

ISBN 85-87456-03-2  
9 788587 456038

Proposta de leitura  
do mundo através da

# NARRATIVA DRAMÁTICA

CURADORIA ALCIONE ARAÚJO  
ADERBAL FREIRE-FILHO  
GUIDA VIANNA  
JOSÉ DIAS  
NEY MADEIRA  
CAÍQUE BOTKAI  
CAROLINA DE MELO BOMFIM ARAÚJO



Leia Brasil  
ONG DE PROMOÇÃO DA LEITURA

ARGUS

# Petrobras, uma empresa cidadã brasileira

Falar sobre o brasileiro, é falar de um povo que faz. Como, aliás, sugere o estudo etimológico da palavra. Porque o brasileiro

é um povo que faz do obstáculo natural desafio a ser vencido; e, da adversidade, insumo para a criatividade. E falar de brasilidade, como propõe o Programa de Leitura da (?) Petrobras Bacia de Campos para o ano de 2006, é falar de uma forma muito peculiar de realizar. Pois 2006 entrará para a História como o ano em que o Brasil mostrou ao mundo que, a partir de sua maneira particularíssima de realizar, todos os obstáculos podem ser vencidos.

Marcada inicialmente pelo romantismo de alguns, a história petrolífera brasileira é pontuada pelo sentimento de brasilidade de visionários que insistiram em contrariar todos os prognósticos que decretavam ser o nosso subsolo pobre da riqueza que conduziria o mundo a partir do século XX. As pesquisas em busca de petróleo em terras brasileiras tiveram início, entretanto, durante o Segundo Império, quando o governo outorgava as primeiras concessões aos que visavam à matéria-prima como a turfa e o betume, utilizados na fabricação de óleo ou gás de iluminação e lubrificantes, ou o carvão, que servia à indústria e aos meios de transporte.

De volta ao século XX, as primeiras campanhas exploratórias registradas são datadas de 1918 e 1919, quando alunos da Escola de Minas de Ouro Preto, liderados por Odorico de Albuquerque, realizaram pesquisas às margens do Rio Amazonas. Na mesma ocasião, Euzébio de Oliveira fez reconhecimentos geológicos na costa de Alagoas, Sergipe e Bahia e na Bacia do Paraná, numa busca obsessiva por petróleo. Já em 1925, um poço perfurado por Pedro de Moura no Vale do Rio Tapajós, na Amazô-



nia, apresentaria os primeiros vestígios de óleo livre e gás natural. Anos mais tarde, em 1941, durante sua atuação no Conselho Nacional

de Petróleo (CNP), Moura seria o responsável pela descoberta do primeiro poço comercial de petróleo no Brasil, em Candeias, na Bahia.

Paralelamente, um velho conhecido dos que se arriscam pelos labirintos da literatura agia em defesa da exploração das riquezas naturais do subsolo brasileiro. Recém-chegado dos Estados Unidos, o escritor Monteiro Lobato remetia cartas ao então presidente da República, Getúlio Vargas, ao mesmo tempo escrevia artigos para os jornais e publicava livros sobre o assunto. São dessa ocasião clássicos como **O poço do Visconde**, **Serões de Dona Benta** e **Histórias de Tia Nastácia**, nos quais o tema era apresentado ao público infantil.

Firme em seu propósito de incentivar as pesquisas em torno da descoberta do ouro negro, Lobato criou duas companhias de petróleo, em sociedade com o empresário Edson de Carvalho, tornando-se os dois responsáveis pelas concessões que obtivera do governo brasileiro. Bem, as tentativas do escritor não lograram sucesso mas, coincidência ou não, a primeira descoberta de acumulação significativa de óleo se daria em 1939, no poço 163, na cidade de Lobato, nos arredores de Salvador, Bahia, a 210 metros de profundidade.

Apesar de mais tarde ter se constatado que a acumulação de petróleo em Lobato não era comercial, o achado serviu para estimular a continuidade das pesquisas pelo CNP, cuja persistência levaria à descoberta, em 1941, do já citado campo de Candeias. A euforia que se seguiu se confirmou com as descobertas de outros campos, como os de Água Grande, Itaparica e o campo de

gás em Aratu, todos na Bahia. Estava dado o primeiro passo de uma longa trajetória que o país percorreria até a auto-suficiência, atingida em abril de 2006.

O resto é História. Escrita assim mesmo, com **H** maiúsculo, por gerações de técnicos que apostaram e lutaram contra o descrédito. Quando, anos mais tarde, foi descoberta a Bacia de Campos, os obstáculos naturais impostos pelo desconhecido mar foram transpostos por profissionais brasileiros que adaptaram à nossa realidade a tecnologia comprada no exterior. Com muita brasilidade, criaram novos equipamentos e novas formas de retirar do fundo do mar a riqueza necessária que transformaria o país numa nação auto-suficiente na produção de petróleo, adjetivo para poucos, orgulho para muitos. O desafio agora é manter a auto-suficiência, buscando novos rincões de riqueza e novas formas de energia.

Como empresa-cidadã, a Petrobras acredita que a riqueza proveniente do esforço de tantos deva ser partilhada por toda a sociedade brasileira e, assim, o conceito da auto-suficiência estendido aos quatro cantos da nação. Assim, o Programa de Leitura da (?) Petrobras Bacia de Campos, patrocinado desde 1994 pela Unidade de Negócio de Exploração e Produção da Bacia de Campos, busca, através da educação e da formação de leitores, o mesmo conceito de sustentabilidade da auto-suficiência.

Porque mais do que de homens e livros, um país é feito a partir das idéias que esses homens conseguem captar em suas leituras. O incentivo à leitura é um trabalho que deve ser iniciado tão logo os pequeninos cidadãos sejam introduzidos no maravilhoso mundo das letras. E, tão importante quanto isso, a qualificação dos profissionais que os conduzirão através dos encantamentos literários.

Destinado a alunos da rede pública de ensino, o Programa de Leitura da (?) Petrobras Bacia de Campos pôde ser ampliado, este ano – com a adesão da Unidade de Negócio de Exploração e Produção do Rio de Janeiro –, a outros quatro municípios do Estado do Rio, quais sejam, Araruama, Iguaba Grande, Maricá e Saquarema. Com isso, o roteiro da biblioteca-volante percorre agora 17 cidades, perfazendo um total de 290 escolas, nove mil professores e 290 mil alunos atendidos por um acervo de 80 mil livros impregnados de sonhos e esperança de um país melhor e mais igualitário.

Diretor responsável: Jason Prado  
Coordenador pedagógico: Júlio Diniz  
Curador: Alcione Araújo

Editor: Alcione Araújo  
Subeditoras: Ana Claudia Maia e Renata Ramos  
Pesquisa: Camila Cesarino e Renata Ramos  
Direção de arte e produção gráfica: Barbara Necyk  
Revisão: Sueli Rocha

Tiragem:

Leia Brasil – Organização Não Governamental de promoção da Leitura  
Praia do Flamengo, 100/902 – Flamengo  
Rio de Janeiro CEP: 22210-030  
Tel/Fax: (21) 2245 7108  
[leiabr@leiabrasil.org.br](mailto:leiabr@leiabrasil.org.br)  
[www.leiabrasilo.org.br](http://www.leiabrasilo.org.br)

Leituras Compartilhadas é uma publicação do Leia Brasil distribuída gratuitamente às escolas conveniadas.

Todos os direitos foram cedidos pelos autores para os fins aqui descritos. Quaisquer reproduções (parciais ou integrais) deverão ser autorizadas previamente.

Os artigos assinados refletem o pensamento de seus autores. Leia Brasil e Leituras Compartilhadas são marcas registradas. Impresso na Ediouro Gráfica e Editora.

expediente

<i>Leia Antes de Usar!</i>		
Jason Prado	04	
<i>Teatro: educar para sentir, pensar e agir</i>		
Alcione Araújo	xx	
<i>Duas ou três coisas que eu sei dela, a dramaturgia</i>		
Alcione Araújo	xx	
<i>O diretor de teatro um manual ou uma biografia não autorizada?</i>		
Aderbal Freire-Filho	xx	
<i>Representar é agir</i>		
Guida Vianna	xx	
<i>O cenário teatral, uma breve evolução</i>		
José Dias	xx	
<i>O figurino teatral</i>		
Ney Madeira	xx	
<i>Música, teatro e escola</i>		
Caíque Botkay	xx	
<i>Observatório Leia Brasil: um projeto de extensão e pesquisa</i>		
Carolina de Melo Bomfim Araújo	xx	

índice

# Leia antes de usar!

JASON PRADO

Nunca, na história do Brasil, tivemos tantos indícios de esgarçamento do tecido social quanto vimos nesse ano e meio, contados a partir do final de 2004.

A malha de valores, costumes, interesses e relações – que nos une como povo e nos define como nação – tem sofrido ataques da mais variada natureza, e sinaliza, se não para a ruptura, ao menos para uma grave flexibilização da ética e uma situação de completa anomia.

Podemos pegar um fato isolado, como a eleição do Deputado Severino Cavalcanti para a presidência da Câmara, por exemplo, para ajudar a construir uma linha de pensamento.

Acreditamos que ela se presta à função de marco zero da sucessão de absurdos, justamente porque ela encarna um “estado de espírito” que já se encontrava em dormência e que bastou ser *acordado* por nossos políticos naquela votação, para que não parasse de nos assombrar.

A eleição foi feita com um oportunismo inédito, na *calada da noite*, como se diz no jargão policial, e colocou num dos mais altos postos da República um político despreparado, que não se cansou de nos surpreender com suas meias-verdades, sua lógica centrada em interesses pessoais, e a forma debochada com que se dirigia à nação.

O Deputado Severino não é o responsável pela crise de valores que vivemos. Existe, até, uma grande possibilidade de que seus eleitores o inocentem pelo voto e o reconduzam ao Congresso. Mas ele – certamente sem o saber – com uma forma ímpar de conduzir sua vida pública e privada (ou, como diriam os irmãos Caruso, *para* a privada), abriu galhardamente as cortinas para os próximos atos.

De lá para cá temos visto de tudo.

Como o terrorismo de traficantes que incendiaram pessoas num ônibus, no Rio. Ou como advogados que deixaram de advogar para seus clientes e passam a inte-

grar suas quadrilhas, utilizando-se dos privilégios de classe para corromper funcionários do Congresso, comprando “segredos de Estado”.

Assistimos, atônitos, à história do mensalão. Aos casos de corrupção nos mais altos e insuspeitáveis escalões dos três poderes da República. Ao clima de guerra imposto em São Paulo pelo PCC – Primeiro Comando da Capital. À destruição de um laboratório de pesquisas no Rio Grande do Sul, e à invasão do Congresso por baderneiros em afrontoso desrespeito à democracia.

Para encerrar esta “visão do inferno”, traficantes e policiais trocaram tiros *através* de uma escola, e uma menina de nove anos se tornou a mais nova mãe em nosso país, que um dia já foi a pátria da esperança, o *país do futuro*.

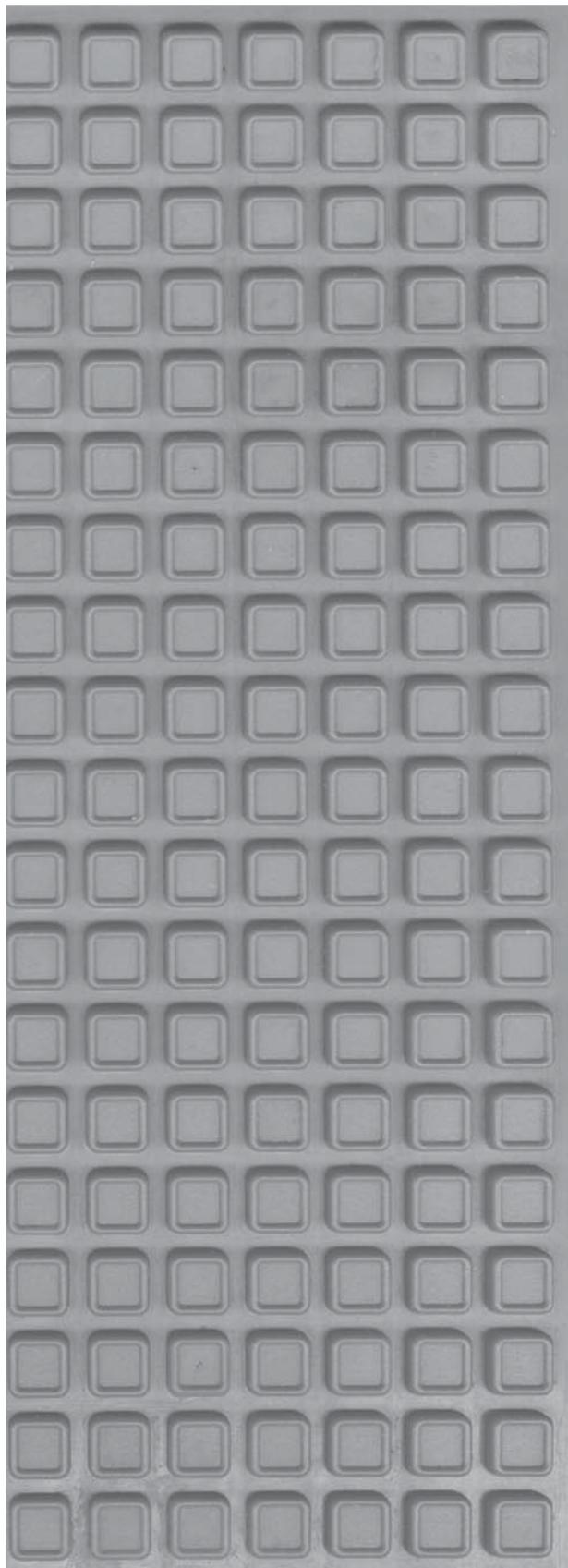
Naquilo que nos diz respeito – enquanto programa cultural de suporte à educação – todos esses fatos juntos revelam um profundo desrespeito pelo social. Pelo humano. Pelo outro.

Em outras palavras, pelos estatutos que ligam esse *outro* a *outros* formando a sociedade. Assim como pelas instituições que sustentam esse país: do policial metralhado ao congresso depredado. Da escola fuzilada à comercialização de sentenças.

Não estariam aí os sinais evidentes de uma *nova ordem*; de um *novo progresso*?

Não nos cabe atribuir valor nem julgamento moral sobre esta nova “ordem”. Nada – nem ninguém – nos assegura que cada um desses subgrupos não tenha sua legitimidade, sua organização interna, seus códigos absolutamente bem assentados sobre suas premissas, acerca de cujas verdades a história há de dar conta aos nossos descendentes...

Houve um tempo em que foi fácil impor uma visão antropocêntrica, condenando os diferentes à condição de *bestas humanas*, desprovidas de alma.



Seria muito simplista acreditar que vivemos na desordem, ou que vivemos o caos, somente porque outros valores diferentes dos nossos passaram a existir e a lutar pela prevalência na sociedade.

Não podemos julgar os valores de pessoas que vivem realidades completamente diferentes das nossas, como, por exemplo, aquelas que habitam as comunidades dominadas pelo tráfico de drogas.

Para essas pessoas, quem é o real inimigo? Para que servem os aparelhos do Estado? Por que deveriam continuar marginalizadas? Aliás, o que é margem?

Por outro lado, temos certezas cientificamente provadas de que uma menina de nove anos não tem condições físicas e emocionais para assumir a maternidade. Pior: para completar o seu crescimento de forma minimamente saudável, dividindo suas energias nessa “quase mitose”, contrária à nossa biogênese.<sup>1</sup>

Apenas julgamos que não podemos fechar os olhos para esses fatos. Para a evidência que eles nos apresentam de que a pluralidade possui cores mais fortes e mais radicais do que aqueles meio-tons que utilizamos para falar de um gigante chamado Brasil.

Não nos parece mais um “gigante pela própria natureza”, mas um mosaico cuja cola apodrece. Ou onde as peças não se encaixam mais.

Por isso resolvemos fazer esta edição de **Leituras Compartilhadas**. Não como réquiem da nação (nem temos competência para tanto), mas como forma de incentivar outras leituras desse conjunto de coisas que nos tornam *brasileiros*.

Entendemos que está nas mãos dos professores (e de suas escolas, muito mais do que nas próprias famílias, já organizadas em novos papéis), a possibilidade de conduzir os milhões de brasileiros que frequentarão a escola nos próximos anos para uma realidade menos conflituosa.

É disso que queremos tratar: de tensões, de conflitos e de coexistência.

Pois então, a quem cabe educar para a tolerância? E como isso tem sido feito?

<sup>1</sup> Desculpem a linguagem pesada, mas o termo *mitose* tinha que ser empregado porque remete à divisão de células para formar duas vidas idênticas. Não estaria próximo disso iniciar a concepção aos oito anos de idade?

*Biogênese* também é uma palavra pesada, mas nos parece a forma mais isenta de tratar da estrutura biológica do ser humano, sem colorir ou dramatizar as subdivisões étnicas e culturais de nossa raça.

Aqui estão algumas questões que gostaríamos de dividir com vocês.

Não têm faltado, em nossos jornais, artigos relacionando esse estado de coisas com as mais variadas causas, todas elas decorrentes de uma entidade abstrata a que chamam de *educação*.

Ora culpam o ensino tecnológico (utilitarista) adotado pelo governo militar, ora focam os baixíssimos índices de permanência na escola; outras vezes põem em cheque a qualidade do ensino público (que tanto bem tem feito às escolas particulares), ou simplesmente dão conta dos precários investimentos públicos em educação.

Ainda que possamos concordar com alguns desses arrazoados, discordamos da maioria dessas análises e, principalmente, das conclusões que ensejam. Apenas duas coisas nos parecem indiscutíveis: de fato a educação pode transformar a sociedade e, também de fato, a leitura pode modificar os seres humanos. Quase sempre para melhor, mas não necessariamente.

Concordamos em parte com a corrente que atribui à educação humanística – abandonada pela reforma do Ministro Jarbas Passarinho no auge do “milagre brasileiro” promovido pelos militares – as qualidades essenciais para a formação do pensamento crítico.

De fato a consciência crítica gera benefícios indiscutíveis para a humanidade e tudo o que diz respeito à vida em sociedade. Poder refletir sobre contradições, avaliar situações sob os mais variados ângulos e buscar possibilidades aparentemente ocultas são os benefícios mais imediatos dessa visão promovida pelo ensino humanístico.

Abandonar o ensino da filosofia, da sociologia, a psicologia, das línguas e da literatura no ensino médio, privilegiando os cursos técnicos e as ditas “ciências exatas”, talvez tenha sido um dos grandes erros de nosso passado recente.

Simplesmente porque essas disciplinas remetem ao humano. E viver, como disse Fernando Pessoa, “viver não é preciso”.

Mesmo assim é importante que façamos uma ressalva. Não podemos apontar a educação humanística



como a “cura para todos os males”.

Não teria a Alemanha pré-hitlerista sido uma das mais excepcionais culturas humanísticas do século passado? Não foi lá o berço dos grandes pensadores do século XIX? E não foi a Alemanha de Hitler a encarnação da intolerância, com seus princípios de eugenia?

Não há, nos dias de hoje, países marcados tanto pela excepcional qualidade de sua educação humanística quanto pela discriminação e pela intolerância?

Definitivamente não se trata *apenas* de retomar a educação humanística.

Outra questão com que concordamos – a princípio – diz respeito à leitura. Nós achamos que também a leitura – e sua falta – interfere nesse processo “civilizatório”, embora nada nos assegure que ler torne alguém melhor, ou mais humano.<sup>2</sup>

Ler é uma forma direta de educar para a subjetividade. Enquanto as disciplinas escolares tratam das questões objetivas e imutáveis das ciências, onde os números são imutáveis, a história é imutável, os verbos são imutáveis, a relatividade é um dado imutável, a literatura trata das propriedades humanas, dos conflitos, da imprevisibilidade, da destemperança.

<sup>2</sup> A França, por exemplo, não ostenta um dos maiores índices planetários de leitura (em termos absolutos) e de compreensão de leitura em termos qualitativos, e não é, ao mesmo tempo, um dos países mais fechados à compreensão das diferenças com que nos constituímos humanos? Voltando a Hitler, não foi ele um leitor excepcional, tendo escrito um dos livros mais lidos dos últimos cinquenta anos?

É pela literatura que podemos experimentar o que não vivenciamos; sofrer pelo que não vivemos; assistir ao que não vemos.

Essa qualidade única da literatura, que nos permite reconstruir e re-escrever cada texto a cada leitura, é essencial para a construção de nossas referências de todas as pessoas dessa santa e mágica trindade do *eu, tu e eles*.

Independentemente dessa “educação para a subjetividade”, implícita na leitura da literatura, ler também é um instrumento de extrema eficiência na ampliação de nossa compreensão do significado das palavras, do sentido de tudo aquilo que nos é revelado pelos *outros* – e por nós mesmos a esses outros – a cada momento.

A cada dia fica mais evidente a extensão dos problemas ocasionados pela falta de compreensão de leitura na educação brasileira.

Se há alguns anos essa expressão delimitava (apenas) o tamanho do mercado de livros, hoje, após décadas de ensino tecnológico e uma estranha divisão entre educação e cultura, ela interfere gravemente no aprendizado e na estruturação dos conceitos formadores do tecido social.

Pelo que depreendemos dos exames nacionais e dos índices de habilidades com matemática e leitura, a educação precisa encontrar caminhos alternativos para a formação de um novo homem, sem que seja necessário criar trincheiras na sociedade brasileira, como se ameaça com os sistemas de cotas.

A escola já não é o *celeiro das fábricas*, como se planejou de modo utilitário nos anos 60 e tampouco oferece perspectivas reais de inserção – *no sentido de permitir o acesso* – e mobilidade social – *no sentido de resgatar naufragos de nosso modo produtivo* – como ofereceu por grande parte do tempo no século passado.

O que estaria faltando?

Estamos longe de conhecer a resposta, mas gostamos de pensar a respeito.

Estudos recentes (o INAF de 2005, por exemplo) demonstram que a permanência na escola, por si só, não garante qualidade ao aprendizado, jogando por terra conceitos norteadores de nossos sistemas.

Embora seja verdade, como afirmou Louis

Althusser em seu livro **Os aparelhos ideológicos do Estado** (ed. Graal, 1992), não basta pensar na educação como um instrumento perverso de manutenção dos estratos sociais. Isso equivaleria a entender que o propósito da educação seria atingir apenas àqueles poucos dotados com a capacidade de aprendizado e prepará-los para a continuidade de uma casta dominante.

– Isso basta! O resto, em percentuais variáveis da grande maioria, dará sentido à expressão *massa-de-manobra!*

Bobagens. Na verdade a educação brasileira se divorciou da cultura.

E nisto, ela apenas se repete.

Os professores encarregados de nossas crianças foram formados nesse sistema. Não receberam o que precisam dar.

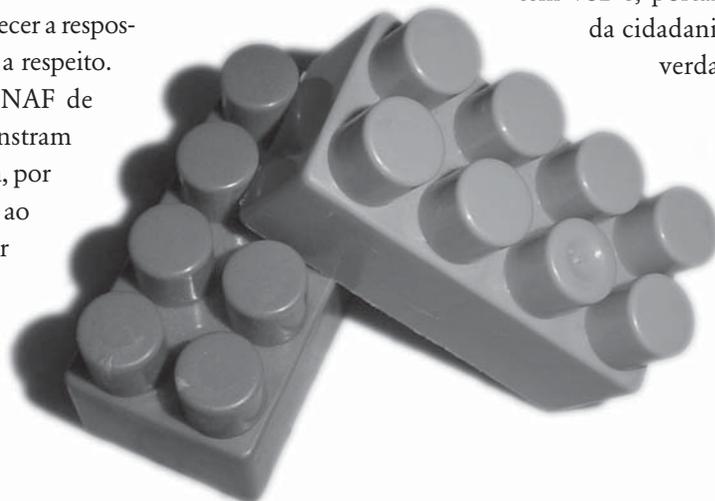
Neste universo, a leitura ganha outra dimensão. Ela é a porta da percepção.

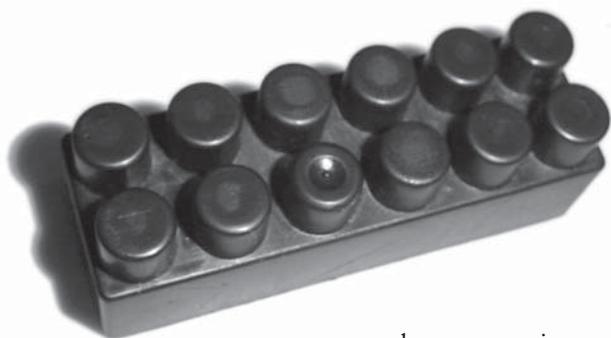
É claro que não falamos apenas da leitura dos signos gráficos, nem tão somente da leitura dos textos. Aí é onde ela se inicia e desenvolve, mas tratamos aqui da leitura de mundo, em seu mais amplo sentido. Falamos de todas as superfícies onde seja possível abrigar um significado ou um significante.

Não se trata mais de viajar nas palavras, mas de construir um repertório de referenciais; não é uma questão de escolha, mas de sobrevivência. Na ordem social imposta pela informática, pela instantaneidade e diversidade da informação, pela diminuição das fronteiras, a leitura é um divisor de águas. Não dominá-la, não ter a capacidade de encontrar as dobraduras dos infinitos textos diários - aqueles que são escritos com as mais imbricadas metáforas na cebola da vida contemporânea - significa estar *do outro lado*. Do lado dos excluídos. Do

lado dos que não terão opção. Daqueles que não têm voz e, portanto, foram desprovidos da cidadania. Que não elegem suas verdades porque não têm critérios para defini-las.

