra Mundial (até 1918)

Formação dos Provincetown Players, Estados Unidos

Theater Guild é fundado, Estados Unidos

*Massa-Homem*, Ernst Toller (1853-1939), Expressionismo alemão

*Seis personagens em busca de um autor*, Luigi Pirandello (1867-1936), Itália

*O círculo*, Somerset Maugham (1874-1965), Inglaterra

Vahktangov (1883-1922), Evreinov (1879-53), Tairov (1885-1950), Meyerhold (1874-1942); período da criatividade e inovação pós-revolucionário na Rússia (até 1927)

*Minha vida na arte*, Constantin Stanislavski (1863-1938), revolução na representação, Rússia

*Primeiro Manifesto Surrealista*, André Breton (1896-1966), França

*Desejo sob os olmos*, Eugene O'Neill (1888-1953), Estados Unidos; *Juno e o pavão*, Sean O'Casey (1884-1964), Irlanda

A montagem "construtivista", de Meyerhold de *O Inspetor Geral*, Rússia

*A ópera dos três vinténs*, Bertold Brecht (1898-1956), "teatro épico", Alemanha

Max Reinhardt (1873-1943), maior diretor da Europa

1915

1916 Rebelião da Páscoa na Irlanda

1917 Os Estados Unidos entram na guerra; A Revolução bolchevique na Rússia

1918 *O Declínio do Ocidente*, de Splenger, prevê a queda da civilização ocidental, Alemanha

1919 A 18ª emenda constitucional inicia a lei seca (até 1933), Estados Unidos

1920 A 19ª emenda constitucional concede o voto às mulheres, Estados Unidos

1921 É fundado o Estado Livre da Irlanda

1922 *Ulisses*, James Joyce (1882-1941), os fascistas de Mussolini tomam o poder na Itália

1923 O "Putsch da cervejaria" de Hitler em Munique

1924 *O processo*, Franz Kafka (1883-1924); Tchecoslováquia, a morte de Lênin, Rússia

1925 *A Desumanização da arte*, José Ortega y Gasset (1883-1955), Espanha  
*A montanha mágica*, Thomas Mann (1875-1955), Alemanha

1926 Arnold Schönberg (1874-1951), música "dodecafônica", Áustria

1928

1929 *Olha para trás, anjo*, Thomas Wolfe (1900-1938)

*O rumor e a fúria*, William Faulkner (1897-1962): *Crack* da Bolsa de valores

*Vidas privadas*, Noel Coward (1899-1973), Inglaterra  
Group Theater (até 1941); são introduzidos na América os métodos de Stanislavski  
Brecht e outros escritores e artistas deixam a Alemanha

"O Realismo Socialista" é declarado estilo oficial soviético

*A máquina infernal*, Jean Cocteau (1892-1963), França  
*A Guerra de Tróia não acontecerá*, Jean Giraudoux (1882-1944), França; *A casa de Bernarda Alba*, Frederico Garcia Lorca (1899-1936), Espanha

Projeto de Teatro Federal (até 1939) *Esperando por Lefty*, Clifford Odets (1906-1963), Estados Unidos; *Morte na Catedral*, T. S. Eliot (1888-1965), Inglaterra

Tyrone Guthrie (1900-1970), diretor do teatro Old Vic, Inglaterra

*O teatro e seu duplo*, Antonin Artaud (1896-1948), França

*Antígona*, Jean Anouilh (1910- ), França

*Portas fechadas*, Jean-Paul Sartre (1905-1980), França  
É fundada a Compagnie Madaline Renaud-Jean-Louis Barrault na França

*As criadas*, Jean Genet (1910- ), França

*Um bonde chamado desejo*, Tennessee Williams (1911- ); é fundado o Actor's Studio, Estados Unidos

*A cantora careca*, Eugène Ionesco (1912- ), França

Brecht abre o *Berliner Ensemble*, na Berlim Oriental  
*A morte do caixeiro-viajante*, Arthur Miller (1916- ), Estados Unidos

*O jogador*, Ugo Betti (1892-1953), Itália; Jean Villar (1912-1971), se torna diretor do *Théâtre National Populaire*

*Esperando Godot*, Samuel Beckett (1900- ), França

1930

1931 Queda da monarquia espanhola

1933 Inicia-se a legislação do *New Deal*  
Os nazistas tomam o poder na Alemanha

1934

1935 A Itália ataca a Etiópia

As leis de Nuremberg tiram dos judeus a cidadania alemã; expurgos na Rússia

1936 Guerra Civil espanhola (até 1939)

1937

1938

1939

1939 Segunda Guerra Mundial (até 1945)

1941 *Por quem os sinos dobram*, Ernest Hemingway (1898-1961)

1943 *O mito de Sísifo*, Albert Camus (1913-60), França

1944 Libertação da França

1946

1947

1949 A criação da Alemanha Oriental e Ocidental  
*1984*, George Orwell (1903-1950)

1950 Guerra da Coreia (até 1953)

1951

1953 Morte de Stálin

1954 Inquérito sobre a infiltração comunista no exército do Senador Joseph McCarthy

<i>Separate Tables</i> , Terence Rattigan (1911- ), Inglaterra	1955
<i>Recordar com rancor</i> , John Osborne (1929- ), Inglaterra	1956
<i>A visita da velha senhora</i> , Friedrich Dürrenmatt (1921- ), Suíça	1956
<i>Biedermann e os Incendiários</i> , Max Frisch (1911- ), Suíça; <i>A Festa de Aniversário</i> , Inglaterra	1957
<i>Mañat/Sade</i> , Peter Weiss (1916-1982); Laboratório do Teatro Polonês fundado por Jerzy Grotowski (1933- )	1958
<i>História do Zoológico</i> (estréia nos EUA) Edward Albee (1928- ), Estados Unidos	1959
É aberto o Café La Mama, teatro experimental (off-off Broadway)	1960
É fundado o Teatro Nacional (o primeiro teatro da Inglaterra subsidiado pelo Estado)	1961
<i>Tango</i> , Slawomir Mrozek (1930- ), Polónia	1961
<i>Ceremonies in Dark Old Men</i> , Ionne Elder III (1931- ), Estados Unidos	1962
	1963
	1964
	1965
	1969

A pesquisa histórica anterior acompanha o desenvolvimento do teatro na civilização ocidental, mas outro importante teatro, o teatro oriental, evoluiu por si só.

A seção seguinte traça o caminho do teatro oriental na Índia, China e Japão. O teatro também se desenvolveu em lugares como o Camboja e a Indonésia.