O Brasil tem, hoje, perto de 40 milhões de estudantes em todas as séries de aproximadamente 240 mil escolas públicas. Sete em cada





dez, com quinze anos de idade, estão nessa categoria de alfabetos funcionais. Algo em torno de 27 milhões de condenados à exclusão, pelo resto de suas vidas, nas próximas gerações.

O que se pode propor e esperar a esses diferentes brasileiros existentes em nosso país?

A cada geração nossas escolas despejam na vida adulta uma grande maioria de pessoas com expectativas frustradas de inclusão (ou à beira da frustração), num mundo perverso que já os marcou pelo nascimento para ficar de fora.

É esta maioria que está organizando outras sociedades. As deles. Seus próprios núcleos de referência, onde imperam valores com que, não necessariamente, concordamos ou desejamos concordar. Como ver nossos filhos fuzilados pelo enfrentamento de duas “comunidades” às quais não pertencemos: os *homens da lei* e os *fora da lei*?

Não é tão simplista, portanto, dizer que estamos permitindo a construção de um Brasil que tem valores completamente distorcidos (e não apenas diferentes) de todos aqueles que definimos, elegemos e aceitamos para a nossa organização social. Um lugar onde os arquétipos da brasilidade já não são os mesmos que nos tornaram a pátria do futebol, o país da feijoada, a terra da mulata, da ginga e da malandragem... Aos poucos esses modelos são empurrados para fora da cena. Já não “há ética entre ladrões”. Já não há tolerância entre opostos.

Será que não estamos atentos ao que está acontecendo com a nossa educação? Ou, em primeiríssima instância, com a nossa escola?

É claro que devemos levar em conta as questões da distribuição de renda, das enormes diferenças culturais abrigadas na sociedade, da falta de investimento público em educação, e do atraso intelectual imposto por Portugal, que durou até início do século XIX, quando o mundo já se movia a pleno vapor.<sup>3</sup>

Mas, não estaria na hora de promover uma reforma educacional?

Temos a opinião de que só se modifica a escola modificando seus professores. Dando a eles o que esperamos que dêem aos seus alunos: acesso irrestrito à cultura, através da literatura, e à educação humanística<sup>4</sup>.

Não se trata de promover o ensino das belas artes, mas de navegar pela humanidade através de seus conflitos filosóficos; de conhecer a história não pela proeza de seus heróis, mas pela natureza de suas contradições. De compreender a matemática por outras contas além dos números.

Trata-se de conquistar os professores pela emoção. De melhorar sua auto-estima pelo reconhecimento inequívoco de sua singularidade na transformação social. De ampliar seus horizontes internos, desmontar seus preconceitos e, desta forma, educar os que ainda não mergulharam no vicioso modelo que produz “sobras” humanas.

Este trabalho que oferecemos a você, professor, em parceria com a (Ampla / Petrobras) tem três propósitos: primeiro oferecer um contato mais profundo com a arte e as humanidades através do teatro: acompanhe Alcione Araújo e seus convidados pelos textos que estimulam essa subjetividade pela dramaturgia.

Segundo, incentivar possíveis reflexões sobre os diferentes modos de ser do brasileiro. Júlio Diniz é nosso mestre de cerimônias nesse passeio.

Terceiro, convidar você para ler o mundo com seus alunos.

Ler para conhecer; ler para mudar.

Porque acreditamos que você tenha os meios para redefinir a “cola” que nos liga em torno de um ideal de Brasil.

**Jason Prado** é Diretor do Leia Brasil.

<sup>3</sup> Os Estados Unidos já tinham vivido sua guerra civil, dividida pelo norte industrial e o sul escravocrata, quarenta anos antes que o Brasil pudesse possuir sua primeira escola, ou sua primeira “engenhoca produtiva”.

<sup>4</sup> E, claro, condições de trabalho, remuneração, reconhecimento social etc. Mas acreditamos que tudo isto seja decorrência de uma revisão do papel de nossas escolas na formação de um Brasil mais equânime. Um Brasil que certamente não será para os nossos tempos, mas que já tarda para os nossos filhos.





# teatro: educar para sentir, pensar e agir

O teatro é a imitação concreta do comportamento do homem e, por isso, suscita uma forma concreta de pensar as situações humanas. Até as crianças podem experimentar, e apreender, as funções que desempenharão na vida adulta – processo que os sociólogos chamam de internalização dos papéis sociais. Além de veículo de transmissão de normas de comportamento e valores para a vida, o teatro é um instrumento de reflexão, um meio de filosofar em termos concretos, um processo cognitivo, daí a sua importância para o homem. Sua ambição é a percepção da natureza da existência, a renovação das forças do indivíduo e a sua conscientização para enfrentar o mundo. O teatro é a mais social e socializada das formas de arte.

A dramaturgia, base literária da expressão teatral, é ignorada pelos currículos acadêmicos, mesmo nos cursos de letras, e raramente utilizada nos níveis médio e fundamental do ensino no Brasil. Renuncia-se, assim, à sua utilização pedagógica como uma maneira de representar, interpretar e conhecer o homem e a sociedade criada pelos homens. A encenação teatral possibilita acumular vivências do que não se viveu.

O brasileiro é familiarizado com as narrativas dramáticas, seja a telenovela, seja o cinema – ainda que exibido pelas emissoras de televisão –, as histórias em quadrinhos. O que lhe é menos familiar é o teatro.

ALCIONE ARAÚJO

---

Tendo o conflito entre as personagens como a condição da sua existência, e cada um tem boas razões para agir como age, a dramaturgia, na concretude das suas ações, ensina a conviver com a diversidade dos seres humanos e a divergência dos interesses.

---

Este projeto pretende introduzir as professoras – e, por meio delas, os estudantes – numa experiência teatral concreta e completa: a adaptação de um texto literário para a linguagem teatral e a sua posterior encenação. Além da experiência de escrever uma obra de dramaturgia, a encenação incluirá o trabalho individual de cada ator com a sua personagem, a relação singular de cada personagem com as demais – que é desenvolver o enredo da peça – a movimentação dos atores, o ritmo de cada cena e a harmonização entre as cenas, os figurinos das personagens, os cenários de cada ação, as músicas utilizadas para fazer fundo ou pontuar as situações dramáticas.

No singelo exercício de descortinar uma fala, pode-se perceber o quanto o diálogo teatral oculta intencionalmente informações importantes para se entenderem as circunstâncias em que as personagens estão metidas, as necessidades, urgências e emoções que impulsionam a ação e as razões pelas quais as personagens agem. Compreender as razões que levam à ação é iniciar a descoberta da alteridade – a existência do outro, com seus sonhos e desejos, suas singularidades e seus direitos. Um aprendizado que se transfere para a vida real. Tendo o conflito entre as personagens como a condição da sua existência, e cada um tem boas razões para agir como age, a dramaturgia, na concretude das suas ações, ensina a conviver com a diversidade dos seres humanos e a divergência dos interesses. É nesta inevitável diversidade e inexorável divergência que se tornam urgentes os fundamentos do pacto de convivência social e se afirmam os valores da equidade, da equanimidade, do justo e do ético, os valores que instalam a cidadania.

Além disso, encenação teatral é uma atividade tipicamente de grupo. Autor, diretor, atores, atrizes, cenógrafos, figurinistas, compositores, iluminadores, maquiadores, contra-regra e cortineiro – é indispensável que cada um realize a sua parte, e as partes encontrem sua harmonia, para que o conjunto funcione e o espetáculo aconteça.

Sabemos que um grande problema vem preocupando os educadores brasileiros. Pesquisas realizadas com jovens que prestaram exame vestibular constataram que uma boa parte deles consegue ler um parágrafo de um texto simples, re-



Agner. Charge do livro **Pra frente Brasil!**

conhece as palavras, as vírgulas e pontos, as frases. Não consegue, porém, entender o que leu. É incapaz de repetir aquele conteúdo com as suas próprias palavras. Enfim, leu, mas não entendeu – fenômeno que vem sendo identificado como Analfabetismo Funcional.

Pensar na superação de tal problema sugere que se detenha em cada frase do parágrafo, em cada palavra da frase, e se avalie, passo a passo, o grau de entendimento. A cada passo, então, deve-se tentar agregar novas faces do assunto ou aprofundar as conhecidas, de modo a consolidar, passo a passo, o entendimento o mais profundo e amplo possível. A leitura de peça teatral pode ser uma estratégia para avançar na compreensão do que se lê. Ao tentar compreender cada personagem e a situação em que está colocado, faz-se uma espécie de desconstrução de cada fala a fim de desvelar o que o dramaturgo, intencionalmente, ocultou e, assim, alcançar o entendimento do que está se falando, de quem está falando, do que está acontecendo. E repetir o procedimento a cada fala, de cada cena, de cada ato, de cada peça. Ao final, consegue-se saltar do código gráfico da escrita para a ação dramática e física – ou seja, apreendeu-se o que foi escrito.

Enfim, o que se pretende é sugerir o uso do processo de trabalho em dramaturgia como estratégia para superar o analfabetismo funcional. A leitura de peças teatrais induz de maneira lúdica e natural à atitude intelectual de compreender o que se lê para compreender o que acontece.

As virtudes da utilização da dramaturgia não se esgotam por aí. Além de reforçar e renovar o prazer pela leitura, percebendo-se que, na sua especificidade e sem o palco, o texto teatral instiga a curiosidade, mantém a tensão e a expectativa e estimula a imaginação a antever as ações num palco imaginário. Ler uma peça teatral é uma operação que se basta a si própria, independente da representação, pois dinamiza os processos mentais como ocorre em qualquer outra prática de leitura.

**ALCIONE ARAÚJO** – Escritor, roteirista e foi professor de Filosofia. Ganhou prêmios importantes como o Jabuti e criou um marco da teledramaturgia brasileira, a série **Malu Mulher**. Para o cinema, escreveu os roteiros de **Nunca fomos tão felizes** e **Policarpo Quaresma**. Entre seus livros estão **A caravana da ilusão** e **Nem mesmo todo o oceano**.

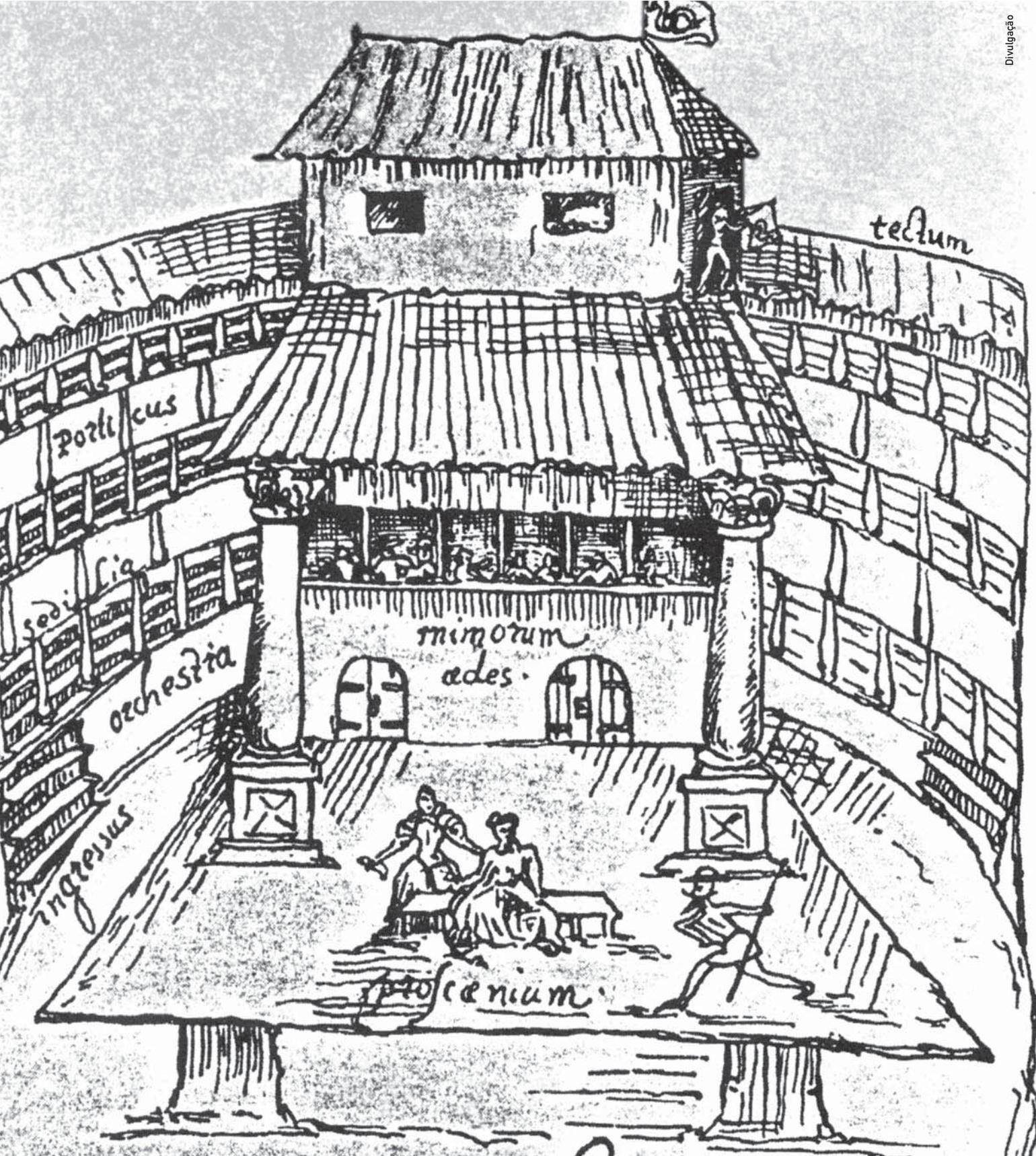
---

Este projeto pretende introduzir as professoras – e, por meio delas, os estudantes – numa experiência teatral concreta e completa: a adaptação de um texto literário para a linguagem teatral e a sua posterior encenação.

---



Foto Tablado



*Planetes sive arena.*

*Ex observationibus Londinensibus.*

# duas ou três coisas que eu sei dela, a dramaturgia

ALCIONE ARAÚJO

No começo do nosso século XXI, quase dois mil e seiscentos anos depois de os gregos terem criado o que chamamos de teatro ocidental, todos nós temos uma idéia, ainda que pálida, confusa ou não verbalizada, do que seja a arte teatral – não vamos desperdiçar esta intuitiva herança que nos legou toda essa vasta história do teatro, trocando-a por definições retóricas, reducionistas, imprecisas e, afinal, desnecessárias. Milhares de livros foram escritos e publicados, tentando definir, com todo o rigor, o que é o teatro. Apesar do empenho, porém, não se chegou a uma definição que seja universalmente aceita – e já aproveito a deixa para antecipar uma conjectura: será que esta dificuldade em defini-lo não advém de que a essência do teatro é o ser humano, impossível de ser definido? Seguro de que todos têm a noção do que seja o teatro, insisto que, em lugar de uma definição abrangente e universal, tentemos arrolar experiências teatrais episódicas, *insights* ou intuições que nos permitam fazer convergir as impressões da idéia de teatro.

Quando uma criança, acusada de desobediência, chora e faz juramentos alegando inocência, sua ênfase tem elementos teatrais. Quando a mulher utiliza o colorido atraente da maquiagem que a faz mais bela e atraente, e se veste com trajes mais sedutores, está se



## DRAMATURGIA

utilizando do poder teatral da aparência. Quando o advogado enfrenta o júri, argumentando a inocência ou a culpa do réu, ele se utiliza de vários recursos teatrais para persuadir os jurados e os juízes dos seus argumentos. Quando o jogador de futebol é atingido dentro da área e exagera nas contorções de dor, tentando

induzir o árbitro a dar penalidade máxima, os torcedores do time adversário o acusam de fazer uma encenação teatral. Quando um sacerdote, da imponência do seu altar, sob a luz colorida de vitrais, faz gestos amplos, ajoelha-se e se penitencia de forma ritualística, dizendo palavras profundas sobre a vida e a morte, está se utilizando de elementos teatrais. Quando o político toma posse em algum cargo e faz solene juramento, com a mão sobre a Constituição ou sobre a Bíblia, de que vai trabalhar para a paz e a prosperidade do seu povo, nós todos sabemos que há elementos teatrais neste ritual. O teatro está tão disseminado nas nossas práticas culturais que a sua utilização já se tornou rotineira, como técnica de comunicação dramática, em comerciais de televisão e de rádio, assim como na reconstituição de fatos reais em programas jornalísticos.

O mais desinformado de nós já deve ter ouvido algum capítulo de radionovela; e a radionovela herdou muita coisa que era originalmente do teatro. A grande maioria de nós já viu filmes; o cinema herdou muita coisa que era originalmente do teatro e também da radionovela. Vários de nós já lemos histórias em quadrinhos; e as histórias em quadrinhos herdaram muito do que era originalmente do teatro, da radionovela e também do cinema. É difícil que entre nós haja alguém que não tenha visto um capítulo de telenovela; pois a telenovela herdou muito do que era originalmente do teatro, da radionovela, da história



Divulgação

em quadrinho e do cinema. Embora não se possa dizer que o brasileiro frequente o teatro, ele é familiarizado com as narrativas dramáticas, seja a telenovela, o cinema, os quadrinhos. Claro que telenovela e cinema são formas radicalmente distintas do teatro, mas herdaram do teatro, adaptando-o às exigências da tela – pequena

ou grande –, a narrativa dramática, por sua vez, muito diferente da narrativa literária.

Nós costumamos chamar estas formas de expressão, ou linguagens – radionovela, cinema, quadrinhos, telenovela – de narrativas dramáticas, todas surgidas a partir de elementos originalmente do teatro que, surgido na Grécia muitos séculos antes de Cristo, foi o pioneiro, o precursor, o iniciador, o criador da narrativa dramática.

---

**Nós costumamos chamar estas formas de expressão, ou linguagens – radionovela, cinema, quadrinhos, telenovela – de narrativas dramáticas, todas surgidas a partir de elementos originalmente do teatro que, surgido na Grécia muitos séculos antes de Cristo, foi o pioneiro, o precursor, o iniciador, o criador da narrativa dramática.**

---

É quase incrível que, tendo surgido há quase dois mil e seiscentos anos, o teatro vem despertando o interesse dos espectadores de todas as épocas, de todas as culturas e de todas as línguas. É curioso também que a arte teatral que vem sendo feita em todas essas épocas e culturas, seja realizada, nos seus aspectos essenciais, quase da mesma maneira como surgiu. Isso deve ser um sinal de que ele atinge o espectador não pelos aspectos exteriores, que podem mudar de país para país, de época para época, mas por algo mais profundo, lá onde repousa esse mistério que faz de nós seres humanos, um lugar não muito longe daquele onde brotam as sensações e emoções. Por isso se diz que o

teatro é um dos maiores meios de expressão humana, de expressão da humanidade dos humanos – a redundante reiteração tem sua razão de ser.

Como o teatro não precisa de aparatos tecnológicos, sem os quais não existiriam o rádio, o cinema e a televisão, ele não alcança um grande número de pessoas

ao mesmo tempo, como conseguem atingir aqueles veículos, que também utilizam a narrativa dramática. Esses têm um alcance tão grande que são chamados veículos de comunicação de massa. São meios de comunicação – não necessariamente de criação – destinados a alcançar a massa – um amontoadado informe, heterogêneo, impessoal, que iguala milhões e milhões de pessoas num mesmo nível – não necessariamente o indivíduo, com sua percepção singular e particular. O teatro, ao contrário, pode prescindir de quase todo tipo de tecnologia. Antes da invenção da eletricidade, o palco era iluminado por tochas. Antes da invenção da gravação eletrônica de sons, as músicas eram feitas com instrumentos e vozes ao vivo; e os ruídos, por meio de recursos simples: por exemplo, ao agitar uma chapa metálica produzem-se sons de relâmpagos e trovões. Por mais contraditório que pareça, é justamente esta aparente antiguidade do teatro, que o torna mais livre, mais independente e mais moderno. A dependência da tecnologia traz a ameaça de ficar, além de caro, obsoleto – os filmes sonoros ocuparam o lugar dos filmes mudos do início do cinema; e os filmes em preto e branco perderam lugar para os coloridos. O disco long-play e o home-vídeo ficaram obsoletos com o surgimento do CD e do DVD. Para alcançar a plenitude de sua expressão, que é revelar, sem medo e sem preconceito, as verdades últimas dos homens, o teatro precisa ser radicalmente independente e autônomo. Não pode tolerar constrangimentos nem censuras – depender de tecnologia e de grandes investimentos pode significar compromissos que causam arrepios à liberdade do teatro. O teatro, na sua abençoada antiguidade, não entrou na era da reprodutibilidade técnica – o que acabou contribuindo para o seu encantamento e fascínio: é feito ao vivo, por seres vivos, e destinado aos seres vivos; e o ser humano ainda não inventou nada mais fascinante do que o próprio ser humano – que é capaz de se recriar e se reproduzir, mas não de se inventar.

Cada espetáculo teatral, feito com a mesma peça e o mesmo elenco, é diferente de todos os demais. Cada apresentação é única, singular. Embora tente repetir literalmente a sua forma, o seu arcabouço, e a arquitetura

---

**A intensidade da presença viva e falível das pessoas é a maior força do teatro, é a sua beleza e a sua essência. O teatro troca a possibilidade da eternidade, aspiração comum às obras de arte, pela intensidade do efêmero.**

---

da sua concepção – nos figurinos, nos cenários, na maquiagem, nos movimentos e nas falas proferidas – é uma arte viva, feita e assistida por pessoas vivas, que estão, no palco e na platéia, a cada dia, a cada momento, em novas circunstâncias e emoções. Nada na vida se repete como cópia fiel, tampouco os espetáculos teatrais. A intensidade da presença viva e falível das pessoas é a maior força do teatro, é a sua beleza e a sua essência. O teatro troca a possibilidade da eternidade, aspiração comum às obras de arte, pela intensidade do efêmero. Não tendo, pelas suas características, nem a presunção nem a ambição de atingir um grande número de pessoas ao mesmo tempo, pode até fazê-lo – e talvez aspire, apresentando-se para poucos de cada vez, num grande número de vezes. Nenhuma revolução tecnológica interferiu na essência do teatro – embora, é claro, possa influenciar, segundo opção dos realizadores, na forma, na aparência dos espetáculos. Não na sua essência por uma razão definitiva: o teatro é uma arte que dá forma e expressão à natureza humana que, apesar



Divulgação

## DRAMATURGIA

de toda a evolução, nada mudou dos gregos até hoje. Pode-se fazer um espetáculo teatral sobre os malefícios de trânsito sem mostrar um único automóvel. O que, de fato, importa, quando o teatro trata desse tema, não é mostrar automóveis, fumaça, poluição, engarrafamentos, acidentes – mas de que maneira todos esses problemas afetam o homem, repercutem na sua saúde, na sua vida etc. O que importa é sempre o homem.

A expressão teatral está tão profundamente imbricada na natureza humana e na condição humana, que é quase impossível estabelecer a fronteira de uma atividade mais genérica e o teatro propriamente dito. Pode-se perceber a dificuldade observando o lúdico jogo teatral presente quando crianças brincam de Papai e Mamãe, de Mocinho e Bandido, ou mimetizando as relações entre os animais – nesses jogos infantis, as crianças já estão assimilando papéis que poderão desempenhar na vida adulta – note que a palavra “papéis” veio do teatro. E não é teatral a técnica de reconstituição de cenas de crimes para a polícia conferir a plausibilidade e verossimilhança de depoimentos e confissões dos suspeitos? A essência do teatro é o ser humano, repito. Costumo dizer que, na sua essência última, uma possibilidade de verbalizar o teatro com infantil crueza poderia ser: gente imitando gente, para gente ver. O ser humano é a razão de ser, o objeto da criação e o destino desta arte, sem passar pela intermediação de câmeras, celulóides ou vídeo-tapes; telas, tintas e pincéis. Desta essência singela e profunda o teatro não pode escapar, porque esta é a natureza mesma da sua expressão. Ontem, hoje e sempre, aqui e em qualquer lugar, pode-se fazer teatro – já se fez, se faz e se fará! – eventualmente sem palco, sem iluminação, sem figurino, sem música, sem maquiagem. Mas é impossível fazer teatro sem o homem, que é, ao mesmo tempo, a matéria-prima, o meio e o destino da criação teatral. Por isso não se pode fazer teatro sem o ator/atriz – que, sendo um ser humano capaz de representar os demais seres humanos – é o elemento duplamente central do teatro, o que só confirma a sua radicalidade humana.

---

**...o teatro oscila entre o sublime e o ridículo, entre as estrelas e a lama; é tão impuro e frágil como o próprio homem – o que, embora pareça o seu pecado, é a sua extraordinária virtude, pois é exatamente por ter o corpo na lama e o espírito nos céus que o teatro tem estado tão próximo do homem.**

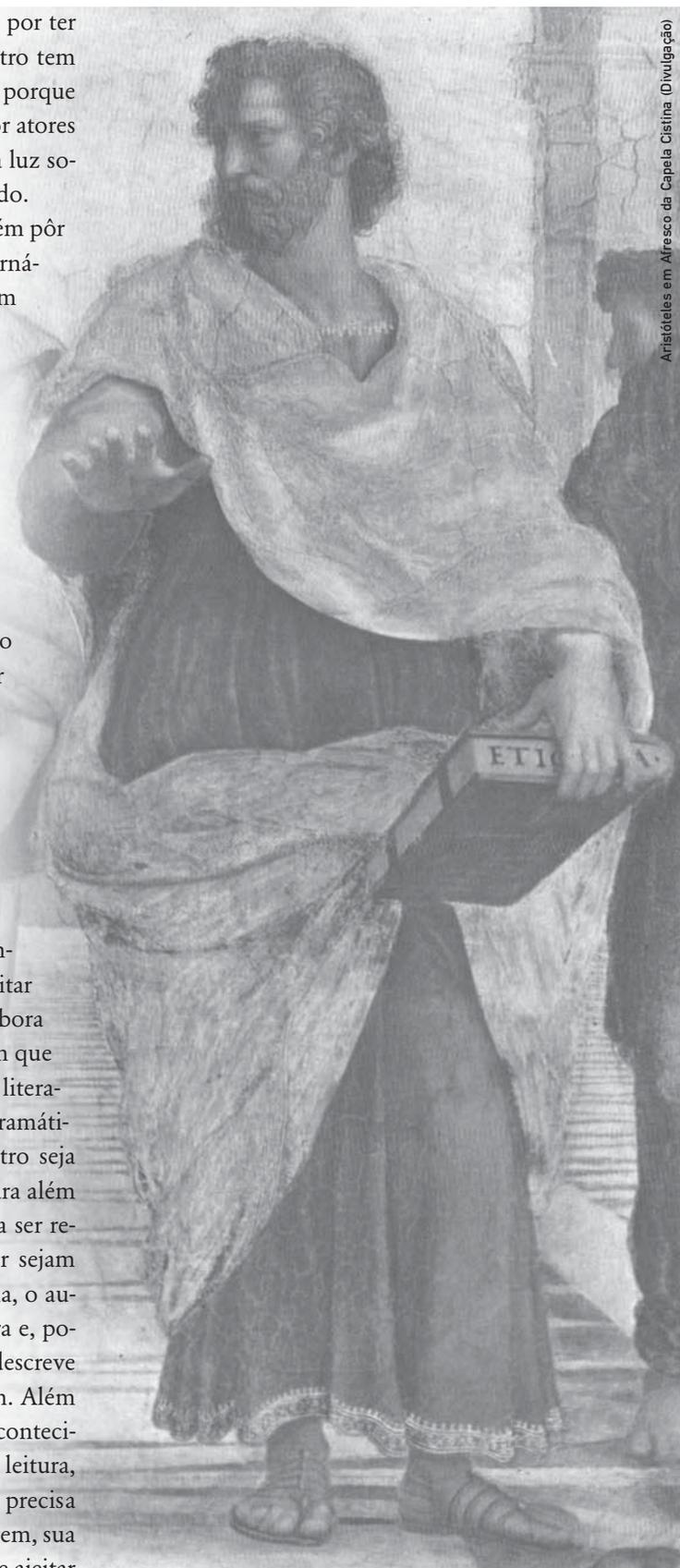
---

Tendo o ser humano – em todo o seu infinito espectro de variações, de cultura, idade, gênero, etnia, classe social, crença religiosa, costumes, valores, ideologias, sonhos, desejos, ambições etc. – como sua matéria prima, como seu meio de expressão e como destinação da sua criação, o teatro precisa conhecer o ser humano em toda a sua profundidade. Como sabemos, desde Aristóteles, que o homem é, e suas circunstâncias; ou seja, ninguém é em absoluto, um ser autônomo à sociedade e ao mundo em que vive, imune à fricção com o outro e com a sua realidade. Para entender o homem, o teatro não pode abdicar de compreender as circunstâncias que envolvem o homem concreto. Cada homem é resultado da interação da sua subjetividade – seus sonhos, desejos, afetos, frustrações, ódios e invejas, confessos, ocultos e até inconscientes – com a realidade objetiva que o cerca: onde mora, onde trabalha, sua saúde, quanto ganha, as pessoas com quem se relaciona, o pai, a mãe, os amigos e rivais, suas vitórias e frustrações. O teatro se interessa pelos seres humanos, por todos os seres humanos, sem qualquer exceção: os bons, assim como os maus, os assassinos e os benfeitores, ladrões e filantropos, feios e bonitos, verdadeiros e mentirosos, justos e injustos, anjos e canalhas, gordos e magros, ladrões e honestos, loucos e lúcidos, santas e prostitutas – sob qualquer desses adjetivos há um ser humano, por ele se interessa o teatro. Usando uma metáfora religiosa, o teatro admite como hipótese de trabalho que em todo homem repousa um anjo e um demônio, sem preferências por um ou outro. A índole, as circunstâncias ou ambas podem fazer aflorar um, outro ou ambos – para o teatro é indiferente qual deles; o autor fará suas escolhas segundo sua visão de mundo. Enfim, o teatro não se interessa pelas categorias anjo e demônio, mas pode, eventualmente, tratar de anjos e demônios porque trata do homem. A cada homem, qualquer que seja o adjetivo com que se possa qualificá-lo, o teatro chama de personagem e faz dele o centro do seu interesse. Por isso o teatro oscila entre o sublime e o ridículo, entre as estrelas e a lama; é tão impuro e frágil como o próprio homem – o que, embora pareça o seu pecado,

é a sua extraordinária virtude, pois é exatamente por ter o corpo na lama e o espírito nos céus que o teatro tem estado tão próximo do homem. O teatro existe porque existem personagens, que serão representados por atores e atrizes, que criarão a magia da cena, que jogará luz sobre a experiência de ser um humano nesse mundo.

Para os efeitos que aqui se pretendem, convém pôr de lado a complexidade do espetáculo e a parafernália para a sua realização – os artigos que se seguem a este tratarão desses aspectos. Bem sabemos da especificidade do texto dramático e de como a sua leitura envolve certas particularidades, levando até à idéia de que para alcançar as questões que aborda seja indispensável a encenação. É evidente que uma peça é escrita para ser encenada num palco e para que seus personagens sejam representados por atores. Mas, na estratégia que se pretende esboçar aqui, importa centrar o foco na dramaturgia, ou melhor, no ato de ler e entender uma peça teatral e mergulhar nos problemas que discute, em desvelar e entender o caráter das personagens, acompanhar as suas ações, elaborar os significados e discernir os valores que infundem, de forma explícita ou implícita, em cada gesto, atitude e comportamento.

Em grego, a palavra drama – outro nome do teatro – significa ação. O teatro pode ser entendido como a ação de mimetizar, ou seja, de imitar ou representar o comportamento humano. Embora seja escrito com palavras, da mesma maneira com que escreve a literatura, o drama não é propriamente literatura. Por isso é, às vezes, chamado de literatura dramática. Mas, na verdade, o que faz com que o teatro seja teatro é justamente o que no texto escrito está para além das palavras, que é a ação, ou aquilo que precisa ser representado, a fim de que as intenções do autor sejam realizadas em sua plenitude. Na narrativa literária, o autor descreve os cenários, os figurinos, a atmosfera e, podendo invadir a subjetividade das personagens, descreve até as suas intenções, por mais ocultas que sejam. Além disso, pela sua própria natureza, tende a relatar acontecimentos que já ocorreram e que, no momento da leitura, pertencem ao passado. Enquanto o romancista precisa descrever as características físicas de um personagem, sua aparência, a cor dos cabelos, seu gesto peculiar de ajeitar



Aristóteles em Afresco da Capela Cistina (Divulgação)

## DRAMATURGIA

os óculos sobre o nariz, a sua maneira de se vestir etc., numa peça mal o ator entra em cena e tudo será visto e percebido imediatamente pelo espectador. Da mesma forma em relação ao ambiente, em lugar da descrição exaustiva do romancista, ao abrir-se o pano, ou acendem-se as luzes, todo o cenário fica à vista. E, o que é mais importante, o romance, o conto, a crônica são narrativas lineares – à medida que lê cada palavra, cada frase, cada parágrafo, o leitor vai acumulando, linearmente, as informações, com certo grau de abstração. O teatro, por ser uma representação concreta, ou seja, as ações acontecerem efetivamente no palco, pode revelar, ao mesmo tempo e não linearmente, inúmeros aspectos, nuances e sutilezas que possibilitam transmitir vários níveis de ação e de emoção. Para exemplificar, quando um aluno entra na classe e diz – *Bom dia, fessora* – se for a cena de um romance lido por uma professora, ela pode interpretar como uma saudação polida e cortês. Se, entretanto, a cena for num palco (no cinema, ou na tv), o ator pode dar entonações das mais variadas, algumas delas nada polidas nem corteses, como bem sabem as professoras.

Portanto, na narrativa dramática, não há descrição do ambiente nem dos figurinos porque o cenário está instalado no palco, visível ao espectador, e os atores já vestem os figurinos adequados às personagens. A concretude dos acontecimentos no palco impõe um definitivo presente, um presente contínuo. Tudo acontece ali e naquele momento. Os espectadores, ao invés de serem informados a respeito de uma situação como acontece ao leitor de um romance ou conto, são colocados dentro da situação que se desenrola, sendo envolvidos por ela. O que propicia que o espectador experimente diretamente a emoção do personagem, em vez de ler uma descrição dela. Daí ser considerada a forma mais concreta para se recriarem situações e relações humanas. A atmosfera, ou clima, da cena está delineada pela luz, pela música de fundo, mas, sobretudo, pela relação entre as personagens que a criação dos atores instala ao deixar emanar suas emoções e estados de espírito. Tudo o que é concreto e objetivo está posto na cena. E o subjetivo é resultado da emoção, viva e presente, dos atores, recriando os interesses e desejos das personagens. O clima surgido da relação, de atração ou rejeição, entre personagens



gens, é um dos fortes elementos constitutivos da cena teatral. Alguns teóricos acham que é a essência do teatro. A trama criada pelo enredo, a rede de relações ou ainda o que se chama de tecido relacional estabelecido entre as personagens, é que produz e justifica a palavra. Não o contrário. Daí a conclusão de Ezra Pound: “O processo de expressão no teatro não é constituído por palavras, mas por pessoas que se movem no palco utilizando palavras.”

Umberto Eco diz que todo texto, não apenas o texto teatral, é uma máquina preguiçosa que exige do leitor um duro trabalho de colaboração para preencher os espaços do não-dito ou do já dito que não ficou claro. O texto teatral, além de preguiçoso é também furado como um queijo suíço, devido à sua relação de dependência

com o espetáculo, que o leva a contar ou pressupor o uso de uma miríade de signos, ou elementos de comunicação impossíveis de serem grafados, e que estão além do alcance e até do interesse do dramaturgo, como gestos, movimentos, atitudes, maneiras de falar, maneiras de olhar, hesitações, repetições, pausas, imprecisões, titubeios etc., que se agregam às palavras escritas. Ao ler um texto, damos a ele a entonação que imaginamos, de acordo com o sentido que identificamos para a cena. Na cena, porém, o sentido que a memória registra está mais vivo na maneira como a frase é dita do que como é grafada. O texto teatral tem essa curiosa característica: é uma escrita destinada a ser falada. É uma fala escrita à espera de uma voz, uma intenção, um ritmo, uma emoção, enfim à espera de um ser humano que lhe empreste corpo e vida.

Na tentativa de que suas palavras traduzam, com a maior clareza possível, suas intenções, os dramaturgos teatrais sugerem explicitamente nos textos das suas peças quais são essas intenções, utilizando expressões breves entre parênteses, chamadas rubricas, antes do diálogo que a personagem deve falar. Isto porque a maneira com que o ator fala e age durante a fala revela bastante da própria personagem, da sua intenção e da sua relação com a personagem à qual se dirige. No exemplo anterior, do aluno que entra na classe, o autor poderia dar uma das seguintes indicações:

ALUNO - (Gentil) – Bom dia, ‘fessora’.

ALUNO - (Eufórico) – Bom dia, ‘fessora’.

ALUNO - (Zangado) – Bom dia, ‘fessora’.

ALUNO - (Irônico) – Bom dia, ‘fessora’.

ALUNO - (Sedutor) – Bom dia, ‘fessora’.

ALUNO - (Acanalhado) – Bom dia, ‘fessora’.

Se o ator – de acordo com a interpretação do diretor – realizar as indicações da rubrica, teremos as mesmas palavras, grafadas da mesma maneira, podendo significar intenções completamente diferentes em cada indicação, variando para isso, tons, ritmos, inflexões. E esse leque de possibilidades se amplia ainda mais se essas palavras forem acompanhadas de gestos, olhares e atitudes.

De maneira que os espectadores se perguntarão se a personagem está sendo sincera, sarcástica, fria, calorosa, hostil, vulgar ou grosseira. O espectador está livre para, seguindo sua sensibilidade, perceber qual foi a intenção. E o teatro, por ser uma obra feita ao vivo por vivos a para vivos, subsiste das cumulativas e sucessivas interpretações dos vários artistas que participam do seu processo de criação. E, embora o autor tenha sugerido que o “Bom dia” seja dado com ironia – cada ator encontrará uma forma muito pessoal de ser irônico. E poderá, às vezes, estar mais perto do acanalhado do que do irônico.

---

**Ontem, hoje e sempre, aqui e em qualquer lugar, pode-se fazer teatro – já se fez, se faz e se fará! – eventualmente sem palco, sem iluminação, sem figurino, sem música, sem maquiagem. Mas é impossível fazer teatro sem o homem, que é, ao mesmo tempo, a matéria-prima, o meio e o destino da criação teatral.**

---

Sem excluir a hipótese de que o diretor, no seu entendimento da peça, da personagem, da cena e da fala busque uma intenção imprevista, mas nem por isso menos criativa – o que está dentro da pluralidade cumulativa de interpretações que um espetáculo comporta.

Pretendi com este singelo exemplo esclarecer que a dinâmica do teatro – tanto da criação quanto da fruição – é muito distinta da leitura de um romance, embora a peça teatral seja escrita no mesmo código gráfico.

Chamou-se Dramaturgia a arte de escrever peças teatrais, e dramaturgo, o seu escritor. A dramaturgia designa o conjunto dos elementos constitutivos da narrativa dramática: a criação – escrita – das personagens; a maneira – escrita – como essas personagens se relacionam, que são as cenas; a maneira – escrita – como as cenas se

## DRAMATURGIA

sucedem, que é a estrutura. A reiteração da palavra “escrita” tem a intenção de grifar que o dramaturgo as escreveu. Criou, portanto, como um escritor: usou a língua para registrar num papel sua peça teatral que, depois, num outro momento, distinto daquele em que escreveu, será encenada por um diretor, representada por atores e atrizes, num ambiente criado pelo cenógrafo, trajando figurinos criados pelo figurinista, usando maquiagens criadas por um maquiador etc. etc... enfim, envolvendo todo o espectro de profissionais que participam da criação de um espetáculo teatral. Mas, voltando ao trabalho do dramaturgo, numa simplificação que favoreça o entendimento preliminar, uma peça teatral é uma obra escrita, do gênero narrativo dramático, constituída de cenas que se sucedem, nas quais as personagens se relacionam. Dramaturgo é o autor da peça teatral; diretor é o autor do espetáculo teatral – realizado com a própria peça e com os atores, cenógrafos, figurinistas, músicos, iluminadores etc. etc.

Como o teatro fez do homem – de todos os homens – o centro do seu interesse, a dramaturgia faz das personagens – de todas as personagens – o centro do seu interesse. Por isso, diz-se que o teatro é antropocêntrico: alça o homem ao centro do mundo, e faz do palco o altar de celebração da natureza e da condição humanas. Uma personagem não é, nem pode ser um homem real – é bom que se distinga. O homem só existe, digamos “in natura” – numa sociedade concreta, sob a passagem concreta do tempo, que o envelhece a cada segundo, tendo a sua dimensão biológica, na qual, a cada instante, células nascem e morrem, e a sua dimensão cultural, na qual sofre por um time de futebol ou acredita numa religião. O homem real sente dor de cabeça, lava as mãos antes das refeições, gasta um tempo fazendo as refeições, dorme oito horas por dia, perde muitas horas com a higiene pessoal, outras tantas diante da televisão... enfim, vive a sua vida em estado natural. Não é assim com a personagem de ficção, que não lava as mãos antes das refeições e, na maior parte das peças, não se vê fazendo as refeições e, às vezes, nem se fala em refeição; tampouco vão ao banheiro nem gastam horas debaixo do chuveiro, sim-

plesmente porque essas trivialidades, comuns a todos os homens, não são essenciais – de novo o teatro como arte do essencial – à percepção da personagem pelo público. Quando, eventualmente, há cenas de jantares ou em banheiros é porque algo de muito importante para a personagem – essencial à sua percepção pelo público ou à sua trajetória a partir dali – acontecerá durante o banho ou o jantar, porque não se deve montar – escrever, ensaiar e encenar – cenas que não sejam essenciais à compreensão das personagens, ou que não contribuam para o entendimento da narrativa.

Como foi dito, a personagem de ficção não é, evidentemente, uma pessoa real, mas o dramaturgo se empenha, faz todo o esforço para que ela dê a impressão, para que o espectador a acolha, como se fosse. Na verdade, numa encenação teatral, o que há de real é a plateia, porque o que acontece no palco é uma mentira, minuciosamente inventada, em que todos – diretor, atores, cenógrafo, figurinista etc., – se esforçam para fazer crer que, mesmo não sendo real, é verdadeira. E o espectador, mesmo sabendo que aquele verdadeiro não é real, suspende temporariamente as suas dúvidas e dá um voto de confiança, desde que aquilo que está sendo mostrado seja plausível e verossímil. Uma personagem de

---

**O texto teatral tem essa curiosa característica: é uma escrita destinada a ser falada. É uma fala escrita à espera de uma voz, uma intenção, um ritmo, uma emoção, enfim à espera de um ser humano que lhe empreste corpo e vida.**

---

ficção é um recorte no que seria a vida de um homem real, no qual aparecem enfatizadas e realçadas aquelas características que são definidoras da sua personalidade, do seu caráter, dos seus desejos, dos seus sonhos e ambições, e não somente as características objetivas, mas também – diria até, sobretudo – as subjetivas. E isso precisa ser feito com rigor e precisão porque há personagens que só aparecem em três, quatro ou cinco cenas. Há casos em que só aparecem em uma cena – e, no entanto, é preciso que o espectador consiga perceber, intuir ou adivinhar o ser humano que se oculta atrás daquelas palavras, ou na situação mostrada naquela única cena. Pode-se deduzir que a personagem é descontínua – o homem real é contínuo, sua vida não pára, nem mesmo quando dorme, posto que sonha –, mas deve ser mostrada como se fora contínua. Isto significa que a personagem evolui durante a narrativa – e esta é uma observação importan-

te. De uma cena para outra, a personagem sofre mudanças – os acontecimentos da peça mudam o seu estado emocional e lhe dão mais informações sobre a trama – ou seja, sobre o seu mundo; e, em função do que vai aprendendo e sentindo, ela vai mudando, de modo que, do início ao fim da peça, todas as personagens devem mudar. Os fatos da peça devem ser tais que levem a mudanças – de consciência sobre a sua situação, sobre o mundo e sobre os homens – de atitudes, ou de percepção da vida – um foi desmascarado, outra teve o seu amor reconhecido, um foi preso, outro morreu, uma arranjou o emprego que sonhava, outra foi demitida no trabalho, uma converteu-se ao espiritismo, outro se reconciliou com o pai etc. etc. A rigor, as mudanças vão acontecendo degrau a degrau, ao longo da peça; cada fato muda alguma coisa, ou melhor, em cada cena a personagem acrescenta alguma coisa a si e/ou à sua percepção da trama e do mundo, em relação à cena anterior – o que significa que a personagem evolui mesmo estando fora de cena. De modo geral, pode-se dizer que cada fato muda alguém, ou muda alguma coisa em todas as personagens etc. É frustrante para o espectador a narrativa dramática em que as personagens terminam do mesmo jeito que começaram. Não mudaram, não evoluíram, não foram premiadas, não foram punidas. Tal situação nega até mesmo o que acontece na vida real, na qual um acontecimento que interessa e envolve, de forma direta e indireta, várias pessoas, quando do seu desfecho sempre uns são premiados e outros prejudicados, em diversas proporções – pode ser que, em casos excepcionais, haja os que não sofram quaisquer conseqüências, o que não é o mais fecundo para a dramaturgia. A frustração de assistir uma peça em que as personagens não se transformam durante sua apresentação advém de tal desfecho não acrescentar ao espectador nenhum crescimento humano, nenhum valor.

Mas há um valor da personagem, que está acima de qualquer outro: a personagem de ficção – e não apenas de teatro – precisa ter vida própria, não pode ser um boneco que meramente vocalize as idéias do autor, nem pode se comportar como se estivesse sob uma camisa-de-força que delimite suas atitudes, seus sentimentos, seus pensamen-

tos, suas idéias, suas palavras. Numa das tentativas de definição, o próprio teatro é entendido como a relação que os atores – portanto, ao vivo, na cena – conseguem estabelecer entre as personagens que interpretam. A essência do teatro estaria na relação – de ódio, amor, compreensão, carinho etc. – na interação, na maneira como as personagens reagem uma à outra, na concretude da situação recriada no palco – o que reforça a idéia de que o fato teatral só ocorre na sua realização cênica. Grandes personagens têm vida tão própria e espontânea, que ultrapassam, transcendem a própria trama na qual originalmente sugeriram, ganhando vida autônoma e pública – como é o caso, entre outros, de Édipo, de Hamlet e de Galileu no teatro; de Dom Quixote, Sancho Pança, Dimitri Karamazov e Madame Bovary, na literatura.

William Shakespeare



Montagem romantizada de *Romeu e Julieta* de Shakespeare, em Berlim, 1886. (Divulgação).



## DRAMATURGIA

Assim como ocorre com as pessoas reais, há três aspectos fundamentais na personagem. A primeira é a sua relação com o trabalho, ou seja, a relação objetiva do homem com o mundo, uma atividade que exige o uso da razão. Pela sua natureza humana, o homem é um ser que trabalha – e não me refiro apenas a ter um emprego. Um índio, por exemplo, não tem emprego, mas trabalha: caça, pesca, colhe frutas, constrói a oca, a ponte, a rede etc. O trabalho é a relação objetiva do homem com o mundo. Com o seu trabalho, o homem muda algo do mundo que o cerca, transforma a árvore em mesa, a chapa de aço em navio etc.

A outra relação fundamental da personagem é com o afeto, ou seja, é a relação subjetiva do homem com os que o cercam. É uma relação misteriosa porque não passa pela razão, é uma construção da subjetividade humana: o homem ama, mas não sabe explicar porque ama; assim como odeia, tem compaixão, tem ímpetos assassinos etc. Numa dramaturgia fecunda, as personagens têm relações com o trabalho e o afeto, sejam elas explícitas ou ocultas, podendo ser deduzidas. Personagens que estão bem resolvidos no trabalho e no afeto – amam o seu trabalho, e amam o (a) parceiro (a), conquistaram o que há de essencial na vida; são as pessoas que chamamos de felizes. Personagens felizes, que nós todos gostaríamos de ser na vida real, não são muito úteis à dramaturgia pelo fato de já terem conquistado, digamos, tudo, ou quase tudo, do que é essencial à vida, e, por isso, sofrerem menos inquietações e menos insatisfações, além de terem vontades menos intensas. Parafraseando o poeta que disse, “O que mais sinto em mim é o que me falta”, pode-se dizer que a ação dramática é impulsionada pelas lacunas das personagens que, ao sentirem o forte desejo de supri-las, são levados à ação. Personagens fecundos, com vocação para protagonistas, são os que padecem de grandes infelicidades, grandes insatisfações, que vivem paixões arrebatadoras sem serem correspondidos, que têm desejos avassaladores difíceis de serem satisfeitos, que têm sonhos difíceis de serem realizados, insurgem-se contra a injustiça, perseguem grandes utopias. O homem que deseja ardentemente ficar rico; a mulher que sonha ter

---

**Será mais fecunda a dramaturgia que, tendo um protagonista arrebatado e inteligente, tenha um antagonista igualmente apaixonado e astucioso – e eles não existem para se degladiarem, mas para tentarem realizar seus desejos e serem felizes...**

---

um bebê e não consegue; o rapaz apaixonado pela moça que não corresponde ao seu amor, o detetive que decide desvendar o crime; a cientista que trabalha dia e noite para encontrar a cura de uma doença etc.

A terceira característica da personagem, no que repete o homem real, é que somos seres contraditórios: queremos e, ao mesmo tempo, não queremos; amamos e, ao mesmo tempo, não amamos; temos coragem e, ao mesmo tempo, temos medo; etc. Isso é da natureza humana. Personagens sem contradições são os heróis, que,

em geral, divertem as crianças em desenhos animados e histórias em quadrinhos. Como, porém, jamais têm contradições, jamais têm medo, jamais hesitam e jamais perdem suas batalhas, tornam-se lineares, previsíveis e inumanos, embora por serem fantasiosos, possam ser eventualmente úteis numa pedagogia de valorização da autoestima. Personagens com contradições são mais parecidos com os homens reais e, por isso, mais humanos.