## O ORIENTE

<i>Teatral</i>	<i>Social/Político/Cultural</i>
ÍNDIA	
<i>Natyasastra</i> , principal obra crítica sobre teatro sânscrito	aprox. 50/ 100
Teatro Sânscrito altamente desenvolvido	aprox. 320
<i>The Little Clay Cart</i>	A Dinastia Gupta reunifica a Índia Setentrional depois de 500 anos de divisão; a idade de ouro do sânscrito clássico

O *Reconhecimento de Shakuntala*, Kalidasa, o mais conhecido dramaturgo em sânscrito  
 Bhavabhuti, dramaturgo sucessor de Kalidasa  
 O declínio do teatro sânscrito  
 Dança dramática indiana, peças folclóricas e de fantoches

*King of the Dark Chamber*, Rabindranath Tagore (1861-1941)

## CHINA

Academia do Pomar das Pereiras, escola de dança e canto, fundada por Ming Huang

Desenvolvimento das escolas de teatro do "norte" e do "sul" durante a dinastia Sung

Estudiosos e artistas se mudam para o sul durante a Dinastia Yüan, mas um teatro popular vigoroso floresce no norte.

O teatro sulista predomina durante a Dinastia Ming e desenvolve-se um teatro altamente literário e romântico

Declínio gradual do teatro sulista, Pequim termina suplantando Soochow como capital cultural

"A Ópera de Pequim", uma forma menos literária e mais teatral, se torna dominante

## JAPÃO

Desenvolvimento das formas tradicionais de dança

Zeami Motokiyo (1363-1444), desenvolvimento do drama Nô

A primeira aparição do Kabuki, uma forma mais popular e mais teatral que o Nô

aprox. 400  
 aprox. 600 Início do uso do zero e do sistema decimal  
 aprox. 730  
 aprox. 1150  
 aprox. 1192 Início do domínio islâmico

1526 Império Mongol (até 1761)  
 1790 O poder britânico se instala na Índia  
 1914

618 É fundada a Dinastia T'ang (até 907)  
 712 Imperador Ming Huang (r. 712-56), breve florescimento das artes e literatura

aprox. 850 O advento da impressão com blocos de madeira

960 Dinastia de Sung (até 1279), florescimento das artes, da literatura e do saber

1260 A Dinastia Yüan, a China é governada por clãs mongóis até 1368

368 Dinastia Ming, os governantes mongóis são expulsos

1644 Dinastia Ch'ing, governantes manchus (até 1912)

1839 Início das "guerras do ópio"

aprox. 1875

1900 Rebelião dos *boxers*

645 Início do grande período de infusão e crescimentos culturais (até aprox. 800)

aprox. 1020 *História de Genji*, romance clássico japonês, de Murasaki Shikibu

aprox. 1100 Conflito civil encoraja a ascensão do governo militar e do feudalismo

1395 Governo de Yoshimitsu (r. 1395-1408), período estável de criatividade artística e literária, porém seguida de guerras civis

aprox. 1542 Primeiros europeus a visitarem o Japão

1568 Período de unificação nacional (até 1600)

aprox. 1600

	1640	Atrito com os estrangeiros e disputas religiosas, levando a um isolamento cultural e político
O drama Nô passa a associar-se à aristocracia e suas convenções são rigidamente padronizadas	aprox. 1650	
Teatro japonês de bonecos criado em Osaka (Bunraku)	1685	
Chikamatsu Monzaemon (1653-1924), o dramaturgo mais famoso do Japão, escreve para o Kabuki e o Bunraku	aprox. 1800	
O Kabuki se torna a forma de teatro mais popular	aprox. 1853	O Japão se abre para o Ocidente, dando início a influência ocidental contínua

(Extraído de *The Theatre Experience*, McGraw Hill, N.Y., 1976. Traduzido por Marta Lima e Souza. Colaboração do Curso de Tradução do D.pto. de Letras da PUC-Rio).

## SKETCHES PARA UM TEATRO DE REVISTA

Harold Pinter<sup>1</sup>

Tradução Patrícia Scholl<sup>2</sup>

*O Último a ser vendido e Ponto de ônibus* foram apresentadas na revista *Pieces of Eight* no Teatro Apollo, Londres, em 1959.

*O Preto e o Branco e Problema no trabalho* foram apresentados na revista *One to Another* na Lyric Opera House, Hammersmith, e no Teatro Apollo, Londres, em 1959.

<sup>1</sup> Dramaturgo inglês nascido em 1930 cujas obras estão associadas ao Teatro do Absurdo. Além de trabalhar alguns anos como ator, escreveu em 1957 a peça *O Quarto* e em seguida *Festa de Aniversário*, primeiro sucesso de crítica e estrondoso fracasso de público. Já sua peça seguinte *O Guarda* fez em 1960 uma extensa carreira no West End.

Em seus primeiros trabalhos Pinter desenvolveu a sua "Comédia de Ameaças", onde seus personagens eram sempre — ainda que com toques humorísticos — ameaçados por estranhos misteriosos. Suas últimas peças tornaram-se mais psicológicas e em alguns momentos até mais sociais, sem perder no entanto o sabor de absurdo.

Cite-se entre outras peças *O Monta-Cargas* (1958), *A Coleção* (1961), *Os Velhos Tempos* (1971) e *Terra de Ninguém* (1975). (Extraído basicamente de *A Dictionary of Theatre* Penqu'n Books, 1975.)

<sup>2</sup> Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio.

## PROBLEMAS NO TRABALHO

*Um escritório de uma fábrica. Sr. Fibbs à mesa. Uma batida na porta. Entra o Sr. Wills.*

FIBBS — Ah, Wills. Bom. Entre. Não quer se sentar?

WILLS — Obrigado, Sr. Fibbs.

FIBBS — Recebeu meu recado?

WILLS — Acabei de receber.

FIBBS — Bom. Bom. (Pausa.) Bom. Bem, agora... Aceita um charuto?

WILLS — Não, não obrigado.

FIBBS — Bem, agora, Wills, fiquei sabendo que está havendo um pequeno problema na fábrica.

WILLS — Sim, eu... eu suponho que o senhor poderia chamar assim.

FIBBS — Bem, que diabos está acontecendo

WILLS — Bem, eu não sei exatamente como explicar, Sr. Fibbs.

FIBBS — Vamos lá, Wills. Tenho que saber o que está acontecendo antes de tomar alguma providência.

WILLS — Bem, Sr. Fibbs, é simplesmente que os homens... bem, eles parecem ter se revoltado contra alguns produtos.

FIBBS — Se revoltado?

WILLS — Parece que eles não gostam mais dos produtos.

FIBBS — Não gostam mais? Mas nós temos a reputação de termos a melhor máquina de reposição de peças do país. Eles são os homens mais bem pagos da indústria. Nós temos a cantina mais barata de Yorkshire. Nunca dois menus são iguais. Temos uma sala de bilhar, não temos? Há uma piscina no local para uso dos funcionários. E a sala de música? E você ainda me diz que eles não estão satisfeitos?

WILLS — Ah, os homens estão gratos por todas essas cortesias, senhor. Eles apenas não gostam mais dos produtos.

FIBBS — Mas são produtos tão bonitos. Estou nesse negócio toda a minha vida e nunca vi produtos tão bonitos quanto esses.

WILLS — Ai está, senhor.

FIBBS — De que produtos eles não gostam?

WILLS — Bem, o galo de latão, por exemplo.

FIBBS — O galo de latão? Qual é o problema do galo de latão?

WILLS — Parece que eles não gostam mais dele.