A construção clássica da narrativa dramática apóia-se em uma personagem protagonista, que deseja avassaladoramente alguma coisa – saber qual é a sua verdadeira identidade (**Édipo Rei**, de Sófocles), ou identificar quem assassinou seu pai (**Hamlet**, de Shakespeare), ou convencer autoridades religiosas de que a terra gira em torno do sol (**Galileu Galilei**, de Bertolt Brecht). Se o protagonista deseja alguma coisa, quem, ou aquilo que o impede de realizar o seu desejo é o antagonista que, às vezes, pode ser vários. Se o protagonista, digamos, deseja apaixonadamente uma mulher que, por sua vez, se sente atraída por outro homem que, sabendo ou não, dificulta ou impede a realização do desejo do protagonista, é o seu antagonista. Será mais fecunda a dramaturgia que, tendo um protagonista arrebatado e inteligente, tenha um antagonista igualmente apaixonado e astucioso – e eles não existem para se degladiarem, mas para tentarem realizar seus desejos e serem felizes: a vida, injusta e cruel, é que os colocou em campos opostos. Se os contendores têm força, astúcia e inteligência que se equivalem, a disputa entre eles será encarniçada e terá vitórias parciais, ora de um, ora de outro, e o desfecho poderá ser favorável tanto a um quanto ao outro – para o espec-

tador, esta é a narrativa mais emocionante. E, ao falar na contenda, nesse caso, de várias batalhas, tornou-se explícito um fundamento da narrativa dramática: o conflito. O princípio dinâmico da dramaturgia é o conflito. Sem conflito – explícito, velado ou oculto, físico, intelectual ou psicológico – não há narrativa dramática.

A função do antagonista não é apenas a de opor-se, por capricho ou idiossincrasia, ao protagonista; aconteceu de a vida dispor que ambos desejem a mesma coisa, ou a mesma pessoa que, em princípio, se põe como indivisível ou impossível de ser compartilhada. Cada qual a seu modo tentará conquistar a coisa, ou a pessoa. Perdendo os insucessos, podem concluir que a vitória de um só ocorrerá com o fracasso definitivo do outro, ou mesmo com a eliminação do outro – às vezes, até mesmo a eliminação física. Imagine-se uma outra situação: um alpinista que galga uma montanha. O antagonista – no caso, vários – que impede a realização do seu desejo de chegar ao cume, não é uma pessoa; é a natureza – o vento, o frio, a neve, a chuva, a pouca visibilidade – e a

sua habilidade – o gancho que não prende com firmeza, a corda que está puída, o pé de apoio que escorrega. Um exemplo mais sutil e complexo, embora comum: o rapaz ama a moça que não o ama. A moça não é a antagonista dele, ela é o objeto do seu desejo. O antagonista é a falta de amor por ele; e ela não comanda o amor, não escolhe a quem ama. Para realizar o seu desejo, ele terá pela frente a árdua tarefa de transformar em amor por ele a atual indiferença – ou mesmo amizade – dela.

A estrutura clássica da narrativa dramática – a maneira como os acontecimentos ou as cenas são ordenados – foi estabelecida por Aristóteles, no século IV antes de Cristo, e segue válida e inabalável, do mais experimental teatro europeu ao mais comercial cinema americano, o que não quer dizer que não tenha sido, e ainda possa ser, refutada por quantos queiram escapar da estrutura clássica. Disse Aristóteles que a estrutura da tragédia grega – a experiência de vinte e cinco séculos confirma que o conceito pode ser generalizado para quase to-



Divulgação



## DRAMATURGIA

das as peças – divide-se em três partes: a apresentação, o desenvolvimento e o desfecho.

Na apresentação, que é o início da peça, expõe-se o tema ou o problema que será tratado. De forma simplificada, o protagonista explícita, ou nos deixa perceber, qual é o seu sonho ou desejo, assim como as razões, os meios e as possibilidades de que dispõe para realizá-lo. Ao mesmo tempo, é dado ao espectador saber quem é o antagonista, ou antagonistas, e as suas razões. Ficam, pois, apresentados o objeto da disputa e os contendores. Desse momento em diante, pode se acompanhar os desdobramentos do conflito – que é a segunda parte, ou etapa intermediária da estrutura, chamada desenvolvimento.

No desenvolvimento, que é em geral a parte mais longa da narrativa dramática, ocorrem os conflitos e enfrentamentos entre protagonista e antagonista, que pode, ou não, envolver seus respectivos aliados – que se aliam, é claro, para também tentarem realizar seus próprios desejos e sonhos - utilizando seus ardis e as suas estratégias. Vencerá o mais forte, o mais habilidoso, o mais inteligente, o que tiver mais sorte. O imponderável, que pode determinar a vida dos homens, também pode determinar a vida das personagens. Como foi dito, será mais fecunda a dramaturgia que tendo um protagonista arrebatado e inteligente tenha igualmente um antagonista apaixonado e astucioso. Isso significa que, do ponto de vista do desenvolvimento, poderão se suceder cenas inesperadas, surpreendentes, mirabolantes e emocionantes. Algumas poderão ser “vencidas” pelo protagonista, com tal equilíbrio na disputa, outras pelo antagonista - de modo a manter sempre acesa a expectativa quanto à vitória final do desfecho.

E, com o desfecho, chegamos ao final da peça – não ainda desse texto, mas também ele não tarda. Evidentemente, o desfecho é um ponto decisivo para a peça. Decisivo, sobretudo, porque são as suas últimas emoções, quase sempre as mais definidoras – a última impressão é a que costumamos guardar para sempre. Entre outros motivos, porque ela parece ser a razão e a motivação para



Betina Viani, Marcos Olvisi e outros em **A morta**, de Oswald de Andrade. Programa Teatro Aberto. Acervo pessoal de Alcione Araújo.

se ter escrito, dirigido, produzido, ensaiado e exibido o espetáculo com essa história. E, por fim, pela conduta das personagens revela o que o autor pensa sobre a natureza e a condição humanas. O teatro, além de ser um meio de reproduzir e avaliar normas de comportamento, os valores do pacto de convivência ética e moral e da própria vida, é também um meio de se pensar o homem e a sociedade; é, enfim, um processo cognitivo. Daí a sua função e atributo de, pela concretude com que expõe o comportamento humano, ser mais eficaz do que meios mais abstratos para pensar as situações que envolvem o homem. Isso explica o caráter ético e moral de que se reveste o desfecho. Exemplifico: se, ao final de uma peça, o triunfante protagonista é o marido que espanca a esposa, poderá causar a repulsa dos espectadores. Da mesma maneira que se, ao final, quem acabar feliz for um tipo racista. Com tais desfechos, premia-se a perversidade, glamoriza-se o preconceito e legitima-se a injustiça – pelo menos no plano da própria obra. Isto não quer dizer, porém, que a vitória deva ser sempre do bem e dos bons – ainda que este possa ser o desejo do autor, não se trata de uma verdade humana e corre o risco de dar uma dimensão ingênua e idealizada às personagens.

Como as pessoas reais, as personagens usam as palavras, e dialogam umas com as outras. Mas sabemos que as palavras dizem com alguma clareza o que pensamos, ou seja, o que se dá no nível da razão humana. As palavras são úteis para o entendimento racional, a compreensão da lógica de uma argumentação. Nesse senti-

do, é certamente a maior invenção humana, extraordinária criação coletiva de toda a humanidade, de todas as épocas. A razão, porém, é apenas um dos atributos do homem, insuperável para algumas atividades humanas, mas sem a mesma eficiência para outras, em especial para aquelas de natureza subjetiva, que transitam por áreas pouco conhecidas, encobertas por susceptibilidades radicalmente pessoais, cristalizadas ao longo da história de uma vida, onde são produzidas as sensações, as impressões, as emoções etc. Em certas situações deste tipo, o silêncio, o olhar ou um gesto podem alcançar eloqüência maior do que muitas palavras. E mesmo quando uma pessoa fala suas sensações, impressões e sentimentos podem criar turbulências interiores que nada têm a ver com as palavras que estão sendo ditas. Assim

---

**O teatro, além de ser um meio de reproduzir e avaliar normas de comportamento, os valores do pacto de convivência ética e moral e da própria vida, é também um meio de se pensar o homem e a sociedade; é, enfim, um processo cognitivo.**

---

como quem ouve: certas palavras podem atingir as pessoas com força capaz de pôr em erupção vulcões que pareciam extintos. Há uma arte de dizer o indizível – a poesia – que o faz criando metáforas e suscitando imagens que induzam à percepção, pela sensibilidade. Por todas estas razões, os diálogos no teatro costumam não ser bem compreendidos.

Há uma idéia generalizada de que os diálogos são a essência da narrativa dramática. É uma idéia falsa. Na

verdade, o diálogo não é sequer um critério absoluto para afiançar o caráter dramático de um texto. Há quem leia as peças lendo estritamente os diálogos – equívoco tão grave quanto freqüente. E surge uma contradição aparente: o diálogo não é importante, mas na leitura de uma peça o que se lê são os diálogos. Na realidade, as

Mirian Mehler e Othon Bastos em **Pequenos burgueses**. Acervo pessoal de Alcione Araújo.



## DRAMATURGIA

palavras, o componente literário do material dramático, são efetivamente secundárias. Sua supervalorização talvez se deva ao fato de se ler uma peça pela leitura dos seus diálogos. Porém, se observarmos o diálogo entre pessoas na vida real, entenderemos melhor a sua função na dramaturgia. Muito mais do que ler os diálogos, ler uma peça é perceber o que acontece na relação entre as personagens e, ao mesmo tempo, o que acontece no interior de cada personagem. Ora, assim como uma pessoa real não é apenas o que ela diz, uma personagem não pode ser completamente percebida pelos seus diálogos. Um exemplo densamente dramático para facilitar a compreensão.



Divulgação

Imagine que uma pessoa diga à outra: *“Preciso lhe dar uma notícia muito triste. A sua mãe acaba de morrer.”* Esta é uma das notícias mais difíceis de dar. Quem a enuncia, vive um conflito interior, entre a necessidade e a urgência de dizer, e a dificuldade de dar a péssima notícia. Já quem recebe tal notícia, vive instantes de turbulências tão intensas que são quase impossíveis de descrever. O sangue corre mais rápido e desaparece das feições, que ficam pálidas; o coração dispara em descontrolada taquicardia, os nervos são atingidos e surgem tremores pelo corpo, um suor frio surge nas têmporas e nas mãos, os olhos crescem dando lugar a uma expressão de horror. Ao mesmo tempo, desconhecidos processos psíquicos são acionados. O sentimento de perda se mistura à memória, ao mesmo tempo em que imagens aleatórias da falecida se sucedem. Cresce um vácuo interior que lembra o mergulho num abismo. E tudo ocorre ao mesmo tempo, de maneira precipitada, descontrolada, fora do domínio da razão. Como a fala é uma expressão que passa pela razão, durante esse tempo de turbulência interior é quase impossível falar de forma articulada, sentada, inteligível. Se alguma manifestação sonora ocorrer, muito provavelmente serão ruídos incompreensíveis, ininteligíveis, sem sentido. É justamente na capacidade de transmitir toda essa miríade de sentimentos e, sobretudo, na maneira sutil de transitar de um para o outro, que está o talento para representar, de que tanto depende o teatro. Só após ter vivenciado o impacto, depois de ter serenado a turbulência interior, a pessoa que ouviu a notícia poderá dizer alguma coisa – poderá, agora sim, dialogar. E o que dirá alguém, após saber da morte da própria mãe? O mais importante para a narrativa dramática não é o que dirá ela, mas o que sentiu e fez os espectadores sentirem, ao ouvir a notícia. Mais do que as palavras que possa dizer, a reação após receber esta informação revelará sua relação com a mãe e, em consequência, o tipo de pessoa que é. O significado do diálogo teatral não é apenas o das palavras ditas, o seu valor retórico exteriorizado, mas o valor que ganha no interior da personagem, a sua repercussão introspectiva que certamente a induzirá a mudanças de atitude que poderão dar novos rumos à trama.

Ler uma peça de teatro não é ler os diálogos, mas as repercussões em cada personagem do que foi dito, a maneira particular e pessoal com que cada personagem absorve as

palavras enunciadas – as maneiras de perceber e reagir são reveladoras da índole e do caráter de cada um. A leitura de uma peça não se limita, portanto, às palavras do diálogo, mas estende-se à repercussão das palavras em cada personagem. Lê-se a subjetividade das personagens e as relações entre elas, não apenas as palavras. O

dramaturgo, diferentemente do romancista, não podendo desvelar as intenções das personagens, oculta-as na sua maneira de falar, na maneira de silenciar, na sua maneira de perceber e na sua maneira de reagir. Personagens ocultam-se nas falas, nos silêncios, nas percepções e nas reações. Elas se desvelam nas intenções e nas ações.

Muitas outras informações estão, se não ocultas, subtendidas nas falas das personagens. E empenhar-se em desentocá-las, trazê-las à luz e entendê-las é o objetivo da leitura de uma peça. Imagine a cena em que uma personagem diz à outra: “Corra até à Farmácia Popular e compra o remédio da mamãe.” É evidente a pressa para comprar o remédio, pois a ordem é para ir correndo. Significa que o medicamento deve ser aplicado ou tomado com urgência. Quem fala está apressado e parece aflito. Parece que a mãe não está bem, talvez até esteja passando mal, quem sabe em estado grave. E trata-se de doença conhecida, o nome dela não é mencionado, nem o do remédio. Sugere algum medicamento de uso constante, cujo nome todos conhecem. Por que um medicamento, ao mesmo tempo rotineiro e importante, não está à mão? Parece que a pessoa responsável não notou que estava acabando. Ou notou e, por negligência ou esquecimento, não comprou. Há um indício curioso na fala: a referência à Farmácia Popular. Designar, numa emergência, o nome do estabelecimento comercial é uma informação dramática. E, na

Ritual Dionisíaco. (Divulgação)




---

**Ler uma peça de teatro não é ler os diálogos, mas as repercussões em cada personagem do que foi dito, a maneira particular e pessoal com que cada personagem absorve as palavras enunciadas – as maneiras de perceber e reagir são reveladoras da índole e do caráter de cada um.**

---

nossa cultura, o nome Popular identifica comércio para o povo que, no Brasil, é sempre entendido como pobre. Apesar da urgência, o medicamento deverá ser comprado numa farmácia que tem preço acessível a pessoas pobres. Na correria da emergência, opta-se não pela farmácia mais próxima ou

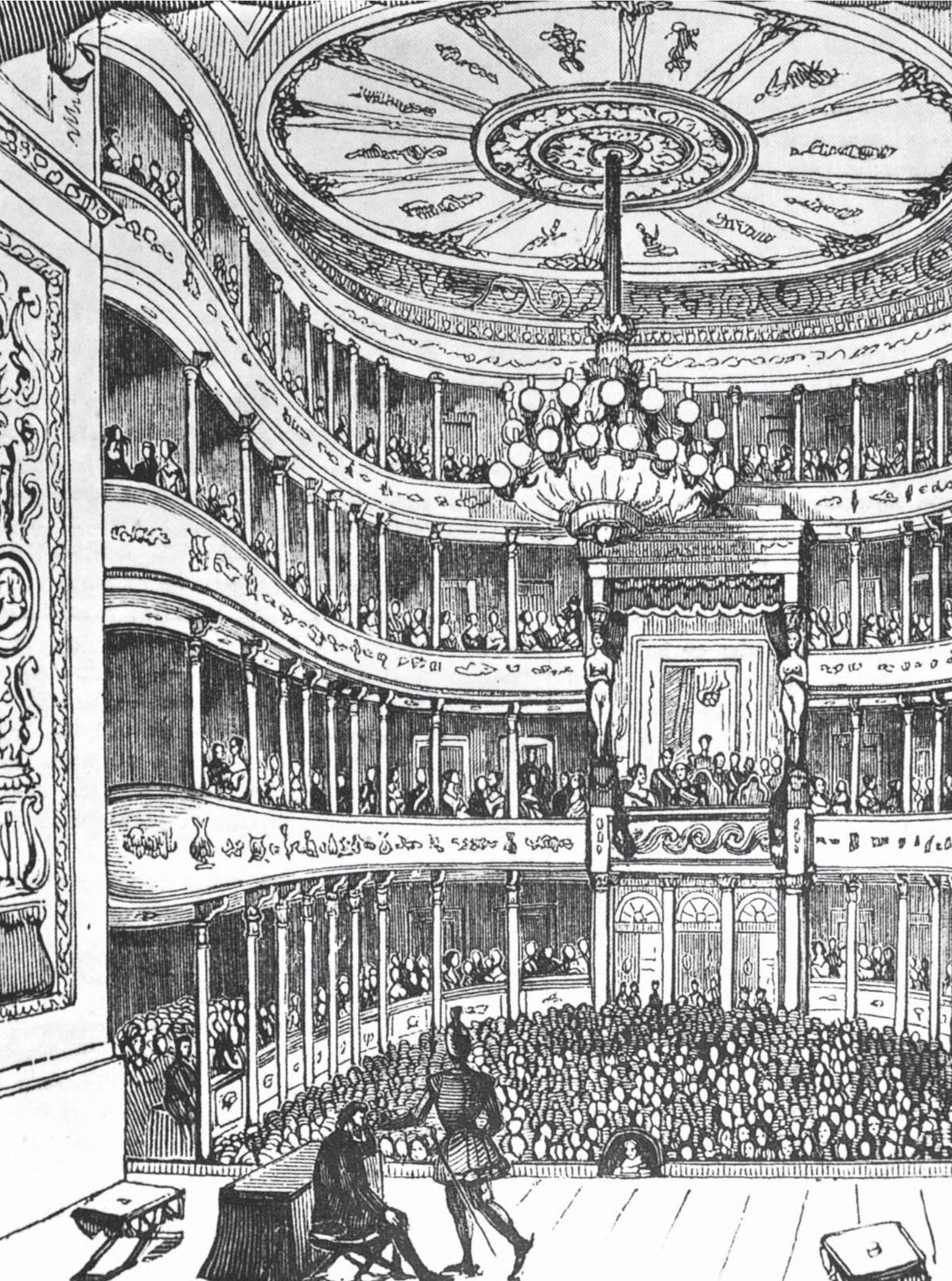
mais completa, mas pela de preço baixo: as personagens são certamente pobres. O que cria uma possibilidade de muita dramaticidade: a de que o remédio não foi comprado por falta de dinheiro.

Nesse singelo exercício de descortinar uma curta fala, pode-se perceber o quanto o diálogo teatral oculta intencionalmente informações importantes para se entenderem as circunstâncias em que as personagens estão metidas, as necessidades e emoções que impulsionam a ação e as razões para as personagens agirem.

Uma última observação, que pode parecer óbvia, mas estou seguro

de que não o é – daí a insistência em repeti-la toda vez que falo ou escrevo sobre essas duas ou três coisas que sei da dramaturgia. A peça teatral não é escrita para ser lida, mas para ser encenada. Todas as suas virtudes e deficiências, que podem eventualmente não ser percebidas numa leitura silenciosa individual, crescem e se destacam quando lidas-interpretadas por atores, em voz alta – antes mesmo de ser encenada. Este é o momento de, se for o caso, fazer ajustes e correções ou mesmo reescrever a peça. E, quando, enfim, ganha o palco numa encenação completa e acabada, as virtudes e deficiências agigantam-se... Mas, a essa altura, caberá ao público dar as suas impressões.

ALCIONE ARAÚJO é curador do Programa de Leitura Petrobras



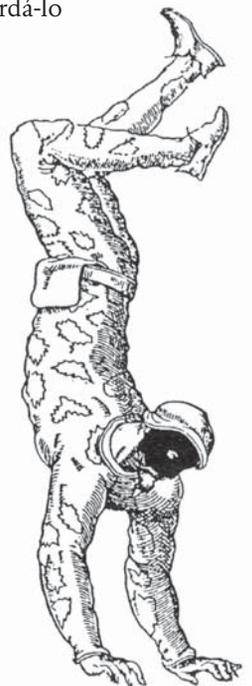
# o diretor de teatro um manual ou uma biografia não autorizada?

ADERBAL FREIRE-FILHO

Começo em estilo mais ou menos bíblico, mais ou menos “auto-ajuda”, mas a historinha vale a pena.

Um jovem marinheiro admirava muito o comandante de seu navio e resolveu imitá-lo em tudo para um dia ser tão sábio quanto ele. Durante muitos anos, o jovem observou todas as ações de seu comandante e dia a dia foi se aprimorando no conhecimento dos segredos do mar: as direções dos ventos, a observação das estrelas, os modos de enfrentar as tempestades, enfim, toda a ciência que o velho lobo do mar dominava como ninguém. Mas uma coisa intrigava o aprendiz: todas as manhãs o velho comandante fechava-se na cabine de comando, tirava do bolso interno do casaco uma chave da qual nunca se separava, abria uma pequena gaveta, tirava dela uma folha de papel amarelecida pelo tempo, lia o que estava escrito no papel, voltava a guardá-lo cuidadosamente, passava a chave na gaveta, colocava-a de volta no bolso e só então começava seu novo dia. Tudo isso o jovem marinheiro via por uma fresta da cabine, emocionado e assustado. Imaginava que naquele papel estaria a lição suprema, conhecê-la ia completar sua formação.

No dia em que o velho lobo do mar morreu, o marinheiro, que agora já era seu



## DIREÇÃO

imediatamente e passaria a comandante do navio, quis logo conhecer a última e mais preciosa lição. Com a chave finalmente nas mãos, trancou-se na cabine, abriu a gaveta, pegou o velho papel e, cheio de emoção, preparou-se para ler. Estava escrito: bombordo é à esquerda e estibordo à direita.

Não devia ser eu a escrever este manual, ou que nome deva dar a esse texto. Já perdi a chave da gaveta e não sei mais de que lado é bombordo, de que lado é estibordo. É verdade que não tenho nada da sabedoria do velho comandante dessa história. A única coisa que me aproxima dele é o tempo de mar.

Entrei nesse barco, o teatro, exatamente no mês de maio de 1954, no papel de um menino, personagem do melodrama representado por um grupo amador de alunos de uma faculdade de filosofia. Como eles não tinham nenhum menino prodígio estudando (ou ensinando) filosofia na faculdade, valeram-se de um medíocre aluno do colégio que funcionava no mesmo prédio, eu. Quando escrevo isso, em abril de 2006, já se passaram mais de 50 anos.

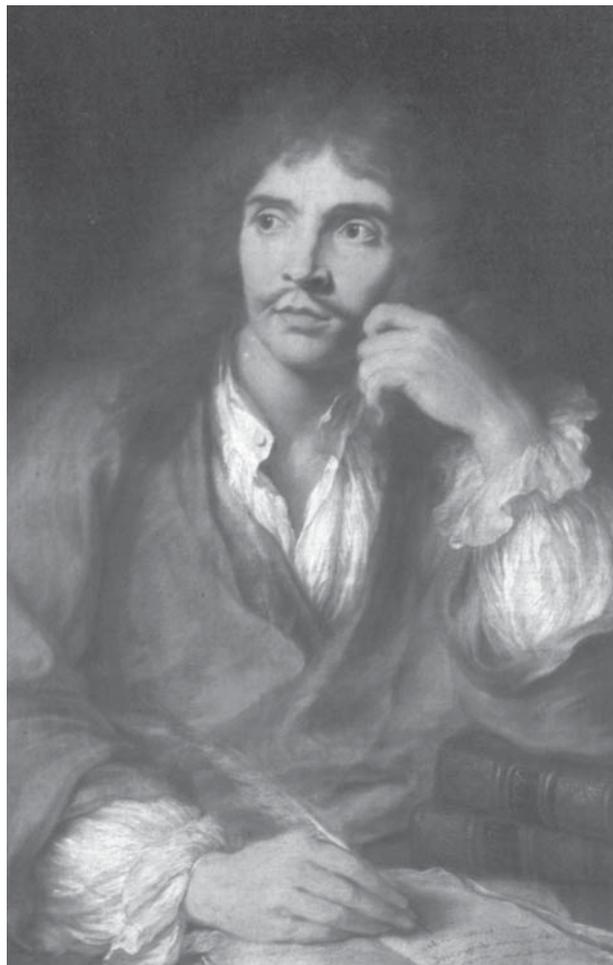
Nunca saí desse barco, nunca deixei de navegar. Já pus em dúvida todas as regras, já transgredi todas as leis, já fiz como devia e como não devia ser feito, já tive a irreverência dos jovens e, mesmo velho lobo desse mar, continuo transgressor. Não sei mais as primeiras lições, não devia escrever este manual.

Mas se, teimoso, aceito o convite e escrevo, traço um rumo: buscar não o caminho das grandes navegações, mas buscar obstinadamente a memória de que lado é bombordo e de que lado é estibordo, tudo o que se precisa saber para viajar. É um risco navegar assim como navego, com essa chave perdida. Escrevo para me salvar.

### Diretor?

Com um título importante e impreciso – diretor – esse cidadão cuida da organização do espetáculo teatral. O nome diretor serve para muita coisa, pode-se ser diretor de um colégio, de uma empresa e, nesse caso, diretor de vendas, de pessoal, de marketing...

Chamar o diretor de teatro de encenador talvez o identifique melhor, embora muitos achem “encenador” uma palavra afetada. Houve um tempo em que, no Brasil, ele se chamou ensaiador. O mundo do teatro faz algumas distinções entre esses nomes – diretor, encenador, ensaiador –



Molière. (Divulgação)

com mais ou menos razão. A expressão francesa *metteur-en-scène* talvez deva seu uso universal à felicidade da sua síntese: aquele que põe em cena. Enfim, encenador.

Coerente com a indefinição do título que se dá a esse oficial, também está a dificuldade de saber com precisão o que é resultado do seu trabalho. Como ele não tem uma representação concreta no espetáculo – da espécie de representação que têm o autor, o cenógrafo, o figurinista –, especula-se sobre o que é, enfim, responsabilidade dele. Sabe-se que ele assina o espetáculo, isto é, que se atribui a ele, em última análise, a “autoria” do espetáculo, mas isso só o torna suspeito.

Claro, o autor está representado pela história, pelos personagens, pelos diálogos etc.; o público vê o cenário, criação do cenógrafo, naturalmente; as roupas exibem o trabalho do figurinista. Enfim, a contribuição de todos é identificável: do iluminador, do coreógrafo, do compositor. Do ator e do que ele faz, sobretudo, não se tem

dúvida: eis o homem, eis a mulher. Mas nada material, palpável, identifica o diretor, digo, o encenador.

O que ele faz? Ou o que ele não faz?

Quando comecei a construir espetáculos, aí pelo começo dos anos 70, ainda eram os diretores, quase sempre, os responsáveis pela iluminação. A sofisticação dos equipamentos, devida ao desenvolvimento tecnológico, que não pára de desenvolver refletores de inúmeros tipos, controles computadorizados etc., exigiu a especialização de técnicos e artistas que passaram a cuidar desse aspecto do espetáculo.

Também eram os diretores que faziam o trabalho teórico de aproximar texto e contexto, buscando, por exemplo, uma bibliografia capaz de elucidar aspectos históricos, literários etc., da peça a ser montada, construindo para os atores e toda a equipe uma ponte entre o autor, a peça e a encenação que se fazia. Hoje, muitas vezes, esse trabalho passou para a responsabilidade de um outro colaborador, que ganhou até nome novo, o dramaturgista.

O diretor de teatro era também responsável por definir o movimento dos atores. Conheço o livro de um diretor da velha época, editado na primeira metade dos anos 50, **Escola Teatral de Ensaiaidores**, em que seu autor, Otávio Rangel, se dedica quase exclusivamente a dizer como “marcar” os movimentos numa comédia, num drama, numa farsa etc. Quando se estabeleceu uma discussão para distinguir entre teatro vivo e teatro morto, aí pelos anos 60, 70, essa função foi muito atacada: seria castradora da liberdade criativa dos atores, não se deveriam “marcar” os movimentos; os atores deveriam obedecer aos seus impulsos, ser “livres”, sinônimo de “vivos”.

Mas depois que passou o primeiro momento dessa crise de afirmação do novo teatro – que precisava afirmar sua vida diante do cine-teatro e do tele-teatro – ficou claro (para muitos, não para todos, nada é claro para todos) que não estava nos movimentos “marcados” a causa de um teatro morto. Muitos diretores considerados hoje da vanguarda mais radical (sei, a vanguarda não determina necessariamente um teatro vivo, mas...) são quase coreógrafos, seus espetáculos são identificados justamente pelos movimentos que eles criam para os atores.

No entanto, no contexto dessa discussão sobre o movimento, apareceram novos profissionais, que começaram responsáveis pelo

que se chamou de “expressão corporal” e hoje costumam assinar sua colaboração no espetáculo como “direção de movimentos”.

Bom, não fazem mais a iluminação, não trazem mais a teoria, nem são mais responsáveis pelos movimentos dos atores... o que restou aos diretores que possa justificar sua responsabilidade pela “autoria” do espetáculo?

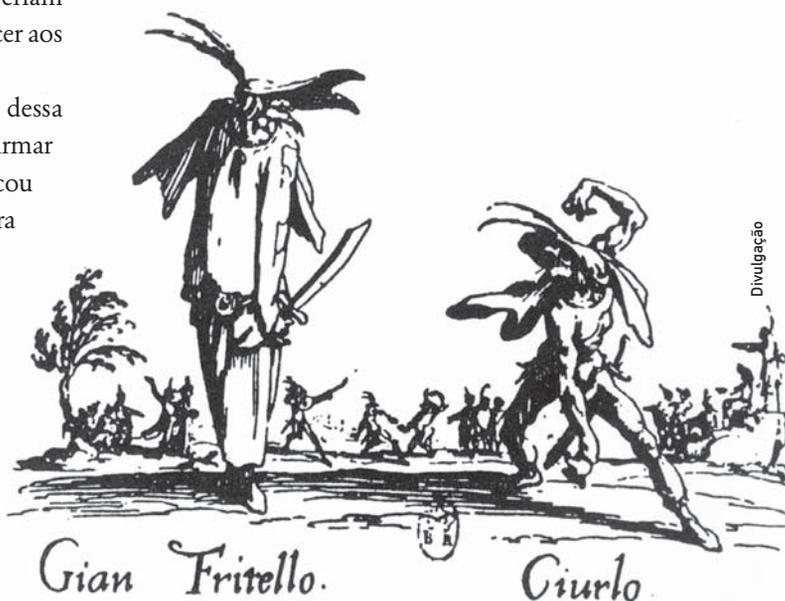
### Um parêntese histórico (ou mais histórico ainda)

Um processo idêntico de subdivisão está, antes, na origem do próprio ofício de diretor, é assim também que ele nasce.

Admite-se que os primeiros diretores de teatro foram os autores. Quando os gregos escreviam suas tragédias, eles próprios orientavam os atores sobre a maneira como queriam que as representassem. E por muito tempo a função de escrever peças de teatro esteve associada à de dirigir o espetáculo. Costumo dizer, meio sacana, que tão novo quanto o ofício do diretor que põe em cena peças de vários autores é o ofício do autor que dá seu trabalho por terminado quando acaba de escrever.

Por essa tese fla-flu de ruptura, o que antes era só o autor, alguém que escrevia a peça e orientava sua encenação, se subdivide em dois personagens: o que escreve e o que põe em cena.

Mas essa ruptura não cria logo um diretor de dedicação exclusiva, primeiro cola essa função em alguém



## DIREÇÃO

que já estava antes comprometido com o espetáculo.

É possível dizer que o primeiro diretor foi provavelmente um dos atores, talvez o dono da companhia, o líder da trupe, que orientava os outros na feitura do espetáculo.

Depois, correspondendo a uma época em que o cenário ganhou extraordinária importância, o cenógrafo passou a exercer a função de organizador do espetáculo, conduzindo os atores para o uso do seu cenário, como antes os autores já os tinham conduzido para a perfeita expressão (para o “uso”) da sua peça.

### Enfim, esse cara faz o quê?

Despojado das atribuições de iluminar o espetáculo, de orientar a reflexão teórica, de definir os movimentos dos atores e de outras mais, o que resta ao diretor? Faço duas observações sobre esse fenômeno.

A primeira – admitindo que de fato todas essas subdivisões tenham acontecido – para dizer que é boa essa desmontagem, pois a partir dela pode-se chegar à essência do trabalho do diretor. Por natureza, o essencial do trabalho do diretor é impalpável, impreciso, mas nem

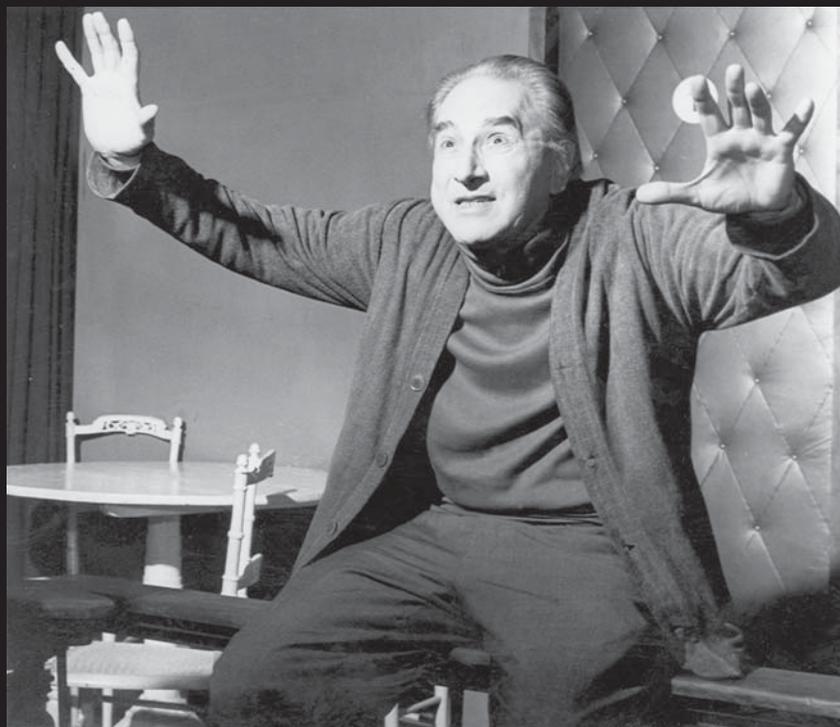
por isso menos importante. Ele é um poeta, como o autor. E enquanto o autor faz poesia com palavras, o diretor é o poeta da cena.

A segunda observação. Alguns diretores ainda iluminam seus espetáculos, outros não trabalham com dramaturgistas, os diretores de movimento nem sempre são os responsáveis pela “coreografia” do espetáculo, mas pelo aperfeiçoamento técnico dos atores, em busca de um corpo melhor treinado.

Mas, mesmo imaginando um diretor que delega essas e outras funções a colaboradores, ele está apenas contando com especialistas para construir o espetáculo de que é, afinal, o autor. O iluminador, o diretor de movimento etc. trabalham afinados com o diretor e têm os conhecimentos técnicos específicos para bem executar essas funções. Claro, é preciso ressaltar que a criação artística desses colaboradores é também valiosa, eles não são meros executores.

A poética cênica, enfim, vale-se das possibilidades do palco para expressar o que a peça propõe. O encenador tenta inteirar-se profundamente da história que a peça conta, descobrir os seus significados, procurar as relações entre suas cenas e seus personagens, apreender

Ziembinski, diretor e ator (1908-1978). (CEDOC / FUNARTE).



as suas idéias, enfim, conhecer a peça e oferecer o palco para sua expressão. E faz isso, sobretudo, com os atores, mas com quantos colaboradores quiser. Não importa que seja ou não seja ele, diretamente, quem ilumine, quem isso, quem aquilo. Muitas funções são necessárias para a expressão cênica, mas isoladamente não definem sua essência.

## O processo, os ensaios

Uma peça de teatro precisa de ensaios para virar um espetáculo. Os ensaios concentram o processo de criação de um espetáculo.

Enquanto o autor escreveu a peça a partir da sua imaginação, da sua memória, das suas referências etc., o diretor, atores e equipe de criação vão trabalhar a partir de uma peça escrita; vão, em certo sentido, traduzir de uma linguagem a outra aquela peça, vão tirá-la do papel e colocá-la no palco. Claro, usarão também a imaginação, a memória, referências etc., mas para, de certa forma, recriar. Para isso, precisam trabalhar coletivamente, estudar, procurar, discutir, experimentar, enfim ... ensaiar.

Aqui devo fazer outro parêntese para dizer que estou falando do caso mais geral, de montar peças escritas previamente. Mas devo ressaltar que este não é o único caso. Muitas peças são escritas e ensaiadas simultaneamente, o autor inspirando-se nas improvisações dos atores, em um processo de mútua colaboração entre autor, atores, diretor. Muitos autores do teatro americano contemporâneo escrevem segundo um processo de desenvolvimento do texto em estreita colaboração com um diretor e, eventualmente, com um grupo.

Também muitos dos textos que conhecemos e encenamos foram ao menos reescritos em ensaios, como pode ser o caso de peças hoje clássicas de Shakespeare e Molière, autores que produziam diretamente para os atores de suas companhias. É o caso ainda das peças de Bertolt Brecht. Brecht diz, por exemplo, de **Turandot** ou **O congresso das lavadeiras**, que é uma peça inacabada, apenas porque não chegou a ensaiá-la (quando, certamente, iria reescrevê-la).

Então, aos ensaios.

Georges Banu, crítico francês, autor de importantes estudos sobre o teatro de Peter Brook, publicou recentemente um interessante livro sobre os ensaios de teatro (**Les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui, Actes Sud**, 2005), com capítulos que procuram mostrar o trabalho prático de vários diretores, de Stanislavski até hoje. Na introdução dessa compilação de escritos e reflexões sobre a maneira de ensaiar de alguns dos diretores mais representativos do século XX, Banu, citando Kleist, fala dos ensaios como da “elaboração progressiva das idéias”. Diz: “o estudo inacabado de Kleist (...) me apareceu como a referência teórica capaz de fundar a atividade preparatória do diretor de teatro. Os argumentos do texto, com uma evidência luminosa, apontam para o processo mesmo dos ensaios guiados por um líder, para quem ensaiar é se entregar, à elaboração progressiva das idéias...”

É esse conceito que quero destacar, o da sala de ensaios como o atelier do artista diretor de teatro, onde ele estuda, experimenta, compõe, refaz e finalmente constrói o espetáculo. Os editores do livro citado, de *Banu*, dizem textualmente: “a sala de ensaios é para o encenador o que o atelier é para o pintor e a escrivaninha para o escritor”.

É possível, e mesmo necessário, estudar fora dos ensaios, imaginar cenas fora dos ensaios etc. Mas é igualmente verdadeiro que é nos ensaios que o diretor tem os meios ideais para desenvolver seu trabalho. Diferentemente do autor, que realiza ou pode realizar um trabalho solitário, o trabalho do diretor é feito inevitavelmente em colaboração, é com os atores e através deles que a encenação é construída.

Não é preciso que o trabalho do diretor se realize como ordenação das sugestões dos atores, para que seja uma colaboração. Mesmo que o diretor exerça seu ofício com a plenitude de uma concepção própria, com a segurança que o conhecimento de uma gramática cênica lhe dá, com o domínio que tem do sistema que criou e trata de pôr em funcionamento, com a necessidade mesmo de determinar minuciosamente até uma “coreografia” para os atores – mesmo assim, é nos ensaios que ele pode, elaborando progressivamente suas idéias, alcançar os mais ricos objetivos a que se propõe.

---

... o essencial do trabalho do diretor é impalpável, impreciso, mas nem por isso menos importante.

Ele é um poeta, como o autor. E enquanto o autor faz poesia com palavras, o diretor é o poeta da cena.”

---

## DIREÇÃO

Nos ensaios, a convivência com os atores inclui as possibilidades de experimentação, as trocas de opiniões etc. E, sobretudo, os atores, quando executam as propostas do diretor, revelam novas possibilidades, fortalecem convicções, num processo de mão dupla, em que o trabalho de ator e diretor se retro-alimentam permanentemente.

### Como podem ser os ensaios

Existem quase tantos processos de ensaios quanto diretores. Tadeuzs Kantor, um dos mais celebrados diretores do século XX, disse uma vez: “só existe um teatro, o meu”. Provavelmente, não queria diminuir o teatro de outros criadores, mas chamar a atenção para o fato de que só conhecia verdadeiramente o teatro que ele próprio fazia.

Penso ser possível encontrar nos variados processos de ensaios alguma coisa que todos, ou quase todos, têm em comum. Estou falando de dois tempos, dois focos principais de atenção, duas atitudes, orientados para dois grandes objetivos: a compreensão e a exposição.

Através de variados meios, diretor e atores buscam, certamente em primeiro lugar, compreender, entender a peça que vão montar e, em seguida, expor em cena o resultado dessa compreensão. Essas são as duas linhas condutoras dos ensaios, o denominador comum de todos os variados processos de ensaiar uma peça de teatro. Como fazer isso?

Entre os inúmeros métodos, como eu disse, quase um para cada diretor, é também possível definir alguns caminhos mais comuns e que, ao longo dos anos, se mostraram eficazes.

Na verdade, de onde vem ou de onde deveria vir um método? O mais natural seria que uma maneira de trabalhar, um método, se conformasse na observação dos resultados obtidos a partir de determinadas práticas. Ou seja, em primeiro lugar descobrimos uns modos de ensaiar com a intenção de alcançar objetivos específicos. Depois, verificamos quais procedimentos foram mais ou menos eficazes para os objetivos buscados e assim vamos elegendo os melhores procedimentos. Daí, um método. Enfim, pensando com a informática, esse deveria ser o programa de fazer programas, o método de criar métodos.

O grande diretor russo no seu **Teatro de Arte de Moscou**, nos primeiros anos do século XX, desenvolveu um método que em seguida foi difundido por praticamente todo o teatro ocidental. De tal forma as lições de Stanislavski influenciaram o teatro ocidental, que, a partir daí, a própria palavra método bastou para significar o método de Stanislavski. Mesmo que não seja aqui o lugar de expor em detalhes esse método, nem mesmo de adotá-lo, é inevitável eleger alguns dos seus procedimentos ou de procedimentos que se estabeleceram a partir dele.

Antes de tudo, é fundamental a contribuição de Stanislavski para a imposição de uma nova ética, capaz de promover o espetáculo teatral para além da superficial representação de um texto fundada em clichês e, em certo sentido, inconsciente e inconseqüente.

### Ensaios de leitura

A primeira herança do método de Stanislavski é também o que marca a primeira etapa de um processo de ensaios: os chamados ensaios de leitura de mesa. Por “leitura de mesa” deve-se entender o período em que atores e diretor, juntos, estudam o texto antes de qualquer tentativa de levá-lo à cena. Em volta de uma mesa, o texto deve ser dissecado. Por todos os meios possíveis, procura-se desvendar a estrutura, os sentidos, as intenções, todos os segredos, enfim, da peça e das partes que a compõem, suas cenas, seus personagens etc.

Destaco alguns procedimentos usuais nas leituras de mesa, como meios de ajudar no processo de “desmontagem” da peça.

Um deles é dividir a peça em cenas. As peças de teatro de um determinado período eram editadas com

uma divisão em cenas cujo critério era a entrada ou saída de personagens. Cada vez que mudavam os personagens presentes, considerava-se uma cena nova. Este critério ainda pode ser usado, para conhecer a estrutura de uma peça. Mas outros critérios podem orientar outras divisões de cenas, como, por exemplo, uma divisão por temas. Outra prática útil é a de dar nomes as cenas, dar títulos que destaquem o que é mais importante em cada uma delas.

---

**Por “leitura de mesa”  
deve-se entender o  
período em que atores e  
diretor, juntos, estudam o  
texto antes de qualquer  
tentativa de levá-lo à cena.**

---

Nesse processo, o diretor e os atores, em certo sentido, atuam como críticos, eles analisam e dissecam o texto teatral, como fariam os críticos.

Seria possível dizer que um grupo de atores e um diretor de teatro estão menos qualificados do que um crítico, um especialista em literatura dramática, para esse trabalho e que, portanto, esse seria um trabalho relativamente superficial, que seria feito mais apropriadamente por outros. Posso responder com minha experiência pessoal: já li valiosos estudos sobre determinada peça, escritos por alguns críticos reconhecidos, e acredito ter absorvido as lições que alguns deles me deram sobre os personagens, as situações, os sentidos etc., daquela peça de teatro. Me descobri ignorante diante desse teórico, aprendendo muito com ele. Mas, um tempo depois, tendo ensaiado essa peça, aprendi mais sobre ela com os atores. Sinto claramente que podia devolver as lições do mesmo crítico e dizer a ele “isso está ainda mais desenvolvido aqui, essa cena também pode negar essa

tese”, isso e aquilo. Isto é: eu aprendo mais sobre uma peça de Shakespeare com os atores do que com você, Harold Bloom.

---

**As atrizes e os atores – eles são o espetáculo de teatro. Tudo o que o autor escreveu, toda a compreensão que o diretor teve do texto, todas as suas idéias de encenação, finalmente, vão depender só dos atores. Apenas eles estarão finalmente diante do público.**

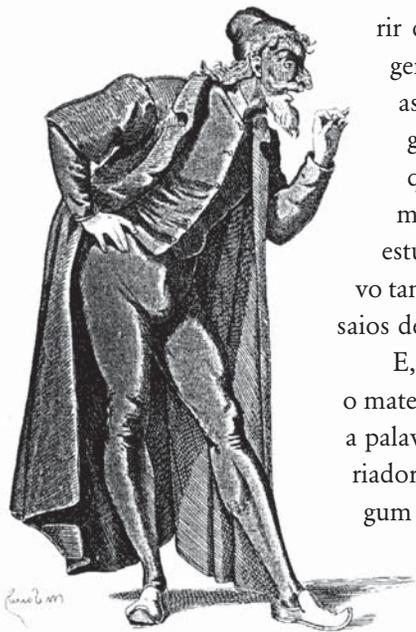
---

Por que esse contra-senso, por que um grupo de pessoas menos qualificadas pode descobrir mais do que os especialistas? A resposta, provavelmente, está no aprendizado prático. Discorrendo teoricamente sobre uma peça, essas mesmas pessoas, atores e diretor, não igualariam o trabalho do bom crítico. Mas comprometidas com as personagens, com seus sentimentos, com suas idéias e tentando entender seus segredos – em um trabalho coletivo, é bom destacar – esses atores são imbatíveis expedicionários em direção ao território desconhecido de uma peça de teatro.

Fiz essa pequena digressão para chamar a atenção para outras possibilidades dos ensaios de leitura de mesa que não sejam exclusivamente os discursivos. Provocar os atores para que façam associações entre circunstâncias da peça e outras, lembrar histórias semelhantes, sugere



Leitura de mesa. Acervo pessoal de Alcione Araújo.



rir que os atores tragam imagens, fotos, gravuras etc., que associem a algum personagem ou situação, ler poemas que de alguma forma se comuniquem com o universo estudado etc. Criar, ser criativo também na condução dos ensaios de compreensão.

E, claro, trazer para o ensaio o material bibliográfico que junte a palavra do crítico (ou do historiador, ou do especialista em algum dos temas da peça) ao jogo inteligente dos atores.

A primeira leitura deve ser naturalmente da peça inteira. As leituras seguintes devem continuar na ordem natural do texto, se a intenção é fazer a divisão em cenas e até que o processo de dividir esteja terminado. Mas é possível encontrar outras formas de leitura, ordenando as cenas cronologicamente, por exemplo, no caso de um texto em que o tempo vai e volta. Ou selecionando cenas cujo foco principal é um tema em particular e lendo essas cenas seguidamente.

Mas há casos em que o diretor, considerando que os atores naturalmente leram a peça antes, já começa os ensaios de leitura elegendo determinadas cenas que, a seu juízo, sejam eixos da peça e começando por elas a leitura. Por exemplo, ensaiando **As fenícias**, de Eurípidés, comecei a ler a peça, no primeiro dia de ensaio, pela cena em que se encontram Eteocles e Polinices, os filhos de Jocasta, que se preparam para uma guerra fratricida, e cada um defende suas razões. Considerei que a melhor maneira de dizer aos atores o que era, a meu modo de ver, o conflito principal dessa tragédia, seria destacar, de saída, essa cena.

### Outras formas de compreensão

São vários também os procedimentos que podem complementar os ensaios de leitura de mesa para maior compreensão da peça. Um bom número de diretores e grupos desenvolve improvisações sobre cenas ou temas da peça.

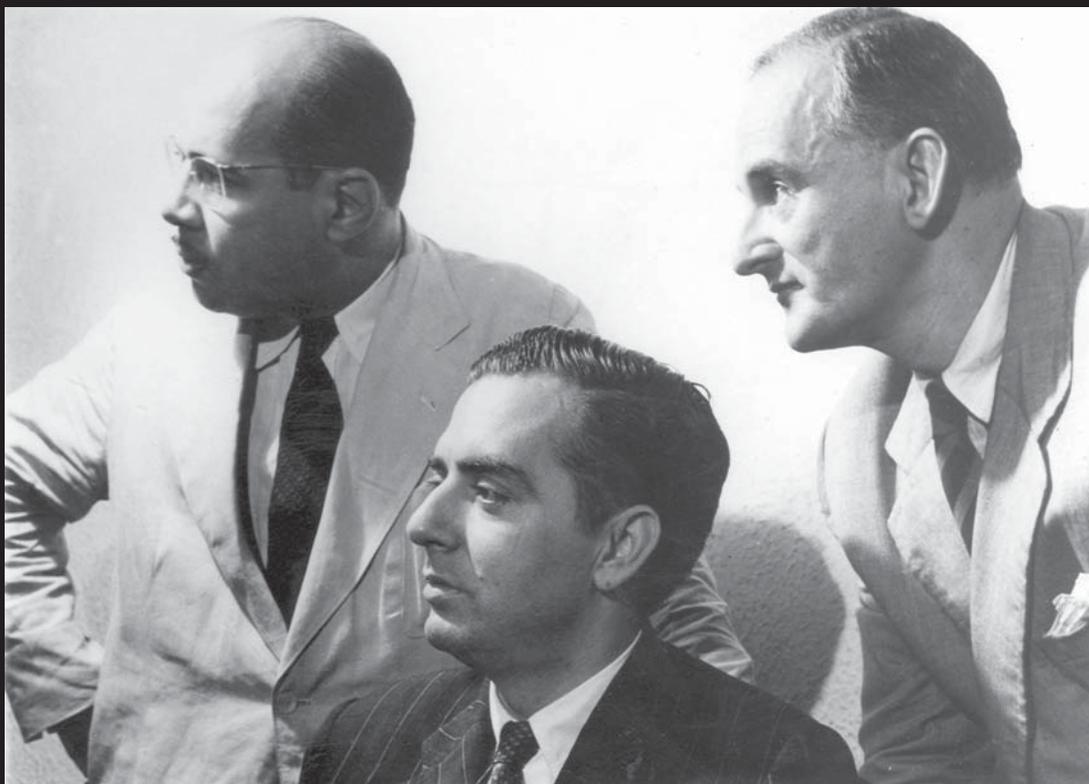
Esse procedimento tem ainda a vantagem de servir de ponte entre os ensaios de compreensão e os ensaios de exposição. O processo de conhecimento continua e, em certo sentido, já aparecem os primeiros sinais de uma futura exposição. Muitos diretores valem-se de formas nascidas espontaneamente nessas improvisações para construir parcialmente ou totalmente seus espetáculos.