FIBBS — Mas do que exatamente eles não gostam?

WILLS — Talvez seja apenas a aparência.

FIBBS — O galo de latão? Mas ele é perfeito! Simplesmente perfeito.

WILLS — Eles não querem mais saber do galo de latão.

FIBBS — Estou perplexo.

WILLS — Não é apenas o galo de latão, Sr. Fibbs.

FIBBS — O que mais?

WILLS — Há a extremidade esférica da vara meia unibala.

FIBBS — A extremidade esférica da vara meia unibala? Onde se poderia encontrar uma extremidade de vara melhor?

WILLS — Existem extremidades de vara e extremidades de vara, Sr. Fibbs.

FIBBS — Eu sei que existem extremidades de vara e extremidades de vara. Mas onde se pode encontrar uma melhor extremidade esférica de vara mais unibala?

WILLS — Eles não querem ter mais qualquer ligação com isso.

FIBBS — Esta situação é perturbadora. Perturbadora. O que mais? Vamos, Wills. Não há razão para se esconder qualquer coisa de mim.

WILLS — Bem, eu detesto ter que dizer, mas eles não querem mais saber do escareador canelado espiral de punho cônico de alta velocidade.

FIBBS — O escareador canelado espiral de punho cônico de alta velocidade? Mas isso é absolutamente ridículo! O que eles poderiam ter contra o escareador canelado espiral de punho cônico de alta velocidade?

WILLS — Tudo o que sei é que eles estão muito insatisfeitos com ele. E há também o bronze de canhão com saída em relevo com roda de mão.

FIBBS — O quê?

WILLS — É o conector de torneira de regulação, o adaptador da torneira de regulação e o dispositivo comparador mecânico vertical.

FIBBS — Não!

WILLS — E eles perdem completamente a calma quando falam sobre a mandíbula do mandril do Jacob para uso em broca portátil.

FIBBS — Meu mandril do Jacob? Não, o meu mandril do Jacob? Não!

WILLS — Eles se rebelaram contra todos eles, acredite. Os adaptadores machos do ângulo, as porcas de encaimento, os parafusos sem cabeça, as arruelas internas da pá, a ponta com espiga, a ponta com espiga cônica, as buchas brancas de metal. . .

FIBBS — Mas certamente não se rebelaram contra as minhas adoráveis baionetas macho de ligações em paralelo.

WILLS — Eles odeiam e detestam suas adoráveis baionetas macho de ligação em paralelo, os conectores

da bomba de aro reto, as porcas posteriores, as porcas frontais, a torneira de bronze com roda de mão e a torneira de bronze sem roda de mão.

FIBBS — Não, a torneira de bronze com roda de mão, não!

WILLS — E sem roda de mão.

FIBBS — Sem roda de mão?

WILLS — E com roda de mão.

FIBBS — Não com roda de mão?

WILLS — E sem roda de mão.

FIBBS — Sem roda de mão?

WILLS — Com roda de mão e sem roda de mão.

FIBBS — Com roda de mão e sem roda de mão?

WILLS — Com ou sem! (Pausa.)

FIBBS (desanimado) — Então me diga. O que eles querem fazer no lugar desses produtos?

WILLS — Balas. Balas de licor.

## O PRETO E O BRANCO

*A primeira mulher idosa está sentada numa mesa de restaurante. Baixa. A segunda mulher idosa se aproxima. Alta. Ela carrega duas tigelas de sopa cobertas por dois pratos, com um pedaço de pão em cima de cada um. Ela coloca, cuidadosamente, as tigelas na mesa.*

SEGUNDA — Você viu aquela pessoa que se aproximou e falou comigo no balcão? (Ela tira os pratos de cima das tigelas, pega duas colheres no bolso e arruma as tigelas, os pratos e as colheres na mesa.)

PRIMEIRA — Você conseguiu o pão, não é?

SEGUNDA — Eu não sabia como carregar tudo isso. Afinal eu coloquei os pratos em cima da sopa.

PRIMEIRA — Eu gosto de um pedaço de pão com a sopa. (Ela começa a tomar a sopa. Pausa.)

SEGUNDA — Você viu aquela pessoa que falou comigo no balcão?

PRIMEIRA — Quem?

SEGUNDA — Aproximou-se de mim, disse ôi e me perguntou que horas eram no meu relógio. Grande liberdade. Eu estava apenas pegando a sua sopa.

PRIMEIRA — É sopa de tomate.

SEGUNDA — “Que horas são no seu relógio?”, ele me perguntou.

PRIMEIRA — Aposto que você respondeu.

SEGUNDA — Respondi sim. Eu disse “continue. Por que você não volta para a sua toca imunda? Dê o fora antes que eu chame os tiras!” (Pausa.)

PRIMEIRA — Não faz muito tempo que eu cheguei aqui.

SEGUNDA — Você pegou o ônibus da noite?

PRIMEIRA — Eu peguei o ônibus da noite direto para cá.

SEGUNDA — Desde onde?

PRIMEIRA — Marble Arch.

SEGUNDA — Qual ônibus?

PRIMEIRA — O 294 que me leva até a Fleet Street

SEGUNDA — E o 291 também. (Pausa.) Eu te vi conversando com dois estranhos quando eu entrei. Você quer parar de falar com estranhos, sua macaca velha! Veja lá com quem fala.

PRIMEIRA — Eu não estava falando com nenhum estranho. (Pausa. A primeira mulher idosa observa, pela janela, um ônibus que passa.) Acabou de passar outro ônibus da noite. (Pausa.) Estava indo na outra direção, na direção de Fulham.

(Pausa.) Era o 297. (Pausa.) Eu nunca estive nesse lugar. (Pausa.) Eu estive na Liverpool Street.

SEGUNDA — Esse é outro lugar.

PRIMEIRA — Eu não faço questão de ir por lá, por Fulham.

SEGUNDA — Uh, uh.

PRIMEIRA — Eu não faço muita questão de ir por esse caminho. (Pausa.)

SEGUNDA — Como está o seu pão? (Pausa.)

PRIMEIRA — O quê?

SEGUNDA — O seu pão.

PRIMEIRA — Está bom. E o seu? (Pausa.)

SEGUNDA — Eles não cobram pelo pão se você tomar sopa.

PRIMEIRA — Mas eles cobram se você tomar chá.

SEGUNDA — Se você tomar chá, eles cobram. (Pausa.) Você fica falando com estranhos, eles vão te prender. Olha o que eu te digo. Os policiais vão te levar presa.

PRIMEIRA — Eu não falo com estranhos.

SEGUNDA — Uma vez eles me levaram presa num camburão.

PRIMEIRA — Mas eles te soltaram.

SEGUNDA — Eles me soltaram sim, mas foi porque eles gostaram de mim. Eles gostaram de mim quando eu entrei no camburão.

PRIMEIRA — Você acha que eles iam gostar de mim?

SEGUNDA — Eu não boto minha mão no fogo. (A primeira mulher idosa olha pela janela.)

PRIMEIRA — Você pode ver tudo o que acontece ficando aí nessa mesa. (Pausa.) De qualquer maneira, é melhor do que ir até o dique.

SEGUNDA — É mesmo. Não tem muito barulho.

PRIMEIRA — Tem sempre um pouco de barulho.

SEGUNDA — É verdade. Tem sempre um pouco de vida. (Pausa.)

PRIMEIRA — Eles vão fechar daqui a pouco para limpar.

SEGUNDA — Está ventando lá fora. (Pausa.)

PRIMEIRA — Eu não me importo de ficar aqui.

SEGUNDA — Eles não vão te deixar.

PRIMEIRA — Eu sei. (Pausa.) Além do mais, eles fecham por uma hora e meia, não é? (Pausa.) Não é muito tempo. (Pausa.) Você pode ir passear e depois voltar.

SEGUNDA — Eu estou indo embora, não vou voltar.

PRIMEIRA — Quando estiver claro, eu volto. Fique com meu chá.

SEGUNDA — Eu vou embora. Vou para o Garden.

PRIMEIRA — Eu não vou para lá. (Pausa.) Eu vou para a ponte de Waterloo.

SEGUNDA — Você vai ver o último 296 passar por cima do rio.

PRIMEIRA — Eu só vou dar uma olhada. Tem tempo para eu chegar lá. (Pausa.) Ele não parece um ônibus da noite em plena luz do dia, não acha?

## PONTO DE ÔNIBUS

*Uma fila no ponto de ônibus. Uma mulher no primeiro lugar. Perito dela, um homem baixo vestido com uma capa de chuva, duas outras mulheres e um homem.*

MULHER (para o homem baixo) — Quer me desculpar, mas o que disse? (Pausa.) Tudo o que eu per-

guntei é se aqui passa algum ônibus que vai para Sheperds Bush. (Pausa.) Ninguém te pediu para você começar a fazer insinuações. (Pausa.) Quem você pensa que é? (Pausa.) Ah. Eu conheço o seu tipo. Conheço a espécie de gente que você é. Não se preocupe, eu sei tudo sobre pessoas como você. (Pausa.) Nós podemos dizer de que lugar você vem. Prendem tipos como você a torto e a direito. (Pausa.) Tudo o que tenho a fazer é te denunciar, e você sentará no banco dos réus rapidinho. Um dos meus melhores amigos é um detetive vestido à paisana. (Pausa.) Eu sei tudo sobre isso. Você fica aí como se fosse incapaz de praticar qualquer mal. Te encontrar num beco escuro seria... outra estória. (Para os outros que olham o vazio.) Vocês ouviram o que esse homem disse para mim? Tudo o que perguntei era se aqui passava algum ônibus para Shepherds Bush. (Para ele.) Eu tenho testemunhas, não se preocupe com isso. (Pausa.) Imper-tinência. (Pausa.) Pergunte algo a um homem e ele te trata como se você não fosse nada. (Para ele.) Tenho coisas melhores a fazer, meu rapaz, eu te garanto. Eu não vou ficar aqui e ser insultada numa rodovia pública. Qualquer um pode notar que você não é daqui. Eu nasci por essas redondezas. Qualquer um pode dizer que você é do interior procurando um pouco de diversão. Eu conheço o seu tipo. (Pausa.) Ela se dirige a uma senhora.) Com licença. Estou pensando em levar este homem para a delegacia; a senhora ouviu as insinuações que esse homem me fez. Não quer servir de testemunha? (A senhora anda em direção à estrada.)

SENHORA — Táxi... (*Ela desapa-  
rece.*)

MULHER — Nós sabemos qual é o tipo dele. (*Volta para o lugar.*) Eu era a primeira desta fila. Nasci por essas redondezas. Nasci e fui criada por aqui. Essas pessoas do interior não têm a menor idéia de como se comportar. São uns peruanos. Você tem muita sorte por eu não te denunciar. Você faz uma pergunta honesta... (*Os outros de repente fazem sinal para o ônibus com a mão. Eles correm atrás dele. A mulher sozinha, trava os dentes e resmunga. Um homem caminha em direção ao ponto do ônibus e espera. Ela o observa com o canto do olho. Finalmente, ela fala de uma maneira tímida, hesitante, com um sorriso sem graça.*) Com licença. O senhor sabe se aqui passa algum ônibus para... Marble Arch?

### O ÚLTIMO A SER VENDIDO

*Um balcão onde se toma café e outras bebidas. Um barman e um vendedor de jornal. O barman se inclina por sobre o balcão. O velho vendedor está de pé tomando chá. Silêncio.*

HOMEM — Você tava um bocado ocupado mais cedo.

BARMAN — Ah.

HOMEM — Por volta das dez.

BARMAN — Às dez?

HOMEM — Por aí. (*Pausa.*) Eu passei aqui por essa hora.

BARMAN — Ah é?

HOMEM — Reparei que você estava trabalhando um bocado. (*Pausa.*)

BARMAN — É verdade. O movimento estava bastante intenso por volta das dez.

HOMEM — É, eu reparei. (*Pausa.*) Eu vendi o meu último por essa hora. É. Eram mais ou menos 9h e 45.

BARMAN — Então você vendeu o último?

HOMEM — Vendi. Meu último *Evening News*. Era por volta das 9h e 40. (*Pausa.*)

BARMAN — *Evening News*?

HOMEM — É sim. (*Pausa.*) Algumas vezes é o *Star* que é o último a ser vendido.

BARMAN — Ah.

HOMEM — Ou o... qual é mesmo o nome?

BARMAN — *Standard*.

HOMEM — É isso mesmo. (*Pausa.*) Tudo o que sobrou essa tarde foi o *Evening News*. (*Pausa.*)

BARMAN — E você vendeu?

HOMEM — Vendi. (*Pausa.*) Como um relâmpago. (*Pausa.*)

BARMAN — Não sobrou nenhum?

HOMEM — Não. Não depois de eu ter vendido aquele. (*Pausa.*)

BARMAN — Foi depois disso que você veio aqui, não foi?

HOMEM — Foi sim. Eu vim para cá depois disso, depois de ter guardado tudo.

BARMAN — Você não entrou aqui, entrou?

HOMEM — Quando?

BARMAN — Quer dizer, você não entrou aqui e tomou uma xícara de chá, não é?

HOMEM — Por volta das dez?

BARMAN — É.

HOMEM — Não. Eu fui ao Victoria.

BARMAN — Não. Eu pensei que eu não tivesse te visto.

HOMEM — Eu tive que ir ao Victoria. (*Pausa.*)

BARMAN — É, o movimento estava intenso por essa hora. (*Pausa.*)

HOMEM — Eu fui ver se encontrava George.

BARMAN — Quem?

HOMEM — George. (*Pausa.*)

BARMAN — George de quê?

HOMEM — George... qual é o nome dele?

BARMAN — Ah. (*Pausa.*) Você se encontrou com ele?

HOMEM — Não, não me encontrei. Eu não o achei.

BARMAN — Ele não vem muito por aqui, não é?

HOMEM — Qual foi a última vez que você o viu?

BARMAN — Ah, eu não o vejo faz anos.