As origens históricas da improvisação remontam às próprias origens do teatro, pois certamente o teatro foi improvisado antes de ser escrito/ensaiado. Na história mais recente, a Comedia dell'Arte, forma teatral desenvolvida na Itália a partir do século XVI, foi pura improvisação, os atores desenvolvendo cenas a partir de um tema e de alguns personagens típicos.

No entanto, o uso da improvisação como processo de conhecimento de uma peça é recente e nasce da “crença no poder liberador do corpo e da criatividade espontânea” (Patrice Pavis, **Dicionário do Teatro**). Sua prática tem servido para usos que vão desde a criação de exercícios para a preparação de atores (como no Teatro Laboratório, de Grotowski), ao desenvolvimento de um trabalho sobre os personagens (como no *Théâtre du Soleil*, de Mnouchkinne), até a própria criação de espetáculos improvisados (como no *Living Theatre*, de Julian Beck e Judith Malina).

Atualmente, um movimento iniciado nos anos 80 e que acaba de chegar ao Brasil tem se dedicado plenamente à improvisação como espetáculo e jogo (a maioria dos grupos participantes desse movimento identifica-se pelo uso da abreviatura “Impro”), criando já uma corrente de público interessado no seu potencial criativo e mesmo esportivo, pois os grupos que se dedicam a essa “nova” atividade teatral promovem torneios, participações de convidados etc.

No nosso caso específico de uso da improvisação como ferramenta para a análise de uma peça de teatro e como processo de ensaio, trata-se de aproveitar, como já foi dito, as virtudes da criação espontânea para estudar cenas e personagens. O diretor sugere um tema correspondente a alguma cena ou situação, os atores improvisam, livres do texto da peça. Supõe-se que depois, quando a cena for representada, o conhecimento pessoal, intransferível, adquirido nas improvisações, sirva para a apropriação que finalmente o ator deverá fazer daquele personagem e das palavras que ele diz.



### A exposição, uma introdução

Com uma base de entendimento da peça que se quer montar, adquirida nos ensaios de leitura de mesa, nas improvisações e por outros meios, chega a hora dos ensaios de exposição, ou seja, da construção do espetáculo.

Repito que estou tentando uma síntese entre métodos muito diferentes e concluindo que em quase todos é possível identificar dois períodos, ou duas atitudes, que englobam a totalidade dos ensaios: a dedicação à compreensão e a dedicação à exposição. Se o diretor – e os atores – foram sobretudo críticos durante a compreensão, agora serão artistas, criadores (longe de mim querer diminuir a dimensão criativa da crítica).

Uma observação que devo fazer obrigatoriamente é a seguinte: enquanto nos ensaios de compreensão, é possível evitar inteiramente qualquer preocupação de exposição, passar para os ensaios de exposição não significa que se deva renunciar a compreender. Dizendo com

outras palavras: durante o período de compreensão, pode-se ou não cuidar também da exposição, mas durante a exposição seria absurdo abandonar a preocupação com a compreensão.

Há diretores que se recusam sistematicamente a tratar da exposição enquanto estudam uma peça, enquanto procuram compreendê-la. Eles evitam indicações e discussões sobre o “como”, preocupados apenas com o “porquê” de cada cena. Mas alguns antecipam sua preocupação com a exposição desde o começo dos ensaios, diretores que já concluem determinados estudos sobre o sentido de uma cena com idéias para sua execução ou que selecionam formas nascidas nas improvisações para usá-las no espetáculo. Alguns entre esses diretores, especialmente nos ensaios de mesa, tratam da maneira como deve ser dita tal ou qual fala.

Mesmo nesses casos, isto é, nos métodos em que já na primeira parte dos ensaios os diretores combinam compreensão e exposição, é pertinente o que está dito aqui sobre as duas fases, a de compreender e a de expor.



Guida Vianna em **A mulher desiludida**. Acervo pessoal de Guida Vianna.

O que caracteriza uma e outra é o foco principal: na primeira, voltado para a compreensão; e, na segunda, para a exposição.

E se é possível haver uma fase de compreensão que recuse inteiramente qualquer intenção de exposição, não haverá ou não deverá haver processo de exposição que abandone a atitude crítica, que deixe de preocupar-se com a compreensão. O que acontece é que, diante de um razoável entendimento da peça, o processo de ensaios introduz ou passa a privilegiar a dedicação à exposição, à construção do espetáculo. Mas, mesmo que a atenção agora esteja voltada para expor, a torneira da compreensão não pode ser fechada.

Mais: quando o processo de construção estabelece um diálogo profundo com a peça, é bastante possível que a compreensão seja ainda mais fértil do que na fase dedicada preferencialmente a ela. A necessidade de transformar uma cena escrita em uma cena viva faz aumentar a percepção dela, bem como o progressivo desenvolvimento dessa cena re-alimenta o processo de entendimento dos seus significados.

### O espetáculo, conceitos e primeiros passos

As atrizes e os atores – eles são o espetáculo de teatro. Tudo o que o autor escreveu, toda a compreensão que o diretor teve do texto, todas as suas idéias de encenação, finalmente, vão depender só dos atores. Apenas eles estarão finalmente diante do público. Como num jogo de futebol: o técnico, o preparador físico, o médico, a diretoria do clube, todos contribuíram para a preparação da equipe, mas só os jogadores vão estar em campo; na hora h tudo depende deles.

É, portanto, para os atores e com os atores que o espetáculo é construído, para que eles possam jogar bem, ganhar o jogo. Quero dedicar um capítulo à preparação dos atores, uma vez que essa preparação atravessa todas as etapas dos ensaios. Antes, dou algumas indicações sobre a montagem do espetáculo.

Para começar, é fundamental imaginar o cenário.

O ideal é que o cenógrafo possa participar intensamente dos ensaios de compreensão. Houve um tempo em que o cenógrafo concebia isoladamente o cenário e

trazia a planta já pronta para o diretor e os atores. Ora, o espaço onde as cenas devem acontecer é tão importante que é impossível que não haja uma estreita colaboração entre diretor e cenógrafo. A gramática do espetáculo, seu estilo, as ênfases que o espetáculo dará a determinados aspectos do texto, tudo sugere a criação de um sistema. E na base dele estará o espaço cênico.

O teatro realista viveu por muitos anos reproduzindo salas, quartos etc., em cenários que não por acaso justificaram que palavras sinônimas de cenário fossem *decorado* (em espanhol), *décor* (em francês) etc. Hoje, mesmo quando se monta Tchekhov, que Stanislavski praticamente definiu como padrão de realismo, quase nunca se usa um cenário realista, um cenário que reproduza a sala de jantar, o jardim, o quarto de Vania, os lugares da propriedade rural onde a história se passa. Montei há poucos anos essa peça no Parque Lage, no Rio de Janeiro, em uma área central do grande casarão, com cenário de Daniela Thomas, que se resumia a um grande tablado irregular e algumas cadeiras iguais.

O teatro transferiu para o cinema, infinitamente mais rico de possibilidades realistas, a representação perfeita, fotográfica dos lugares reais. O cinema pode não só reproduzir um quarto e uma sala com perfeição de detalhes, como amplia as possibilidades do realismo na representação dramática, podendo reproduzir um navio em alto mar, ruas, aviões etc. Como consequência, o teatro fortaleceu seu compromisso com a ilusão, tornando-se ainda mais cúmplice da platéia. Pode propor ao espectador um espaço cênico que este tomará como uma representação do espaço real, uma fantasia, onde transcorre a ação. O espectador vira participante ativo do jogo da ilusão e não mais receptor passivo (como, enfim, no cinema). Renunciando às poucas possibilidades do realismo no palco, o teatro, em troca, ganha as infinitas possibilidades da imaginação.

Fiz alguns espetáculos baseados em peças que também resultaram em filmes. Em **O Carteiro e o poeta**, de Antonio Skármeta, por exemplo, enquanto no cinema era possível mostrar toda a beleza da paisagem de *Isla Negra*, refúgio do poeta Pablo Neruda, personagem da peça, no nosso espetáculo tudo se passava em torno de uma grande janela, criada por José Dias<sup>1</sup>. E, seguramen-

te, o potencial de comunicação e de sedução da história não se perdia.

É, pois, preciso definir, ao menos em linhas gerais, a cenografia ou seu espaço de uso, depois dos ensaios de compreensão, para poder começar a exposição da peça, a construção do espetáculo.

Aqui é importante fazer uma observação sobre as indicações do autor, já que habitualmente os textos teatrais começam com uma descrição do cenário.

Uma peça teatral é composta de texto principal e texto secundário. Por texto principal entende-se tudo que o público conhecerá diretamente, com as palavras que o autor escreveu: os diálogos, sobretudo, e eventualmente alguma narração. O texto secundário são as indicações para os intérpretes, atores, diretor, cenógrafo etc. Um sumarríssimo modo de usar, enfim. E digo sumarríssimo porque se do texto teatral constassem todos os registros de tudo que é feito em cena depois do espetáculo pronto, o resultado seria uma publicação em vários tomos. Como já disse, esse texto secundário, muito freqüentemente, começa com a descrição do cenário, seguido de uma descrição dos personagens, suas idades, aparências, características psicológicas etc.; ao longo da peça, indicações várias: senta, levanta, chora, ri... Enfim, este é um texto que não se destina aos espectadores diretamente,

Foto Tablado



<sup>1</sup>Autor do Texto O Cenário Teatral para esta publicação. Ver nas páginas xxxx

## DIREÇÃO

que, em lugar de ouvi-lo, vão ver o cenário, os atores sentando, levantando, sentando, chorando, rindo...

Sua importância é fundamental para ajudar a acompanhar o pensamento do autor, apesar de seu valor para a construção efetiva do espetáculo ser relativa. Se o próprio cenário for uma estilização do lugar indicado, todas as referências seguintes que se refiram a ele perdem o valor. Por exemplo, quando montei **Casa de Boneca**, de Ibsen, qualquer indicação do tipo “abre a porta” era impossível de ser seguida, pois o cenário de José Manuel Castanheira simplesmente não tinha portas. O mesmo pode ser dito do sistema inteiro que envolve o espetáculo e que pode diferir do previsto pelo autor quando escreveu a peça. Isso não significa que o diretor não deve ser fiel ao autor, mas, ao contrário, significa que, nas circunstâncias de época e outras mais em que o espetáculo está sendo feito, a melhor forma de ser fiel à essência da obra é recriando o universo das indicações do texto secundário.

### O espetáculo, práticas de construção

Dito isso, como então começam os novos ensaios? Alguns diretores propõem que os atores leiam cada cena movendo-se livremente pelo cenário (que nessa época costuma ser pouco mais do que umas cadeiras e um chão marcado com fita crepe, o maior invento da civilização ocidental depois da roda e da pólvora). Em seguida, discutem sobre como eles leram, como se relacionaram uns com os outros, sobre os movimentos que fizeram etc., à luz do conhecimento que têm dos temas daquela cena, dos conflitos entre os personagens, da história ou parte da história que ela conta.

Outros diretores, com base nesses dados, preferem “marcar” antes os movimentos dos atores. Explicando os movimentos que propõe, o diretor dá suas razões e expõe sua visão da cena.

Nos dois extremos dessas atitudes, estão, de um lado, o diretor que não só não “marca” os movimentos dos atores, como não quer que eles repitam os movimentos todos os dias, identificando a vida do espetáculo com sua constante renovação; e do outro lado, os diretores que “marcam” os movimentos previamente, e nos ensaios apenas transmitem o que já trouxeram desenhado.

Acredito que a atitude mais sensata é a que equilibra a “marcação” com o diálogo constante com os ato-



Guida Vianna em **Ato Cultural**. 1979. Acervo pessoal Guida Vianna.

res. Existem teses que acusam os diretores que “marcam” os movimentos dos atores de castradores da sua liberdade. Aponto dois argumentos contra essa tese. Primeiro: os bailarinos seguem rigorosamente suas coreografias e nem por isso perdem sua liberdade criativa. Se perdessem, não se explicaria a diferença entre a dança de um bailarino e de outro, já que estariam todos igualmente “presos” pelas coreografias. Segundo: tanto quanto o movimento, as palavras do texto são formas e nem por isso castram os atores, eles não precisam dizer o texto cada dia com palavras diferentes para estar vivos.

Através dos movimentos o diretor põe em prática uma gramática, cria um sistema de signos, ordena as relações entre os personagens. Não “marcar” seria renunciar a um importantíssimo recurso de linguagem. Especialmente no teatro tal como existe hoje, em que as marcações não obedecem mais apenas a razões técnicas, práticas e de animação, a linguagem do movimento é importantíssima. O diretor que se nega a “marcar” acabará definindo na última hora alguns movimentos guiados por essas razões. Elas sim, quando eram praticamente os únicos critérios de “marcação”, eram parte de um teatro hoje morto, feito de clichês e alienação.

Explico melhor o que quero dizer com as tais razões que chamei de técnicas, práticas e de animação. Razões técnicas: é preciso estar em tal lugar para executar tal efeito, segurar uma bola que vai cair do teto, por exemplo. Razões práticas: é melhor estar mais perto da porta para poder abri-la quando chegar fulano. Razões de animação: você já está sentado há muito tempo, é bom levantar. Essas razões às vezes determinam movimentos necessários, mas acessórios. A coreografia do espetáculo, muito além disso, é uma linguagem.

É importante, isso sim, que as marcações sejam definidas como uma resposta formal à compreensão compartilhada com os atores. O diretor que cria suas marcações nos ensaios pode contar muito mais facilmente com a cumplicidade dos atores, pois está atento às sugestões que eles dão, e que podem ser muito oportunas, especialmente quando esses atores já dominam o estilo do espetáculo que está sendo criado. Por outro lado, o diretor está sempre expondo, explicando as razões dos movimentos que propõe. Essas explicações têm outras virtudes: freqüentemente inspiram o desenvolvimento de

movimentos apenas esboçados; outras vezes ajudam a compartilhar com o ator a criação do movimento proposto, no mesmo mistério de integração entre escritor e leitor, de que fala Borges, quando diz que no ato da leitura já não é possível distinguir quem escreveu e quem está lendo.

Finalmente, dou um exemplo de marcação, com uma cena de **Senhora dos Afogados**, peça de Nelson Rodrigues. Preciso ressaltar que essa descrição está aqui fora de contexto, servindo apenas para exemplificar o movimento como linguagem. Serve também para justificar o diretor como “marcador”, coreógrafo, pois nesse exemplo a participação de vários atores em ações combinadas, para um objetivo comum, dificilmente permitiria que a “marcação” surgisse do impulso de um dos atores.

**Senhora dos Afogados**, terceiro ato, primeiro quadro. Paulo mata o noivo da irmã, Moema, quando o noivo sai do quarto com d. Eduarda, mãe de Paulo e Moema. Nelson Rodrigues descreve a cena numa rubrica: “Neste momento Paulo corre e apunhala o noivo pelas costas.” A marcação da cena, na nossa montagem, despre-

Diretor ensaiando a atriz. Acervo pessoal de Alcione Araújo.





Cacilda Becker e Ziembinski (direção) em *Os Perigos da Pureza* de Hugh Mills, em 1959. (CEDOC / FUNARTE).

zou a imitação da punhalada e preferiu reiterar uma informação capital do texto, de que é Moema quem induz Paulo ao assassinato. Assim: Moema pega uma garrafa cheia de sangue e o derrama nas mãos de Paulo, enquanto o noivo ainda está de costas. Em seguida, Paulo passa as mãos sujas de sangue nas costas do noivo. O noivo fica ensanguentado, das suas costas nuas o sangue escorre. Paulo volta-se outra vez para Moema e ela agora dá a ele um punhal, que Paulo segura com as mãos sujas de sangue. O noivo, ferido de morte, vira-se para ver quem o atacou. E vê, ilumina com seu olhar, o que o público também vê: o assassino, Paulo, com um punhal nas mãos sujas de sangue. O momento exato da punhalada não foi mostrado, foi representado por uma ação simbólica. Mas, no momento seguinte, a situação já é “real”: o sangue escorre das costas do apunhalado, o criminoso tem o punhal nas mãos, as mãos dele estão sujas de sangue. Combinam-se três elementos: o signo, o poder do ator, a imaginação do espectador. O signo: o sangue jogado nas costas do ator. O poder do ator: desde que recebeu o jorro de sangue nas costas o ator age como se tivesse sido apunhalado, sem que precise que alguém finja que o apunhalou (para o

ator que sofre a punhalada, haver ou não a punhalada falsa não faz diferença; ele, de qualquer forma não será realmente ferido). E, finalmente, a imaginação do espectador: ele fecha o jogo fazendo a “montagem” e imagina a violência da cena pelo que vê.

São esses elementos fundamentais para a marcação de uma peça: a onipotência do ator, o valor dos signos, a imaginação do espectador. E, envolvendo tudo, a natureza da ilusão no teatro, uma ilusão “aberta”, compartilhada por atores e espectadores.

### Algumas observações breves sobre questões de estilo

Preferencialmente, o estilo de uma peça determina o estilo do espetáculo correspondente. Mas a gramática literária não tem uma correspondência direta na gramática cênica, o que significa que encontrar no palco o estilo de uma peça é um exercício a ser desenvolvido e uma questão a ser respondida durante a “elaboração progressiva das idéias”, isto é, durante os ensaios.

Nelson Rodrigues criou um estilo próprio. Estaremos sempre descobrindo as tintas que usou para compor seu estilo: melodrama, grotesco, realismo, elementos de absurdo etc. Nelson Rodrigues juntou tão bem esses elementos que seu estilo é redondo, além de inconfundível. Cada diretor, buscando descobrir como pôr no palco esse estilo, trata de encontrar elementos de gramática cênica que o traduzam.

Por outro lado, é absolutamente possível que texto e espetáculo, apesar deste ser fiel àquele, tenham estilos distintos. E isso por muitas razões. Tchekhov escreveu peças realistas no final do século XIX e primeiros anos do século XX. E o diretor russo Constantin Stanislavski, montando essas peças, deu ao palco sua mais acabada expressão realista. Hoje, o palco novo, aberto, tem proporcionado montagens de Tchekhov que, ainda que veristas e fiéis ao texto, não podem ser chamadas de estritamente realistas.

### A preparação dos atores

Nada mais difícil, quando se trata de ajudar alguém sem experiência a dirigir uma peça de teatro, quanto dar indicações sobre como conduzir o trabalho dos atores com seus personagens. E, ao mesmo tempo, nada mais

importante para um espetáculo do que o trabalho dos atores com seus personagens. O que eu posso dizer? Talvez recomendar bom senso e boa sorte.

Deixe ver se sou capaz de ser um pouco mais útil. (Como uma indicação, uma rubrica, de um texto teatral: o autor deste “manual” falando lentamente, palavra por palavra, enquanto pensa.) O que posso dizer a um diretor inexperiente, diletante, sobre a preparação dos atores? (Depois de uma pausa.) Que leia **A preparação do ator**, de Constantin Stanislavski? Que conheça **O paradoxo do comediante**, de Diderot? Que entre numa escola de teatro, faça sua formação de ator e conheça na prática os segredos do ofício? Bom, isso adiará muito seu projeto de fazer a montagem de uma peça e, entre suas conseqüências, teria tornado inútil a leitura deste “manual” até aqui.

Quem sabe alinhó alguns conselhos, combinando o que deve ser essencial em um ator de teatro com algumas observações pessoais de coisas que devem ser buscadas e outras que devem ser evitadas.

Em primeiro lugar, o ator deve procurar a verdade, deve ser verdadeiro.

Este é um conceito muito particular na arte da representação dramática. Quem gosta de palavras cruzadas sabe a definição de ator nesse jogo: aquele que sabe mentir, quatro letras. É mentira, por natureza, o que o ator faz em cena. Borges tem uma simples e bonita definição sobre teatro, em um texto breve sobre Shakespeare (**Everything and nothing**, em **El hacedor**): uma pessoa que finge que é outra diante de um grupo de pessoas que finge acreditar. E existem anedotas: Laurence Olivier (ou outro, não me lembro bem) vendo que o jovem Dustin Hoffmann (ou outro, não me lembro bem) corria e se esfalfava antes da filmagem de uma cena, para parecer cansado, teria perguntado: porque ele não finge? Enfim, o ator finge, mente.

Que verdade é essa, então, que é essencial no seu trabalho com um personagem? Porque, então, é tão insuportável ver um ator em quem não se acredita?

Talvez seja o caso de falar na verdade do personagem. O ator finge que é aquele que representa, essa é a mentira original. Mas o personagem que ele representa é verdadeiro em tudo o que faz e sente e diz, mesmo que o ator esteja mentindo. Mentindo por não ser o personagem e mentindo porque não está sentindo aquilo que o personagem sente.

E quanto aos sentimentos existem práticas e teorias nos dois sentidos: as que pretendem que o ator sinta o mesmo que o personagem, emocione-se com ele; e as que sugerem que o importante é que o espectador acredite que o personagem sente, mesmo que o ator não esteja com a mesma emoção. Deve haver um equilíbrio, penso.

Acabo de ver um espetáculo de um ator japonês. Uma daquelas técnicas orientais que parecem remontar à origem dos tempos, misto de representação e ritual, em que parece que o ator, esquecido do mundo, se transporta para outra dimensão. Sua concentração é tanta que, sem dizer uma palavra, ele nos contagia com as emoções dos vários personagens que encarna, a velha que chora, o guerreiro, o animal pronto para atacar. Em certo momento, como se estivesse dominado por outra natureza, ele dá um, dois, três, muitos giros com o corpo, sobre o chão molhado, e é impressionante sua precisão: ele “é” o ser que gira, para poder ser tão perfeito, para não se machucar, para repetir e repetir esses giros, como um personagem que tem vida própria. No final do espetáculo, ouvindo-o comentar a função daquela noite, ouvi que

Procópio Ferreria em *O Avaro* de Molière.  
(CEDOC / FUNARTE).



## DIREÇÃO

dizia a seu assistente: “hoje o espetáculo foi mais curto, mas mais intenso, eu sentia que ia talvez muito rápido, tanto que enquanto girava eu me dizia *turn again*, Namura (o nome é inventado), *turn again, turn again*. O transportado, o “inconsciente”, o emocionado estava completamente consciente e se pedia para girar outra vez, outra vez, outra vez.

Há um equilíbrio entre o envolvimento do ator e sua consciência. Costumo dizer que o ator é uma mistura de emoção e noção de exposição. Se ele está inteiramente emocionado, sem noção de exposição, não nos deixamos seduzir por ele. E se a ele falta emoção, tampouco.

Enfim, a busca da verdade é o capítulo primeiro da boa interpretação.

Esta verdade, no teatro realista, esteve comprometida com uma atitude que se enquadrava na noção de “quarta parede”. O ator estava cercado por três paredes menos uma, a “quarta parede”, que foi “retirada” para que o público pudesse ver o que se passava em cena. A “quarta parede” estava substituída por uma cortina que, quando abria, deixava ver o que acontecia. Os espectadores, no teatro realista, da “quarta parede”, eram *voyeurs*, que viam sem ser vistos, como se não existissem. No entanto, se existe um único fato que resume o teatro contemporâneo, esse fato é a queda da “quarta parede”. Muitas podem ter sido as causas dessa mudança, que, no fim das contas pode ser atribuída apenas a uma superação do teatro realista como padrão. Se alguns conservadores consideram esse acontecimento uma modernidade, não custa lembrar que não tinham uma “quarta parede” o teatro grego, o teatro elisabetano, da época de Shakespeare, a Comédia dell’Arte etc. E também é justo considerar o advento do cinema (especialmente do cinema falado) como uma das causas da superação do realismo em teatro, da queda da “quarta parede”. Como o cinema substituiu o teatro com vantagem na reprodução de um cenário real, o teatro desobriga-se do realismo e pode dedicar-se a outros vôos, onde é muito mais eficaz. O que poderia ter sido uma condenação do teatro acabou sendo sua libertação.

Agora o ator é todo-poderoso, pode representar vários papéis na mesma peça, pode entrar e sair do personagem para atender a outras necessidades da cena, como tocar um instrumento (sem ser o personagem tocando), arrumar a cena, pode ser cúmplice do espectador, pode reconhecê-lo, comunicar-se com ele e, nesse quadro de

possibilidades, ser incomparavelmente mais potente. Mesmo para simplesmente contar uma história, o ator de teatro é agora o ator e o personagem, o boneco e o bonequeiro, o que vive e o que conta. Uma forma de dizer isso, comparando o trabalho do ator no cinema e no teatro: no cinema, o ator vive e a câmera mostra; no teatro, o ator vive e mostra.

Portanto, a verdade do ator de teatro não implica mais a mentira de não reconhecer o público, e não se pode dizer que é mais fácil ou mais difícil, só que é diferente. O ator de teatro joga com o público, pode levar o espectador à ilusão e quebrar em seguida essa ilusão. O que é um trunfo seu é que conta com a cumplicidade do espectador nesse jogo.

Dou outras indicações básicas, além da busca da verdade e que, inclusive, podem ajudar muito a encontrá-la. Primeira: os atores não devem representar as palavras. Segunda: os atores não devem representar as emoções. Terceira: os atores devem representar as ações.

Se eles executam bem as ações do seu personagem, os atores já terão andado meio caminho na direção de uma boa interpretação. Se eles buscam representar os sentimentos, serão falsos. Vejam as telenovelas: os atores em geral representam os sentimentos e é como se nos dissessem estou triste, estou alegre, estou com medo, estou com ciúme. Eu quase nunca acredito.

Dou um exemplo. O personagem atravessa uma rua à noite, com medo de ser assaltado. Se ele diz “estou com medo, vou mostrar o medo”, não convencerá. Mas se ele trata de andar com cuidado, olhar para onde deve olhar para ver se alguém o segue, fingir coragem quando cruza com um desconhecido, o medo vai aparecer.

Procure as ações, ajude os atores a descobrir as ações dos seus personagens e estará ajudando o trabalho deles.

Outra coisa importante é despoetizar, não fazer literatura. Fazer literatura é um crime contra... a literatura. E o que estou chamando de “fazer literatura”? Falar como se dissesse “ouçam como essa frase é bonita”. Se o ator diz alguma frase como se dissesse olhem como é bonito, fica horrível. O texto deve ser dito objetivamente (o ator não representa as palavras, representa as ações). Costuma-se dar um vago tom poético a frases do tipo, “daqui a cem anos, quando alguém perguntar o que fizeram os que vieram antes de nós...” e eu não consigo ouvir, não entendo a frase. É uma frase objetiva, clara simples: “daqui a 200 anos...” Se dita com objetividade me atinge inteiramente.



Pluft, o Fantasma. 1964. (CEDOC / FUNARTE).

E como pode ser bonita! Mas muitos atores tratam de abordar frases assim com um vago tom poético.

Uma discípula direta de Stanislavski, Maria Knébel, dá um exemplo perfeito. Uma mãe perde seu filho numa grande loja e sai à rua, aflita, procurando por ele. Pergunta a você, que vai passando: “Não viu por aqui um menino de gorro cinza? Enquanto eu estava na loja ele sumiu e eu não sei pra onde foi...” Imagine, diz Maria Knébel, que uma atriz diga isso com uma voz afetada, mostrando que sofre com a perda do filho, dando uma “entonação” teatral ao que diz. Você vai achar que é uma doente, ou que está rindo de você. A mãe verdadeira não está querendo “exibir” seu sentimento, nem querendo “mostrar” que é capaz de dizer essas palavras de um modo “bonito”. Ela apenas está desenvolvendo uma ação, procurando seu filho perdido: sua emoção, suas palavras, tudo aparece como consequência.

Um exemplo mais: poucas frases de um texto teatral serão mais conhecidas do que o “ser ou não ser, eis a questão”, que diz Hamlet, questionando-se sobre as vantagens da morte e da vida. Elas estão tão carregadas de um peso cultural que é raro o ator que não as declame, de alguma maneira. No entanto, o ator deve dizê-las como se não as conhecesse de antes, como quando falamos e sabemos do que queremos falar, mas não sabemos exatamente como vamos falar. O ator, enfim, deve preocupar-se com a ação que precisa executar e esta dúvida, melhor morrer ou vi-

ver, é seu último obstáculo. E pergunta: ser ou não ser? E diz: a questão é esta, eis a questão.

Acho que essas indicações, a busca da verdade, a noção de jogo, a ilusão sendo compartilhada entre ator e espectador, a determinação de não representar palavras, nem emoções, mas ações e, finalmente, a consciência do que diz, das razões do seu personagem adquiridas nos ensaios de compreensão e enriquecidas permanentemente com novas compreensões enquanto durem os ensaios e mesmo enquanto dure a temporada da peça, podem servir como um pequeno norte para a preparação do ator.

Enfim... Não sei se lendo estas indicações, este roteiro, se caminhando por esta estrada tão mais cheia de desvios do que eu imaginava quando comecei a escrever, alguém vai conseguir transformar uma peça de teatro em um espetáculo. Me tranqüiliza saber que eu nunca vou saber fazer um bolo, mesmo lendo a melhor das receitas. E descubro que as receitas são escritas para os cozinheiros, não importa se profissionais ou enrustidos. Tudo vai depender de você, meu prezado colega diretor de teatro... mesmo que você ainda não saiba que é um.

**ADERBAL FREIRE-FILHO** – Ator e diretor teatral. Sua primeira atuação como diretor foi em 1972 com a peça **O cordão umbilical**, de Mário Prata. Com **Mão na lua** ganhou dois Prêmios Mambembes e o Golfinho de Ouro de Melhor Diretor. Também é professor na Casa das Artes de Laranjeiras, na Escola de Teatro Martins Pena e na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.



# representar é agir

GUIA VIANNA

Isto dito assim, de supetão, pode parecer uma frase de efeito. Não é. E também é. Sou uma atriz. É preciso dar uma resposta com algum efeito teatral, para que você – leitor – não me abandone antes do fim. Vamos, então, passar ao desenvolvimento da questão que levará ao entendimento da resposta.

Quando comecei a estudar/praticar teatro, fui levada por um impulso da adolescência. Queria me sentir bem. Estava sofrendo aquele mal-estar, aquele desassossego típico à idade. Então aos 16 anos comecei meu aprendizado da arte teatral. Não se preocupem, não vou lhes contar 35 anos da minha vida, já que agora todos esses anos se passaram.

Deixarei agora o pensamento correr livre, solto, improvisado e associativo como é a arte teatral.

Em primeiro lugar descobri que a arte teatral é uma arte coletiva. Praticamos em grupo, agimos em grupo, contracenamos com o outro, escutamos e falamos com os outros. Nós podemos e devemos até estudar sozinhos em casa, mas o teatro se manifesta na ação e na reação do outro ator ou da platéia. Era preciso, então, exercitar esta arte coletiva – coletivamente.

Descobri, depois, a importância do espaço. Sempre estamos em algum lugar, mas, às vezes, só nosso corpo está ali, enquanto nosso pensamento voa. No espaço cênico – aquele espaço determinado aonde se

## INTERPRETAÇÃO

desenvolverá a ação teatral - percebi que é fundamental estar ali inteira, com nosso corpo, nossa sensibilidade, inteligência, percepção e emoção. Só temos direito a estar ali naquele espaço se estamos presentes, se estamos agindo. Estar à toa no espaço cênico é não-estar, visto que o teatro é ação. Em cena, estamos sempre fazendo alguma coisa, a serviço de alguma coisa, até mesmo a serviço da não-ação. Nunca um ator entra no palco à toa, ele sempre estará a serviço de uma narrativa, uma idéia, um sentimento, um personagem. A cada nova entrada em cena o ator-personagem está ali para receber, deflagrar, somar ou interromper uma ação. O nada não existe no teatro, pois até o nada é um nada cheio de significados. Assim, descobrimos a importância de cada um no espaço. Cada ator-personagem, por menor que seja sua participação na trama, ele existe. Ele nunca será invisível ou inútil.

É importante também acrescentar que é muito bom descobrir que há um momento para entrar e outro para sair de cena. Assim, devemos perceber que não estamos em cena o tempo todo. Isso nos isenta da responsabilidade de brilhar o tempo todo e nos dá a tranquilidade de saber que podemos falar e também nos calar. E, mais ainda, entender que a ação caminha com a colaboração

de todos. A cada um o seu quinhão e todos caminhando juntos para o mesmo objetivo.

E cheguei a um outro ponto importantíssimo. Temos uma história para contar. E que maravilha poder dizer isto em voz alta, com pessoas que estão ali para nos ouvir! Ah, os contadores de histórias! Era possível, então, entender a finalidade dos atores que, através dos tempos, representantes da tradição oral, levavam suas histórias através de gerações, para serem narradas, contadas, vividas e encenadas em pátios, praças, palácios e depois teatros edificadas. Assim, nossos mitos, nossas lendas, nossas histórias ancestrais puderam ser perpetuadas através dos tempos. E que bom

que éramos muitos para contá-las. Uma trupe viajando por aí, com uma carroça, um palco ambulante, umas roupas, alguns truques, levando entretenimento e histórias através da história. Tentando ser claros, objetivos, bons contadores para aqueles que nos ouviam pudessem também contar essas histórias para os outros que não puderam estar ali.

O que nos leva a outro ponto importante na função do ator-narrador: a objetividade. O foco.

O que é que estamos contando, para quem estamos contando, porque estamos contando, qual a reação que estamos provocando com estas palavras. O que nos leva a descobrir o poder das palavras. Então, seria preciso dominar as palavras e sua carga de emoção e significados. Cada palavra dita é um mundo que se revela. Cada intenção, cada sentimento que ela contém era preciso estar clara na boca do ator-personagem para que a história fosse narrada com a objetividade que ela pede e não com a subjetividade do ator que a representa. Assim, aprendi também, humildemente, que o ator está a serviço do personagem, que está a serviço da história e não o contrário. Portanto, quando falamos, nunca podemos esquecer do foco, de

---

**Nunca um ator entra no palco à toa, ele sempre estará a serviço de uma narrativa, uma idéia, um sentimento, um personagem.**

---



Foto: Tablado.

olhar a quem nos dirigimos, de dividir com aqueles que nos ouvem o entendimento do que levamos meses aprendendo e estudando.

Agora, um ponto importantíssimo: qual o personagem que me cabe nesta trama? Serei eu a princesa? A criada? O bandido? O mocinho? Ah, que maravilha o teatro! Como ele é generoso. Como ele nos ensina a nos despirmos dos preconceitos, dos julgamentos! Como ele nos ensina a aceitar e transformar! Principalmente aprender que você nunca recebe aquele personagem que você quer (Mas, a vida não é assim?). Recebe um outro, mas você deve representá-lo da melhor maneira possível, porque não há papéis pequenos, cada ator em cena é um protagonista de sua pequena participação. E se o personagem que nos cabe nos causa repulsa? Ah, então seremos obrigados a nos transformar. Nada de julgamento, vamos tentar entendê-lo para fazê-lo da melhor maneira possível em sua amplitude. Sem esquecer que existe sempre a liberdade de recusar e abandonar o jogo ou, ainda, manifestar o desejo da troca. Mas, uma coisa dadivosa a aprender é que, para não julgar, é preciso sempre nos colocarmos na pele deste personagem e entender porque ele age desta ou daquela maneira que nos causa mal-estar.

E, finalmente, num certo dia recebemos o que merecemos, ou vamos em busca do que queremos. É preciso agir para ir adiante. Não esmorecer. Perseverar. Nada é mágico. Tudo é trabalho.

Então, chegamos a um outro ponto importante no aprendizado desta profissão do ator. Para que repetir? Por que ensaiar? É muito comum aos leigos pensar que ensaiar é chato. Não é. Para o ator, o momento do ensaio é o momento da revelação. É, com toda a liberdade, aquele momento que cada um tem para errar, não saber, ter medo, encarar o vazio, jogar fora seus truques e muletas, zerar para começar tudo novamente; é justo naquele momento do ensaio, em que desprezamos a bagagem anterior e humildemente nos colocamos a serviço do novo, que pedimos ajuda aos outros, que compartilhamos nossas dúvidas e certezas no coletivo. É neste momento que se faz o milagre da criação. E aí começamos a dar vida à história que se vai contar. Então, pegamos aquelas palavras e improvisamos, jogamos, criamos. Vamos construindo as cenas e caminhando, e quando a gente se dá conta, está feito, está tudo ali. Assim: brincando, jogando, contracenando, criando, o espetáculo está pronto para ser dividido com aqueles que virão nos



Foto do cartaz da peça *A mulher desiludida*. Foto: Bruno Veiga.

## INTERPRETAÇÃO

assistir. E um dia após o outro estaremos, ali, contando a mesma história.

E nunca será igual. Repetir é recriar. Cada vez será sempre única e sutilmente diferente.

E que outro coletivo pode sempre contar a mesma história e nunca ser chato, nunca ser repetitivo? Porque sabemos do valor da ancestralidade do teatro. Sabemos que a cada vez que contamos a mesma história, estamos revivendo-a de forma diferente. Estamos recriando-a e nos emocionando novamente com aquele mito que estamos repetindo através do rito. O ritual teatral nos absolve da chatice e nos coloca na contemporaneidade dos deuses.

Chegamos a um momento em que o leitor pode pensar: ah, lá vem aquela lengalenga de dizer que os atores são deuses. Não é nada disso, somos apenas os sátiros, aqueles que dançam e cantam para celebrar a liturgia e avivar nos corações dos homens nossa ancestralidade.

O teatro me ensinou a viver e me tirou da mediocridade. Tudo que sei, faço e crio devo a ele. Mesmo que não fosse atriz, seria melhor profissional de qualquer outra profissão, porque entendi a representação teatral. “O mundo é um palco” – já nos disse Shakespeare – e quem sou eu para duvidar dele. Aceitando isso, podemos perceber que o tempo todo estamos representando personagens diferentes, em tramas diversas e em gêneros variados. Somos mãe, filha, mulher, amante, amiga, profissional, aluna etc... Às vezes, a trama nos leva a desempenhar o papel da boazinha, ou da rebelde, ou da competente, ou da burra, ou da passiva, ou da autoritária, ou da carinhosa, ou da ausente. Às vezes, numa situação que podemos puxar para a comédia, o drama, o melodrama, a tragédia, a farsa ou até mesmo um *vaudeville*. Não importa. O importante é termos a consciência de que estamos sempre representando. E quanto mais apaziguados, identificados e sabedores dos nossos papéis, melhor poderemos representá-los com a verdade e a naturalidade que exigirá cada situação.

E não vamos esquecer que somos bons atores e, portanto, estaremos ali, cheios de verdade, contribuindo para que a ação caminhe, sabendo que a cada ação corresponde uma reação e que teremos que arcar com a responsabilidade de nossos atos. Mas, sabendo também que, no próximo ato, poderemos nos arrepender ou fazer diferente

ou encontrar outro caminho para exemplificar o melhor ritmo de cada cena.

Somos sempre atores-autores de nossas vidas.

Quando comecei a dar aula de improvisação teatral e jogos dramáticos, há 25 anos, foi outra revelação. Aí comecei realmente a entender o fazer teatral. Tudo que sei, e é muito pouco comparado com o que não sei, aprendi observando meus alunos. A cada turma que começa em março, e eu tenho o privilégio de acompanhar a transformação de um aluno da inércia para a criação, sei que o milagre se deu. Sempre é hora de agir.

–... Queridos, estamos nós aqui, este coletivo, neste espaço, cada um com seu papel a cumprir. Todos são importantes, os que vão atuar mais e os que vão atuar menos, toda contribuição para a criação é generosa e será reconhecida. A melhor idéia vai prevalecer, mas ela será a soma da discussão. É preciso ter objetividade e clareza. Não esqueçam do foco quando estiverem falando. Sabiam a hora de entrar e sair de cena. Percebam qual é o melhor tom para cena. Não podemos falar todos juntos. A cada um, a sua vez. É preciso escutar o outro. Não importa se o personagem pertence a alguém, cada um deve contribuir para o entendimento daquele papel. Assim, mesmo que só um ator dê voz àquele personagem, ele terá a contribuição de



Guida Vianna em *Cabaré Satie*. 1999. Foto: Cláudia Ribeiro. Acervo pessoal de Guida Vianna.



**Rasga Coração**, de Oduvaldo Vianna Filho, 1979. (Divulgação).

todos. O objetivo comum é contar a mesma história e saber qual história estamos contando. Mas, sobretudo acreditar no poder que a nossa história tem de penetrar no coração dos outros. Podemos fazê-los rir, ou chorar. Pensar e se emocionar. Mas, sobretudo devemos mobilizá-los com a nossa narrativa. Seremos capazes de nos transformar para transformá-los. E nunca esqueçam que podemos sempre fazer de novo, refazer, recriar, tentar de maneira diferente, até acertar o melhor jeito de fazê-lo.

Este espaço cênico é o espaço mais democrático que existe. Aqui podemos falar tudo, sentir tudo e estará implícito que não haverá julgamentos, nem atitudes preconceituosas, nem privilégios, nem injustiças. Neste espaço vamos respeitar a liberdade de pensar, de agir, de criar. Neste espaço seremos sonhadores, poetas, utópicos. Neste espaço desejaremos o ideal para que possamos errar e improvisar e termos o direito de sempre tentar atingi-lo. Aqui, não se pergunta se o aluno-ator é bonito, feio, alto, baixo, gordo, magro, apenas exigiremos dele dis-po-ni-bi-li-da-de para se lançar no desconhecido, para ter a coragem de se descobrir onde não é visível,

onde não é tangível. Para tentar alcançar o inalcançável, para tentar conquistar, qual um Prometeu, o fogo sagrado da Sabedoria.

Aqui é onde vamos saber que não somos Deuses, mas temos o livre-arbítrio. A possibilidade e a coragem de escolher. E, numa forma circular, voltaremos a cantar e dançar para celebrar este espaço único do fazer, onde não seremos julgados, mas, apenas celebrados.

Se isso não é a vida, então não sei o que é.

Sabemos o começo e o fim de todas as histórias dos homens. Um dia ele nasce e ao final ele morre. O que ele faz “durante” é o que se tem para contar. O teatro fala do homem. O homem está no centro do teatro. O durante – bem, cabe a cada homem criar sua própria história. E a cada grupo de homens criarem a história de sua comunidade. E a cada comunidade cabe recontar esta história para as outras gerações e aí voltamos novamente à forma circular.

Portanto, meus queridos, vamos ter atenção com a história que queremos criar para as novas gerações, porque os que vierem depois de nós, contarão as nossas his-

## INTERPRETAÇÃO

tórias e é importante que tenhamos belas histórias para contar e que nos orgulhemos delas.

Teatro é vida. Vida é história. As histórias os homens inventam. Os atores recontam as histórias cantando, brincando, dançando, celebrando a vida.

Somos sempre autores-atores de nossas próprias histórias.

Assim, queridos leitores, espero não ter alugado demais sua atenção, e que esta ação teatral que acabei de cometer aqui não tenha sido chata de ler ou repetitiva de ouvir. Que ela tenha tido a graça de possuir originalidade e o poder de tê-los mobilizados para a ação. E que enfim, eu tenha sido clara e objetiva na minha resposta teatral, lá em cima.

Lembram? – Representar é agir.

Perdoem esta atriz que não foi pródiga em teorias, nem lhes falou dos mestres, nem dos grandes autores, nem das diferentes técnicas de atuação. Perdoem esta pobre atriz, que só soube usar de sua própria experiência para lhes falar da representação. Mas, se escolhi o tom certo, se fui verdadeira, se fui clara na minha exposição e, sobretudo, soube passar a experiência vivida, então, terá valido a pena. E se, ao menos, um leitor tiver se sentido mobilizado a abandonar sua cadeira e a agir de forma criativa e consciente em sua vida, aí então, terei sido abençoada e estarei em êxtase.

Obrigada, leitores, por esta graça.

**GUIDA VIANNA** – Atriz e diretora teatral. Ganhou o Prêmio Shell de melhor atriz em 2004. Foi professora do Teatro Tablado durante 25 anos. Atuou em peças como Nada de pânico e A mulher desiludida.

### O Céu

Em 1978 fui chamada para fazer parte do grupo teatral Engenho de Teatro que estava ensaiando um texto de um autor venezuelano inédito no Brasil, José Ignacio Cabrujas. Este seria o meu terceiro trabalho profissional. O diretor Marcos Fayad ensaiava bastante e fazia questão de uma rigorosa análise de texto da história e dos personagens. E o texto não era fácil, porque se passava em três planos diferentes. Falava de pessoas que faziam parte de um grupo dramático recreativo de uma cidadezinha que iria representar a vida de Cristóvão Colombo em um **Ato Cultural**. Havia a vida deles, os ensaios e a representação propriamente dita. Os ensaios transcorreram tranquilos com bastante espaço para improvisações, dúvidas, erros e análise dos personagens. Fiz um excelente trabalho e, ano passado, quando reli o texto percebi que todos aqueles meus anos de aprendizagem se manifestaram ali, toda a minha percepção, observação e prática tiveram espaço naquele momento. O trabalho teve uma boa repercussão e fui indicada para o prêmio de revelação como atriz.

### MORAL

Nunca estamos prontos no teatro. Nunca sabemos tudo. Cada peça é um novo desafio, um risco. Não há fórmula para o sucesso. Mas, um bom processo, um bom ensaio e um coletivo atuante já seria um grande começo. O resto é trabalho ...

### O INFERNO

Depois do sucesso de **Ato Cultural**, fui chamada por Sergio Britto para fazer a peça **Morte acidental de um anarquista**, de Dario Fo. A peça era brilhante e fazia o maior sucesso numa companhia de teatro português que estivera visitando o Brasil. Sergio convidou o mesmo diretor português para que fizesse a montagem brasileira.

O diretor chegou, leu o texto uma vez com o elenco e daí em diante pegava 20 páginas de texto por dia, indicava as marcas e a gente ficava repetindo, para decorar cada fala em sua marca. Nunca disse nada a respeito do texto ou dos personagens. Era só marcar e repetir para decorar. Lembro que do alto dos meus 24 anos disse a Sergio que estava insatisfeita. Mas, naquele momento me faltou coragem para me rebelar contra a direção e dizer: “Isto não é teatro”. Fiquei. Fiz o meu pior trabalho em teatro até hoje. A peça foi um fracasso e Sergio acabou tirando a peça de cartaz.

*Abaixo:* Oswaldo Loureiro e Érico Vidal em **Dois perdidos numa noite suja**, de Plínio Marcos. Acervo pessoal de Alcione Araújo.

*Ao lado:* Procópio Ferreira (1898-1979). Projeto **Brasil também é cultura**. Acervo pessoal de Alcione Araújo.

*Na parte inferior:* Otávio Augusto, Ítalo Rossi, Renata Sorrah e Ivone Hoffmann no especial **O Rio de Janeiro de José de Alencar**. Acervo pessoal de Alcione Araújo.





pattern or  
curtain  
V



# o cenário teatral uma breve evolução

JOSÉ DIAS

A cenografia tem suas raízes no teatro grego, que já empregava uma técnica especial para mutações de cenas: os periactos, que eram uma estrutura prismática, com um eixo que permitia sua rotação, e com três faces que possuíam paisagens diferentes pintadas em cada uma. Eles, os periactos eram posicionados nas laterais e, quando giravam, trocavam a cenografia da cena. Dessa forma, os periactos, deram origem também aos bastidores (reguladores ou pernas), que foram usados pela primeira vez em 1620, no Teatro Farnésio – construído (1618/1619) pelo Príncipe de Parma, Itália –, e onde pela primeira vez se utilizou a boca de cena, com uso de telões.

As representações na Grécia aconteciam ao ar livre em teatros construídos em madeira e depois em pedra, com formas circulares e concêntricas e sem divisão de classes sociais; o lugar da ação dramática, o lugar do espectador e o do coro eram definidos. Já o teatro romano assumiu o teatro (edifício institucionalizado) como lugar de diversão para massas; eram edifícios fechados semicirculares e os lugares eram divididos de acordo com a classe social.

Na Idade Média, o espaço teatral era a igreja, adquirindo um caráter místico e religioso: representava um lugar (o céu, a terra e o inferno). Foi quando o teatro chegou às praças, onde o público transitava pelo espaço cênico e muitas vezes também participava do

## CENÁRIO



Divulgação.

espetáculo. O Teatro Medieval tinha como tema, principalmente, o Evangelho, mas também eram explorados os temas profanos, entre outras modalidades.

Entre as importantes variações que influenciaram na técnica da cena, podemos citar a cenografia circular dos célebres carros-cenários do tempo medieval; neles se apresentavam, diante dos espectadores, os mais pitorescos lugares, próprios das diversas cenas dos mistérios ou jogos cênicos da época.

Este particular achado foi precursor dos palcos giratórios modernos. Outras características da mesma época eram as cenas simultâneas, onde se sucediam os lugares da ação do espetáculo. Tal tipo de cena teve seu eco no teatro contemporâneo, como se pode ver nas cenografias de vários compartimentos simultâneos, ou nos carros justapostos que passam na boca de cena, mudando os lugares ante os olhos dos espectadores.

Não é nossa intenção demonstrar que a cenografia pertence ao passado ou que faz parte de uma concepção clássica do teatro; só queremos fazer ver que houve problemas de forma, similares em todos os tempos, e conceitos práticos coincidentes. A cenografia, como contribuição da personalidade do cenógrafo para obter um todo orgânico no espetáculo e uma atmosfera adequada à obra, foi uma conquista da época moderna.

O teatro renascentista foi desenvolvido a partir do modelo grego-romano. A redescoberta da perspectiva também foi muito importante para o teatro. A Itália trouxe os cenários construídos em três dimensões, pintados, recriando paisagens urbanas e campestres.

O Renascimento na Itália nos ofereceu, pela primeira vez num teatro (o Olímpico, de Veneza, 1585, obra do arquiteto Andrés Palladio), uma construção em madeira, síntese grandiosa da estética arquitetural da cenografia da época; eram cenários construídos em três dimensões cuja ambientação estava disposta conforme os modelos artísticos da perspectiva linear. Colunas coríntias e estátuas adornavam a fachada cênica. Ao centro, uma porta principal ou porta real, porque, segundo Vitruvius, só os atores principais entravam por ela, à moda do teatro grego. Através do vão, avistavam-se palácios reduzidos, em perspectiva, tudo sem relevo.

Logo após esse período, veio o Barroco, no qual a perspectiva usada era a oblíqua, com cenários construídos, extremamente ricos em detalhes. O palco passou a ser uma caixa de mágica e truques, e a cenografia atingiu

a função de maravilhar o público. Foi quando se determinou o lugar do espectador: platéia, parte central onde o público mais humilde ficava em pé e, ao entorno, grandes escadarias que foram substituídas por balcões.

Na Inglaterra, o Renascimento trouxe a cena elizabetana, onde a cenografia construída é permanente e na qual podem ser acrescentados elementos cênicos adequados à encenação.

Aos poucos, a ambientação fixa foi se transformando em móvel. A cena teve uma época majestosa e brilhante, tanto na Itália como na França. A ópera, por ser um gênero que exigia grande apresentação e apoio econômico, participou desse desenvolvimento.