HOMEM — Nem eu. (*Pausa.*)

BARMAN — Ele costumava sofrer muito de artrite.

HOMEM — Artrite?

BARMAN — É sim.

HOMEM — Ele nunca sofreu de artrite.

BARMAN — Sofreu sim. E muito. (*Pausa.*)

HOMEM — Não na época em que eu o conheci. (*Pausa.*)

BARMAN — Acho que ele deixou de vir aqui. (*Pausa.*)

HOMEM — É, o *Evening News* foi o último a ser vendido hoje à noite.

BARMAN — Ele nem sempre é o último, não é?

HOMEM — Ah não. Quer dizer, algumas vezes é o *News*. Outras vezes é um dos outros. Não há meio de se saber de antemão. Só quando

sobra um, é claro, é que se pode dizer qual o último a ser vendido.

BARMAN — É verdade. (Pausa.)

HOMEM — Ah é. (Pausa.) Acho que ele deixou de vir aqui.

## O CANDIDATO

*Um escritório.. Lamb, um homem ansioso, alegre, entusiasmado, se movimenta nervosamente. Está sozinho. A porta se abre, Srta. Piffs entra. Ela é a essência da eficiência.*

PIFFS — Ah, bom dia.

LAMB — Ah, bom dia, srta.

PIFFS — É o Senhor Lamb?

LAMB — Sou sim.

PIFFS (*examinando um pedaço de papel*) — Sim. O senhor está se candidatando para essa vaga, não está?

LAMB — De fato, estou sim.

PIFFS — O senhor é um físico?

LAMB — Sim, sou sim. Isso é a minha vida.

PIFFS (*languidamente*) — Bom. O nosso procedimento é o seguinte: antes de discutirmos as qualificações do candidato, gostaríamos de submetê-lo a um pequeno teste para determinar as adequações psicológicas. O senhor faz alguma objeção?

LAMB — Ah, não. Lógico que não.

PIFFS — Muito bem. (*a Srta. Piffs tira alguns objetos da gaveta e se aproxima de Lamb. Ela pega uma cadeira para ele.*) Por favor, sente-se. (*Ele se senta.*) Posso colocar isso nas suas mãos?

LAMB (*afavelmente*) — O que é isso?

PIFFS — Eletrodos.

LAMB — Ah, claro. São engraçados. (*Ela os fixa nas mãos de Lamb.*)

PIFFS — Agora os fones de ouvido. (*Ela os fixa na cabeça de Lamb.*)

LAMB — Que engraçado.

PIFFS — Agora vou ligar na tomada. (*Ela liga na tomada da parede.*)

LAMB (*um pouco nervoso*) — Ligar na tomada? Ah, sim, claro. Precisa ligar, não é? (*A Srta. Piffs se senta num banquinho alto e olha para Lamb.*) Isto ajuda a determinar minhas... minhas adequações psicológicas?

PIFFS — Sem dúvida. Agora relaxe. Apenas relaxe. Não pense em nada.

LAMB — Não.

PIFFS — Relaxe completamente. Re-la-xe. Bem relaxado? *Lamb balança a cabeça afirmativamente. A Srta. Piffs aperta um botão do lado do banquinho. Ouve-se um zumbido alto, agudo. Lamb se sacode rígido. Ele leva as mãos até os fones de ouvido. Sai da cadeira. Tenta se arrastar por debaixo dela. A Srta. Piffs observa, impassível. O barulho cessa. Lamb sai debaixo da cadeira, engatinha, se levanta, tem uma contração muscular, emite uma risadinha e cai na cadeira.*) O senhor diria que é uma pessoa nervosa

LAMB — Não, não sem razão. É claro, eu...

PIFFS — O senhor diria que é uma pessoa mal-humorada?

LAMB — Mal-humorada? Não, eu não diria que sou mal-humorado. Bem, algumas vezes, ocasionalmente, eu...

PIFFS — O senhor tem crises de depressão?

LAMB — Bem, eu não chamaria exatamente de depressão...

PIFFS — O senhor freqüentemente faz coisas de que se arrepende no dia seguinte?

LAMB — Me arrepender? Coisas de que me arrependo? Bem, depende do que a srta. chama de freqüentemente. Quer dizer, quando a srta. diz freqüentemente...

PIFFS — O senhor é freqüentemente perturbado por mulheres?

LAMB — Mulheres?

PIFFS — Homens.

LAMB — Homens? Bom, eu ainda ia responder a pergunta sobre mulheres...

PIFFS — O senhor freqüentemente se sente perturbado?

LAMB — Perturbado?

PIFFS — Por mulheres.

LAMB — Mulheres?

PIFFS — Homens.

LAMB — Ah, espera aí um minuto. Eu... Olhe, a srta. quer respostas juntas ou separadas?

PIFFS — Depois de um dia de trabalho, o senhor se sente cansado? Irritado? Mal-humorado? Impaciente? Perdido? Melancólico? Frustrado? Mórbito? Incapaz de se concentrar? Sem sono? Sem fome? Incapaz de ficar sentado? Incapaz de permanecer de pé? Sensual? Indolente? Excitado? Abusado? Cheio de desejos? Cheio de energia? Com medo? Ou sem energia, medo ou desejo? (Pausa.)

LAMB (*pensativo*) — Bom, é difícil dizer realmente...

PIFFS — O senhor é uma pessoa sociável?

LAMB — Bem, a srta. tocou num ponto bem interessante...

PIFFS — O senhor sofre de eczema, desatenção ou de impotência?

LAMB — Bem...

PIFFS — O senhor é virgem?

LAMB — O que disse?

PIFFS — O senhor é virgem?

LAMB — Ah, isto é um tanto embaraçoso. Quer dizer, na frente de uma mulher...

PIFFS — O senhor é virgem?

LAMB — Sim, na verdade sou sim. E não escondo isso.

PIFFS — O senhor sempre foi virgem?

LAMB — Ah, sim, sempre. Sempre.

PIFFS — Desde o princípio?

LAMB — Do princípio? Ah, sim, desde o princípio.

PIFFS — As mulheres o assustam? *(Ela pressionava um botão do outro lado do banquinho. O palco fica todo vermelho, com as luzes piscando junto com as perguntas.)* Suas roupas? Seus sapatos? Suas vozes? Seus risos? Seus olhares? A maneira de andar delas? A maneira de sentar? A maneira de rir? A maneira delas de falar? Suas bocas? Suas mãos? Seus pés? Suas canelas? Suas coxas? Seus joelhos? Seus olhos? Seus *(toque de tambor.)* Seus *(batida de pratos.)* Suas *(Trombone.)* Seus *(Uma nota grave.)*

LAMB *(numa voz alta)* — Bem, depende realmente do que a srta. quer dizer... *(A luz continua piscando. Ela aperta outro botão e se ouve, de novo, o zumbido. As mãos de Lamb vão até os ouvidos. Ele sai da cadeira, cai, rola, se arrasta, camaleia e se estende no chão. Silêncio.)*

*O rosto dele fica para cima. A Srta. Piffs olha para ele, se aproxima do e se curva.)*

PIFFS — Muito obrigado, Senhor Lamb. Nós lhe informaremos o resultado.

## A ENTREVISTA

ENTREVISTADOR — Bem, Senhor Jakes, como o senhor diria que vão as coisas no comércio livresco de pornografia?

JAKES — Ganho 200 libras por semana.

ENTREVISTADOR — 200?

JAKES — É. Ganho por volta de 200 libras por semana com isso.

ENTREVISTADOR — Entendo. Então como o senhor diria que as coisas iam no comércio livresco de pornografia?

JAKES — Ah, era bom.

ENTREVISTADOR — Apenas bom?

JAKES — Bom para razoável.

ENTREVISTADOR — Por que o senhor diz isso?

JAKES — Bem tem muito a ver com o Natal, cá entre nós.

ENTREVISTADOR — Natal?

JAKES — É. O que acontece é que as vendas desse tipo de livro sempre caem no Natal. O comércio do livro pornográfico demora alguns meses, depois do Natal, para se recuperar.

ENTREVISTADOR — Entendo.

JAKES — O que tem a ver é que não se vê muitas pessoas dando de presente de Natal livros pornográficos. Quer dizer, vendem-se alguns, mas não muitos. Não, não se pode realmente dizer que todos os comer-

ciantes se beneficiam com o espírito do Natal, se você entende o que digo.

ENTREVISTADOR — Lamento por isso, Senhor Jakes.

JAKES — Bem, aí está você. Nós fazemos o melhor. *(Pausa.)* Quer dizer, coloquei um ramo de azevim... aqui e lá... eu botei azevim em toda a loja mas parece que isso não fez nenhuma diferença. *(Pausa.)*

ENTREVISTADOR — Que tipo de pessoas vai a sua loja, Senhor Jakes?

JAKES — Como disse?

ENTREVISTADOR — Que tipo de pessoas vai à sua loja?

JAKES — Eu preferia não responder a essa pergunta. Obrigado.

ENTREVISTADOR — Por que não?

JAKES — Acho que a polícia de informação secreta poderia dizer uma ou duas coisas sobre isso.

ENTREVISTADOR — Polícia de informação secreta?

JAKES — É sim. Eles têm dossiês. Não se preocupe com isso.

ENTREVISTADOR — Mas nós não temos polícia de informação secreta nesse país.

JAKES — Não temos? Você ficaria surpreso. Eles sabem tudo sobre isso. Acredite em mim. Eu vi os dossiês.

ENTREVISTADOR — O senhor viu os dossiês?

JAKES — Eu vi mais dossiês do que você imagina.

ENTREVISTADOR — Entendo. Bem, talvez seja melhor passarmos para outra pergunta.

JAKES — Dossiês? Eu fiquei lá dia e noite conferindo os dossiês, identificando os meus clientes, identificando suas fotografias bem no meio

da noite, bem no meio dos dossiês deles.

ENTREVISTADOR — Eu não tinha idéia...

JAKE — Nós temos eles todos registrados no comércio livresco da pornografia, não se preocupe com isso.

ENTREVISTADOR — Sim, mas...

JAKES — Você não precisa ficar ansioso com isso.

ENTREVISTADOR — Senhor Jakes...

JAKES — Todo indivíduo que passa pela minha porta vai embora.

ENTREVISTADOR — O quê?

JAKES — Todo indivíduo de mente suja que passa pela minha porta vai logo embora. Tão logo ele tenha escolhido sua fantasia — ele vai embora.

ENTREVISTADOR — O senhor não os deixa ficar lá?

JAKES — Deixá-los ficar! Nunca! Eu não os manteria na minha pequena loja pornográfica, não eu. Não que eles não tenham pedido. Pediram. Eles ficaram de joelhos e imploraram para ficar durante a noite no quarto dos fundos, na seção de punição. Não eu. Não até que eu dissesse uma palavra.

ENTREVISTADOR — Eu acho que talvez...

JAKES (*confidencialmente*) — Você acha que a polícia de informação secreta é a única que tem esses dossiês?

ENTREVISTADOR — Não, eu não tenho certeza...

JAKES — Você não acha isso, não é? Sai dessa. Estou fazendo meus dossiês à noite. Tenho um para cada membro da minha clientela. E o dia está chegando, meu rapaz, eu te aviso.

ENTREVISTADOR — Chegando?

JAKES — Nós vamos fazer uma exibição especial, entende? Nós os teremos todos lá, pálidos, espiando, observando, transpirando, me mostrando credenciais falsas para poderem ir até a estante mais alta e, então, no momento certo nós trancaremos as portas e ligaremos um projetor luminoso. Assim, todos serão revelados pelo que são.

ENTREVISTADOR — O que... eles são?

JAKES — São sempre os mesmos, cada um deles. COMUNISTAS.

SRA. A — Eu sempre coloco a chaleira no fogo a essa hora.

SRA. B — É. *(Pausa.)*

SRA. A — Então ela aparece.

SRA. B — É. *(Pausa.)*

SRA. A — Só nas quintas-feiras.

SRA. B — É. *(Pausa.)*

SRA. A — Eu costumava colocar às quartas-feiras, quando ela aparecia. Aí ela mudou para quintas-feiras.

SRA. B — Ah, é.

SRA. A — Depois que ela se mudou. Quando ela morava aqui perto, sempre vinha me visitar nas quartas-feiras, mas quando se mudou, passou a ir ao açougueiro nas quintas-feiras. Ela não achou um açougueiro perto de onde mora.

SRA. B — Não.

SRA. A — De qualquer modo, decidi viria fazer compras no mesmo açougueiro. Eu acho que já que ela não conseguiu achar um açougueiro por lá, esta é a melhor coisa a fazer.

SRA. B — É. *(Pausa.)*

SRA. A — Então começou a vir aqui nas quintas-feiras. Eu não sabia que ela vinha nas quintas-feiras até que um dia eu a encontrei no açougueiro.

SRA. B — Ah, é.

SRA. A — Não era o meu dia de ir lá. Eu não vou ao açougueiro nas quintas-feiras.

SRA. B — Não, eu sei. *(Pausa.)*

SRA. A — Eu vou nas sextas-feiras.

SRA. B — É. *(Pausa.)*

SRA. A — Foi onde eu te encontrei.

SRA. B — É. *(Pausa.)*

SRA. A — Você vai sempre lá nas sextas-feiras.

SRA. B — Ah, é. *(Pausa.)*

SRA. A — Mas eu fui lá para comprar um pouco de carne, e era uma quinta-feira. Eu não estava fazendo minha compra semanal de sexta-feira. Eu apenas fui lá no dia anterior.

SRA. B — É.

SRA. A — Esta foi a primeira vez que eu descobri que ela não conseguia achar um açougueiro perto de onde mora, então ela decidiu vir nesse mesmo, uma vez por semana, no mesmo açougueiro.

SRA. B — É.

SRA. A — Ela vai às quintas-feiras para ter carne para o fim de semana, que dura até segunda-feira. De segunda para terça, ela come peixe. Ela também pode comprar frios, se quiser algo diferente.

SRA. B — Ah, é. *(Pausa.)*

SRA. A — Então eu disse a ela para me visitar depois de ir no açougueiro. Por isso, coloco a chaleira no fogo. E ela realmente veio. *(Pausa.)*

SRA. B — É. *(Pausa.)*

SRA. A — Era engraçado porque ela costumava vir nas quartas-feiras. *(Pausa.)* Mas agora houve uma parada. *(Pausa longa.)*

SRA. B — Ela não vem mais, não é? *(Pausa.)*

SRA. A — Ela vem sim. Ela só não vem muito, mas vem. *(Pausa.)*

SRA. B — Pensei que ela não viesse mais. *(Pausa.)*

SRA. A — Ela vem. *(Pausa.)* Ela só não vem muito. Isso é tudo.

*A luz enfraquece.*

## ESTE É O SEU PROBLEMA

*Dois homens no parque. Um, na grama, lendo. O outro, jogando cricket com o guarda-chuva.*

1. A (*parando no meio da jogada*) — Ei, olha aquele sujeito. O que ele tem nas costas? É um tabuleiro de sanduíche.

2. B — E daí?

3. A — Ele tem que tirar isso das costas senão vai ficar com dor de cabeça.

4. B — Bobagem.

5. A — O que você quer dizer com isso?

6. B — Ele não vai ficar com dor de cabeça.

7. A — Aposto que vai

8. B — O pescoço! Isso afeta o pescoço! Ele vai ficar com dor de pescoço.

9. A — A força sobe.

10. B — Você alguma vez já carregou um tabuleiro de sanduíche?

11. A — Nunca.

12. B — Então como é que você sabe que a força sobe? (*Pausa.*) Ela desce! A força desce. Ela começa no pescoço e desce. Ele vai ficar com dor de pescoço e com dor nas costas..

13. A — Ele vai ficar com dor de cabeça no final.

14. B — Não existe final.

15. A — É onde o cérebro está.

16. B — Aonde está o quê?

17. A — O cérebro.

18. B — Não tem nada a ver com o cérebro.

19. A — Ah, não tem é?

20. B — Não vai para nenhum lugar perto do cérebro.

21. A — É aí que você se engana.

22. B — Eu não estou errado. Estou certo. (*Pausa.*) Você está falando com um homem que sabe o que está falando. (*Pausa.*) O cérebro não tem nada a ver. Se você tem força, ela desce. Não é como o calor.

23. A — O que você quer dizer?

24. B (*ferozmente*) — Se você tiver força ela vai abaixar! O calor sobe!

25. A — Você quer dizer o som.

26. B — Eu o quê?

27. A — O som sobe.

28. B — O som vai pra qualquer lugar. Só depende de onde você está. É uma questão da física, algo que você ignora completamente, mas é só você tentar carregar um tabuleiro de sanduíche nas costas que acaba descobrindo isso logo. Primeiro o pescoço, depois os ombros, as costas, as nádegas. As nádegas. Tanto a direita quanto a esquerda. Depende apenas de como você carrega o peso. E então ela desce para as coxas — qualquer tropeção vai fazer com que ele caia.

29. A — Ele ainda não caiu.

30. B. — Mas vai. Dê uma chance a ele. A dor de cabeça! Como ele vai ficar com dor de cabeça? Ele não tem nada em cima dela! Eu é que estou com dor de cabeça. (*Pau-*

*sa.*) Você apenas não sabe ouvir o que os outros te dizem, este é o seu problema.

31. A — Eu sei qual é o meu problema.

32. B — Você não sabe qual é o seu problema. Este é o seu problema.

*As luzes do palco se apagam.*

## LISTA DE ADEREÇOS

### — PROBLEMA NO TRABALHO

- mesa e cadeiras (2)
- caixa de cigarros (Fibbs)

### — O PRETO E O BRANCO

- mesa e cadeiras (2)
- tigelas de sopa (2)
- pratos (2) com pedaços de pão
- colheres (2)

(segunda mulher)

### — O ÚLTIMO A SER VENDIDO

- balcão aonde se vende café e outras bebidas
- xícara de chá (homem idoso)

### — O CANDIDATO

- mesa e cadeira
- na mesa: eletrodos fones de ouvido
- banquinho alto, com botões de cada lado
- folha de papel (Srta. Piffs)

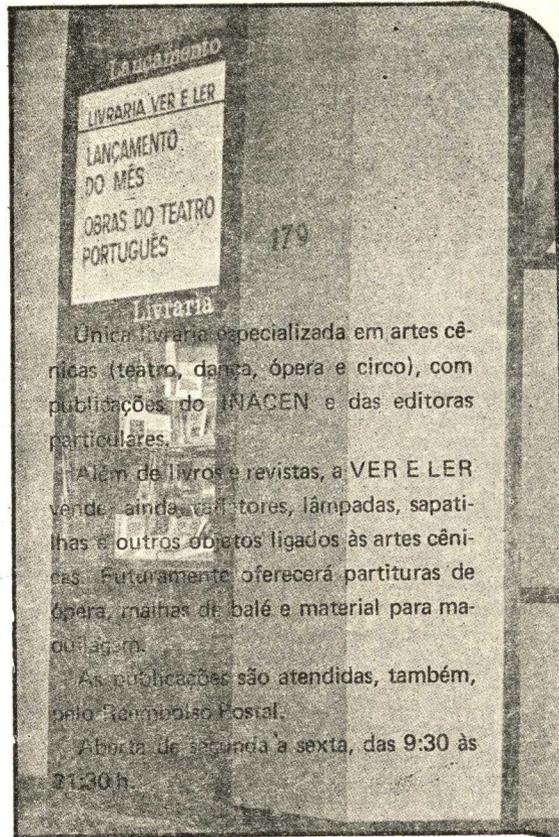
com fios para ligar na tomada

### — ESTE É O SEU PROBLEMA

- livro (B)
- guarda-chuva (A)

# LIVRARIA

# LER E VER

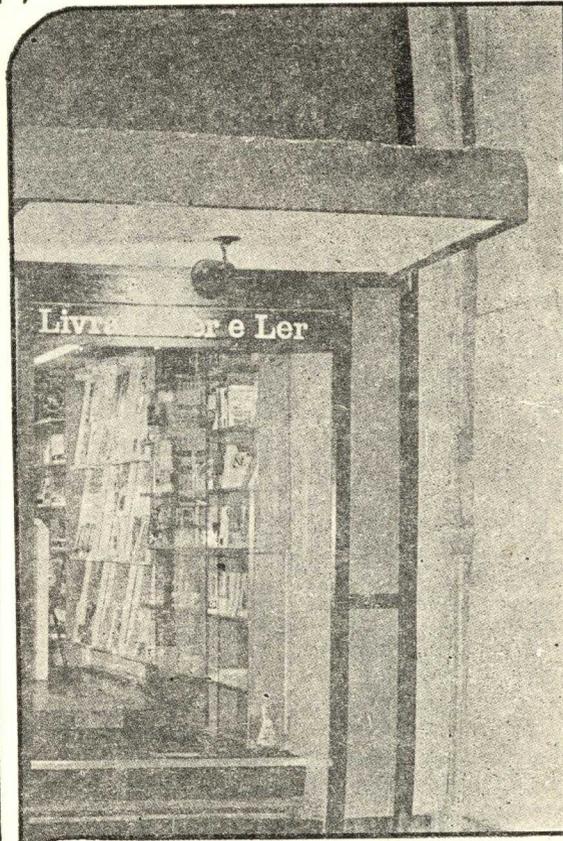


Única livraria especializada em artes cênicas (teatro, dança, ópera e circo), com publicações do INACEN e das editoras particulares.

Além de livros e revistas, a VER E LER vende ainda ventiladores, lâmpadas, sapatinhas e outros objetos ligados às artes cênicas. Futuramente oferecerá partituras de ópera, malhas de balé e material para maquiagem.

As publicações são atendidas, também, pelo Remunido Postal.

Aberta de segunda a sexta, das 9:30 às 21:30 h.



# LIVRARIA

# LER E VER

Av. Rio Branco, 179.

CEP 20040

Serviço Brasileiro de Teatro  
Ministério da Cultura

**INACEN** Instituto Nacional de Artes Cênicas  
**CENACEN**

- Aldomar Conrado — *O Vôo dos Pássaros Selvagens*, nº 98.  
 Araújo, Alcione — *A Caravana da Ilusão*, nº 100/1.  
 Artaud, A. — *O Jato de Sangue*, nº 95.  
 Azevedo, A. — *A Consulta*, nº 88.  
 Beckett, S. — *A Catástrofe*, nº 102; *Coisas e Loisas*, nº 115.  
 Bethencourt, João — *Planejamento Familiar — A Solução Brasileira*, nº 109.  
 Brecht, Bertolt — *O Mendigo e o Cão Morto*, nº 93; *A Expulsão do Demônio*, nº 109; *A Mulher Judia*, nº 119.  
 Büchner, G. — *Woyzeck*, nº 93.  
 Byron, L. — *Caim*, nº 89.  
 Caraglio, I. L. — *Uma Carta Perdida*, nº 87.  
 Collier, J. — *Poção*, nº 114.  
 Coutinho, Paulo Cesar — *A Lira dos Vinte Anos*, nº 103.  
 Dostoevski — *O Grande Inquisidor*, nº 114.  
 Durrenmat, F. — *Diálogo Noturno de um Homem Vil*, nº 97.  
 Frappier, J. — *O Jogo de Adão*, nº 93.  
 Garcia Lorca — *Amor de D. Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, nº 79.  
 Ghelderode — *Os Velhos*, nº 98.  
 Gogol — *O Matrimônio*, nº 112.  
 Guerdon D. — *A Lavanderia*, nº 110/111.  
 Homero — *A Odisséia*, nº 116.  
 Ibsen, H. — *O Inimigo do Povo*, nº 100/1.  
 Inge, W. — *Tarde Chuvosa*, nº 117.  
 Kafka, F. — *O Guarda do Túmulo*, nº 97.  
 Kaiser, G. — *Proscrição do Guerreiro*, nº 97.  
 Kartun, M. — *A Casa dos Velhos*, nº 114.  
 Linhares, Ricardo — *O Dia em que John Lennon Morreu*, nº 102.  
 Lorde, A. — *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume*, nº 112.  
 Maeterlinck, M. — *Interior*, nº 119.  
 Machado, M. C. — *Os Embrulhos*, nº 100/1; *Minha Infância Querida*, nº 100/1.  
 Machiaveli, N. — *A Mandrágora*, nº 95.  
 Marx, Groucho — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113; *Lição de Etiqueta*, nº 116.  
 Molière — *Médico à Força*, nº 108.  
 Musset, A. de — *Fantasio*, nº 104.  
 Navarro, Antonio R. — *O Ser Sepulto*, nº 114.  
 Nunes, Anamaria — *Geração Trianon*, nº 117.  
 Oliveira, Domingos — *O Triunfo da Razão*, nº 99; *Era uma vez nos anos 50*, nº 105.  
 Oliveira, José Carlos de — *Good-bye, Anarco-sindicalistas*, nº 88.  
 Patrick, Robert — *Renda de Amor*, nº 113.  
 Plauto — *Os Menecmos*, nº 111.  
 Qorpo-Santo — *Hoje Sou um, Amanhã sou Outro*, nº 88.  
 Renard, J. — *Pega-Fogo*, nº 109.  
 Saint-Exupéry, A. — *O Pequeno Príncipe*, nº 89.  
 Santiago, Thiago — *O Auto do Rei*, nº 106.  
 Shakespeare, W. — *Uma Peça Como Você Gosta*, nº 107; *Macbeth*, nº 115.  
 Silveira Sampaio — *A Vigarista*, nº 84.  
 Tardieu, Jean — *A Fechadura*, nº 89; *Uma Peça por Outra*, nº 118.  
 Valentin, Karl — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113; *O Pé da Árvore de Natal*, nº 118.  
 Vicente, J. — *Hoje é Dia de Rock*, nº 119.  
 Wagner, Felipe — *Eternamente Nunca*, nº 106.  
 William, Tennessee — *Algo que não é Falado*, nº 99; *Essa Propriedade Está Condenada*, nº 104.  
 Wilde, Oscar — *Salomé*, nº 103.

## ATIVIDADES D'O TABLADO

### CENTRO INTEGRADO DE ARTES PARA CRIANÇAS:

*edelvira fernandes*  
*aracy m. mourthé*  
*vera motta*

### EXPRESSÃO CORPORAL:

*andréa fernandes*  
*luiz carlos tourinho*

### IMPROVISAÇÃO:

*aracy m. mourthé*  
*bia junqueira*  
*bernardo jablonski*  
*carlos wilson silveira*  
*dina moscovici*  
*fernando berditchevsky*  
*guida vianna*  
*João Brandão*  
*maria clara machado*  
*maria clara mourthé*  
*maria vorhees*  
*milton dobbin*  
*ricardo kosovski*  
*thais balloni*  
*toninho lopes*

### PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

### CADERNOS DE TEATRO

assinatura (2 n.ºs) ..... NCz\$ 20,00

## INDICE

Brecht como Diretor — <i>C. Weber</i> .....	1
O Respeito pela Arte de Representar — <i>U. Hagen</i> .....	8
Antecedentes do Teatro Infantil no Brasil — <i>D. Sandroni</i> .....	11
Pesquisando nos Ensaios — <i>L. Dezseran</i> ..	16
Um Resumo Histórico do Teatro — <i>E. Wilson</i> .....	21
Sketches para um Teatro de Revista — <i>H. Pinter</i> .....	36

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. Em caso de vale postal, o mesmo deverá ser remetido à agência dos correios do Jardim Botânico - RJ, sempre em nome de Eddy Cintra de Rezende Nunes. Números atrasados podem ser adquiridos de mesma forma, pelo preço atual.

Impresso pela Gráfica Editora do Livro Ltda.