Mas para que essas novas conquistas adquirissem importância, foi preciso que o arquiteto, a uma só vez construtor e pintor, fosse dando passagem aos cenógrafos, isto é, aos especialistas na arte de criar climas cênicos.

Através dos trabalhos dos Galli Bibiena (1657-1743), foi feita a descoberta de conseguir e lançar nova perspectiva pictórica (de modo que a arquitetura não só fosse vista de frente, mas também nos oferecesse aspectos de diferentes ângulos), nascendo dessa forma um novo tipo de cenógrafo pintor.

Durante o período barroco, a *Commedia dell'Arte*, começou a obter popularidade em vários países da Europa, oferecendo um teatro de improvisação, ágil, que seguia um roteiro, representado originalmente nas praças das cidades do norte da Itália, com temas enraizados na vida do povo.

O teatro à italiana, o mais tradicional dos dias de hoje, nasceu da fusão desses dois períodos, do Barroco e da Renascença. Um ótimo exemplo de teatro à italiana é a Ópera de Paris, de 1875, projetada pelo arquiteto Garnier.

A iluminação cênica também devia colaborar nas conquistas da cenografia. As candeias foram uma inovação do século XVII.

Foi no século XVIII que nasceu a decoração teatral propriamente dita, em que o artista pôs, então, sua originalidade e fez ver sua personalidade.

Muitas foram as contribuições na formação das novas tendências cenográficas para que os problemas deixassem de ser de ordem exterior. As habitações eram fechadas com paredes e tetos, porque o naturalismo exigia uma realidade de ambiente que não se consegue com bastidores e panos de fundo.

No século XIX, em meio a mudanças sociais, acele-



Teatro de rua. (Divulgação).

ramento do cotidiano, ruptura com o passado e busca constante pelo novo, o homem mudou a forma de olhar e se relacionar com o mundo. O teatro não fica fora desses movimentos revolucionários; ele também se questiona e faz novas propostas. Vários nomes foram importantes para o desenvolvimento da cenografia.

Meininger (1826-1914) inaugurou o realismo nas reproduções cenográficas, que deixou, então, de ser apoio decorativo e passou a fazer parte da unidade da concepção cênica.

Richard Wagner inovou na concepção da ópera *Festspielhaus de Bayreuth*, transformando a platéia em um grande anfiteatro trapezoidal, retirando a orquestra do palco (que passou a fazer parte de todo teatro à italiana) e criando o fosso de orquestra, ou vão wagneriano, dessa forma acentuando o caráter ilusionista da cena que já contava com a luz elétrica e a possibilidade do controle de intensidade da iluminação. Além de mudar o caráter arquitetônico do teatro, mudou também o comportamento do espectador, que freqüentava as apresentações pelo encontro social e agora ia ao teatro para ver o espetáculo.

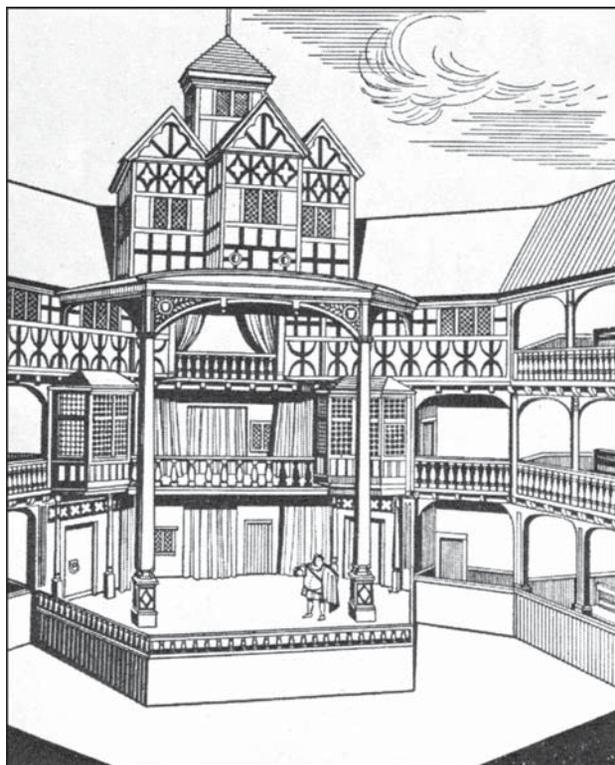
## CENÁRIO

O gás substituiu a iluminação à vela e azeite. Em 1887, o teatro livre de Antoine (1858-1943), em Paris, procurava a verdade na decoração, fazendo parecer uma fonte de onde brotava água durante a representação. Antoine e Stanislavsky (1863-1938), influenciados pelo naturalismo, defendiam que o processo de criação da cenografia compreendia uma profunda observação do texto dramático. Através de pesquisa histórica e social, buscavam captar a essência do texto para serem autênticos e exatos. A estética se sucedeu, como as teorias; assim, vimos como o simbolismo necessitava de uma nova fórmula (1890): “A decoração deve ser uma pura ficção ornamental que complete a ilusão por suas analogias de cor e de linhas com o drama”.

Ainda na época da modernidade, que vai do século XIX ao fim da II Guerra Mundial, Paul Fort fundou o *Théâtre d'Art* (1890), baseado no simbolismo em oposição ao naturalismo de Antoine e seu *Théâtre-Libre* (1887). Fort negava a cenografia de reprodução pictórica e propunha que ela despertasse a imaginação do espectador.

O teatro simbolista deu primazia à palavra, afirmando que ela criava a cenografia e enfatizava a cor, como linguagem simbólica, a imaginação e a emoção.

The Globe. (Divulgação)



Em Paris em meados do século XIX, pintores como Maurice Denis e Odilón Redon aderiram a este princípio, e um homem de teatro como Lugné-Poé (1869-1940) oferecia seu talento às iniciativas do momento, verificando que a cenografia dependia das artes plásticas e condenava exageros, dizendo que as cenografias deviam sugerir e traduzir a atmosfera do espetáculo.

Os *ballets* descobriam cenógrafos renomados. Na Alemanha trabalhava-se com entusiasmo sob as diretrizes de Max Reinhardt e de Stanislavsky, uma das figuras de vanguarda, diretor então do Teatro de Arte de Moscou.

Em 1888, Adolphe Appia (1862-1928) exaltava a movimentação do ator em cena, encarando o corpo como volume no espaço cênico, onde a cenografia não atrapalhasse a coreografia da cena. Pesquisava e determinava uma reformulação da arquitetura cênica, abrindo novos caminhos para uma nova conceituação do espaço cênico propriamente dito.

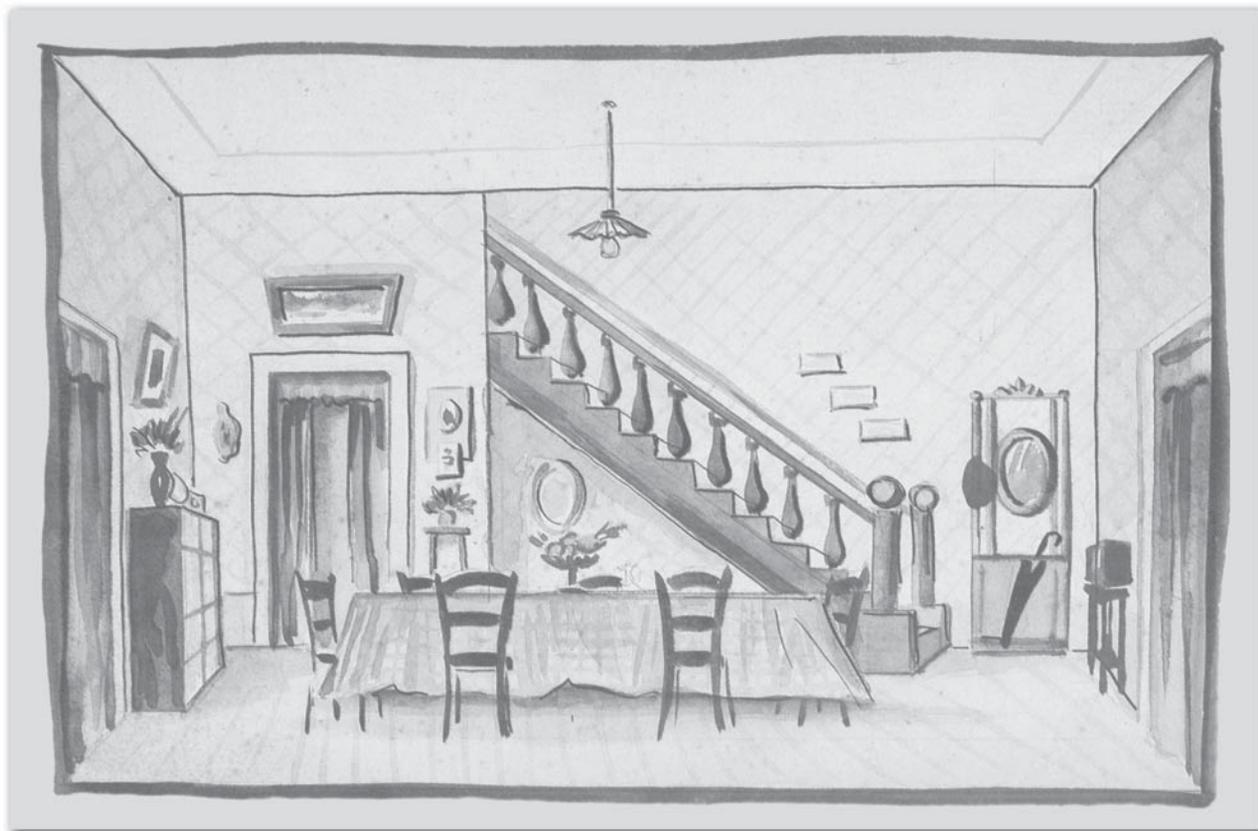
Na Inglaterra, Gorgon Craig (1872-1966) lutava para dar um estilo à cenografia, a fim de que não se confundisse com a realidade. Adepto ao simbolismo, discordava de Appia e valorizava o espetáculo como uma unidade, ao invés de privilegiar certos elementos e, em defesa da unidade e perfeição, delegava a uma só pessoa a concepção total do espetáculo.

Durante o futurismo, a cena invadia a platéia; no expressionismo se buscava olhar além da superfície das coisas.

Na vanguarda russa, a cenografia tornava-se uma obra abstrata, rejeitando as tendências figurativas e ressaltando a tridimensionalidade.

Influenciado pelos pensamentos racionalistas, Moholy-Nagy (1895-1946), professor da Bauhaus, propunha o espetáculo como um conjunto mecânico em movimento, onde o homem deixava de ter o papel principal e passava a contribuir para criar o evento com a ação e não com a palavra. Uma outra visão do teatro foi a de Erwin Piscator (1893-1969), diretor alemão que desvinculava a palavra “arte” do espetáculo e criava um conceito onde o teatro se tornava veículo de propaganda e análise política e social.

Segundo Georg Fuchs (1868-1949), o primeiro elemento do espetáculo era o “movimento rítmico do corpo humano no espaço”, cujo principal objetivo era causar emoção. Portanto, cabia à arquitetura teatral favorecer esse objetivo, unindo público e ator.



Croqui de cenário para **Rua Alegre, 12** de Marques Rebêlo. Cenário de Tomás Santa Rosa Junior. Coleção Instituto Brasileiro de Arte e Cultura. Foto de Francisco Jorge.

O francês Jacques Copeau (1879-1949) abria o teatro Vieux-Colombier, e nele criava um espaço onde o objetivo era chegar ao jogo dramático em seu estado puro. Para isso, recusava mecanismos complexos à cena à italiana e o teatro comercial e exibicionista; combatia qualquer artifício que desviasse a atenção do drama e dos atores.

Para Max Reinhardt (1873-1943) não bastava avançar com o prosclênio na sala, mas eliminar a divisão sala/cena, eliminar cortina, trabalhar o espaço como um todo através da cenografia, para realmente envolver o espectador.

Outro projeto inovador foi o teatro total do arquiteto da Bauhaus, em 1927. Inspirando-se no teatro grego, ele propunha uma aproximação maior entre ator e público, concebendo o “Teatro Total”, um teatro reversível com possibilidades de ter formas teatrais. Um espaço em forma ovalada, que infelizmente nunca foi construído, mas cujo projeto vem servindo de inspirações para muitas experiências.

Tudo estava preparado para recolher as grandes vantagens que a eletricidade traria. Existia de fato uma luz

que podia exaltar a cor, projetar sombras, criar atmosferas não conhecidas até então, e dar relevo à corporeidade da cena.

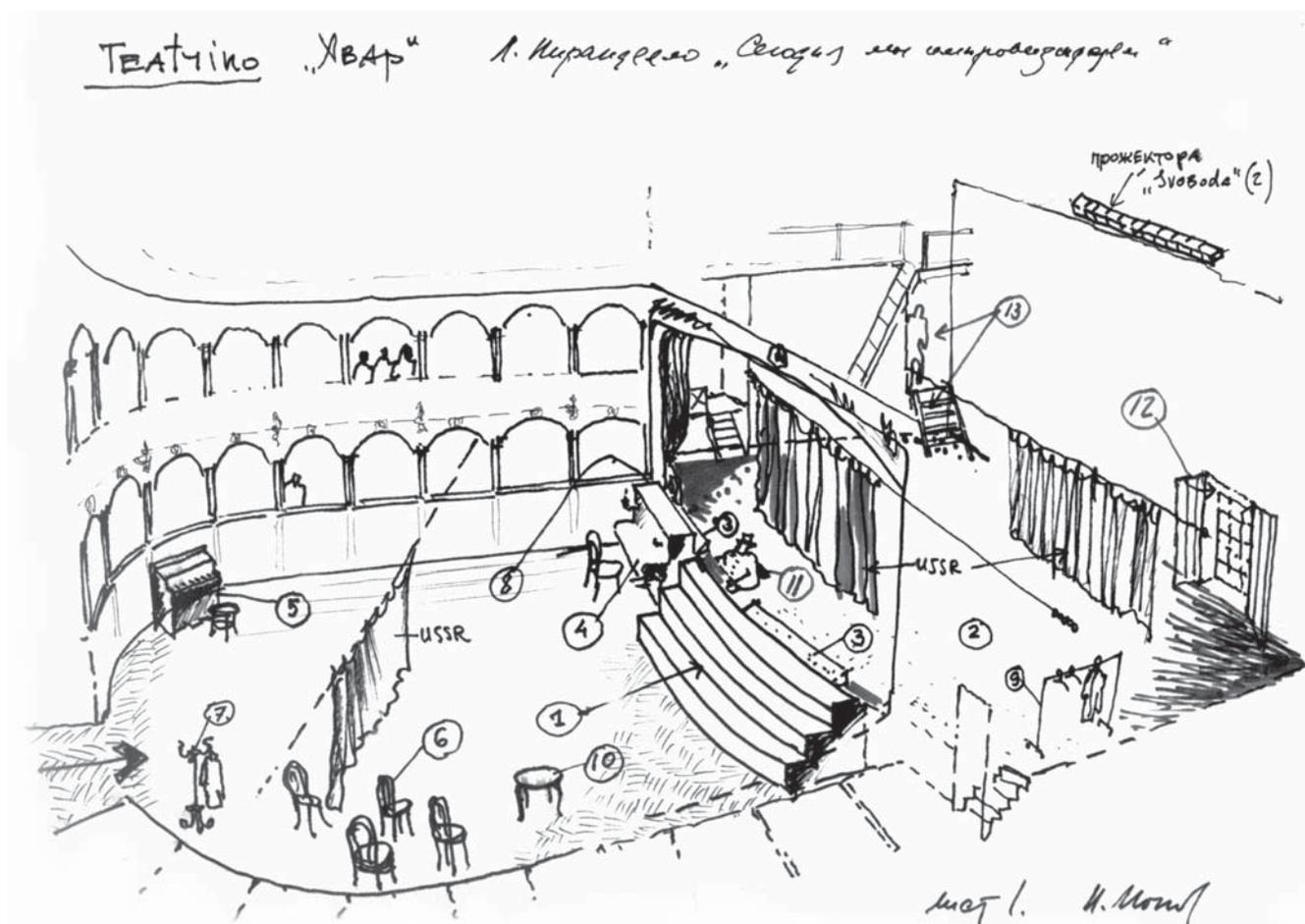
Pablo Picasso fez cenografia para *ballets*; Jacques Copeau, Gaston Baty, Luis Jovet e Charles Dullin acolheram fervorosamente as tendências mais audazes.

Os russos tiveram sempre o sentido teatral. Depois da Revolução de Outubro, o teatro russo alcançou grande desenvolvimento. O teatro de Estado de Meyerhold foi um dos mais audazes laboratórios de *mise-en-scène* da Rússia Soviética.

A pós-modernidade iniciava-se após a II Guerra Mundial. Com características diversas, surgiam movimentos e artistas que se multiplicavam, e uma participação mais ativa do público.

Um dos primeiros e importantes pensadores do Teatro da Pós-Modernidade foi Antonin Artaud (1896-1948). Em 1924, contestava veementemente essas duas áreas isoladas de ação: palco e platéia. Não aceitava a visão frontal do público, esse comportamento passivo. Seu espaço deveria ser deslocado conforme as necessida-

## CENÁRIO



des cênicas, e o público deveria poder observar por todos os ângulos do espaço. Para ele, o teatro era o próprio espetáculo, uma criação onde a palavra não era suprimida; dava primazia ao corpo e seu movimento e negava a cenografia. Para ele, no espaço teatral ideal, sala e cena eram suprimidas, sendo substituídas por um espaço cênico sem barreiras de qualquer forma. O espectador no centro da ação, em cadeiras giratórias, ficava envolvido pela cena, estabelecendo-se, assim, uma relação entre espectadores e espetáculo.

Bertold Brecht (1898-1956), baseado na democracia operária, criava o Teatro Didático e o Teatro Épico, que discutia a relação entre a liberdade individual e a coletiva. Ele esperava que o espectador se mantivesse lúcido durante o espetáculo e fosse capaz de pensar e discutir objetivamente a mensagem transmitida. Usou o espaço como área de jogo, procurando conscientizar melhor o público, quebrando a idéia de que a caixa cênica era uma caixa de ilusão, sugerindo, inclusive, que para cada espetáculo fosse reestruturado o espaço da caixa.

Dessa forma se opunha a efeitos ilusionistas e revelava toda a maquinaria usada numa encenação para que o espectador percebesse que os trabalhos eram feitos por homens.

Em 1947, surgia na Europa o Festival de D'Avignon (que existe até hoje), onde as pesquisas e experimentações tinham prioridades, e a cenografia tinha como objetivo esclarecer os movimentos e as relações dos personagens, participando diretamente do significado do drama. Nada devia ser gratuito.

Logo em seguida, na década de 50, surgia nos Estados Unidos o *Living Theatre*, fundado por Julien Beck e Judith Malina. O movimento questionava as produções comerciais da Broadway e buscava na pesquisa o desenvolvimento das experiências e o intelecto. Para eles, o espetáculo tinha que ter participação física do espectador, e a cenografia, um espaço teatral escolhido, redescobrimo que o espaço cênico podia acontecer em qualquer lugar.

Muitos grupos vieram questionar e contribuir, ampliando as possibilidades de se criarem espaços teatrais

não convencionais, permitindo uma criação cenográfica de acordo com as propostas cênicas de encenação.

Em 1959, o diretor polonês Jerzy Grotowski fundava o teatro-laboratório e propunha um espaço teatral pequeno, onde pudesse acontecer a comunhão entre o ator e o espectador, negando assim o teatro das massas, o político e o entretenimento. Era fundamental um espaço que aproximasse fisicamente o ator do público. Ele também procurava sair do palco, dessa separação ação e público. Como também Ariane Mnouchkine, que buscava envolver o espectador em suas montagens em uma fábrica abandonada na França.

Já na década de 60, René Allio e Roger Planchon, na França, coordenavam o criado teatro-laboratório, onde todas as ações podiam ser feitas e pesquisadas em uma sala montada com estruturas modulares que sofriam mutações e movimentos conforme uma ação ou sentimento, tudo integrado à proposta cênica do diretor, com objetivos de atingir à idéia da peça.

Para alguns encenadores, era o palco italiano o que proporcionava todas as possibilidades para que pudessem criar e desenvolver suas criações teatrais. Um exemplo que pode ser citado é Bob Wilson, um encenador que se tornou o grande mestre de uma geração de encenadores modernos, e que usa com plenitude a caixa cênica para suas encenações. Diretores como Tadeuz Kantor e Giorgio Strheler, por meio de suas pesquisas vieram enriquecer a forma de representar no palco italiano. Entretanto, já Peter Brook, que por décadas fez uso da caixa cênica, vem nos últimos anos lutando, através de algumas propostas cênicas romper com o palco italiano.

Dessa forma, os diretores e cenógrafos vão aos poucos, ao fazer uso de franca liberdade na concepção de seus espetáculos, rompendo a estrutura do palco italiano, redimensionando os espaços, e com isso a própria caixa cênica, quebrando a rigidez da tradição da estrutura italiana, utilizando-se de todos os recursos, de modo a permitir a existência de certo tipo de relação entre atores e público, para que haja uma união perfeita. Na verdade os teatros tradicionais nunca impediram a investigação teatral; e, no que diz respeito à encenação, a questão da arquitetura cênica não é primordial.

Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Luca Ronconi, Norman Bel Geddes, entre outros, vieram a somar nesta reformulação do espaço cênico, levando para

o palco italiano a comunhão, sem perder a dinâmica do espaço.

Do mesmo modo, os grandes pólos culturais do mundo vêm sempre sofrendo com uma necessidade emergencial de reformulação de espaço com uma inspição inquietante, sobretudo manifestada pelos novos diretores que surgiram, estabelecendo um impasse para a arquitetura tradicional, uma vez que necessitam de espaços polivalentes ou de palcos que possibilitem suas encenações.

Em alguns casos, o palco italiano foi utilizado, não como solução, mas como casa que já tinha finalidade específica. Em outros, porém, a preferência voltou-se para lugares novos, alternativos, muitos sem recursos técnicos, mas que com sacrifício e condicionados pela realidade econômica, se entregaram a levantar e dar nome a salas, que apesar de não serem do conhecimento do público, foram adquirindo identidade própria. Surgiram assim vários espaços, que foram usados para encenação. Todos fizeram ou fazem, em sua época, um novo espaço.

### Como uma obra chega à cena

Para representar uma obra deve-se partir desse pequeno ou grande mistério que se chama cenografia, e que é a caixa de surpresas do teatro; nela se realiza a fusão dos elementos que integram a obra dramática. A cenografia representa algo assim como o “nada” de onde há de sair o mundo da representação. O Deus criador é a obra; e a mão executora, os atores.

Dependendo da proposta do diretor, uma mesa para a leitura da obra e umas cadeiras são agrupadas. A mesa é ocupada pelo autor (quando vivo), diretor, cenógrafo, figurinista e outros elementos da equipe, e os atores. Antes de ser lida a obra, os papéis, muitas das vezes já foram distribuídos; ou então são distribuídos durante o processo de ensaios, sempre dirigidos pela mão do diretor.

Paralelamente, são realizados os trabalhos de cenografia, que se fazem mediante longas e constantes conversas entre o diretor e o cenógrafo, durante o processo de ensaio, até que cheguem a um recíproco entendimento e a uma compreensão estética, partindo sempre da proposta cênica da direção.

O espetáculo não necessariamente será apresentado num teatro institucionalizado, poderá ser apresentado

## CENÁRIO

em qualquer lugar: praça, rua ou galpão. O espaço teatral é a estrutura física do edifício como um todo, ou mesmo uma rua, dependerá sempre da linguagem do diretor, da peça a ser encenada, compreendendo ainda a platéia e o espaço cênico, que se caracteriza a partir da ação dramática.

Depois dessa sucinta evolução dos gregos até hoje, passo a falar sobre a minha visão a respeito da cenografia.

### A importância da cenografia: o meu olhar

A cenografia não é uma linguagem internacional, isto é, seu discurso não pretende ser compreendido por todos, da mesma maneira, em qualquer parte do mundo. Na verdade, o que para uma pessoa pode ser uma expressão cenográfica sublime, poderá parecer bastante desagradável para outra. Um cenógrafo, usando material velho, poderá nos deixar sem fôlego com seu trabalho. A mesma cenografia que nos fascina à outra pessoa pode parecer um amontoado de lixo. Como qualquer atividade artística, ela revela, através dos materiais e das formas que usa, um conjunto de emoções e de idéias relativas e pessoais.

Não há dúvida de que a cenografia é de importância fundamental para o sucesso de uma montagem, devendo servir a inumeráveis objetivos. A cenotécnica, a iluminação e a indumentária permitem

uma qualidade no resultado final do espetáculo tal que, cada vez mais, diretores e produtores buscam o auxílio de profissionais considerados competentes e de talento artístico inegável para a elaboração e realização de seus projetos.

Mas a arte cênica é uma arte especial, difícil. Cabe ao cenógrafo conciliar uma série de condições para permitir uma resposta à proposta cênica do diretor. Tudo tem que ser previsto, calculado com o maior rigor, para que sejam evitados os exageros, para que não se sacrifique a intenção do dramaturgo, para que se respeite o sentimento exato da concepção cênica, sem apelar para efeitos banais e fáceis. O cenógrafo colabora com o diretor, mas também com o autor, no sentido de que, através dos elementos descritivos que propõe, sejam representados tanto o pensamento do autor como a verdade cênica desejada pelo diretor.

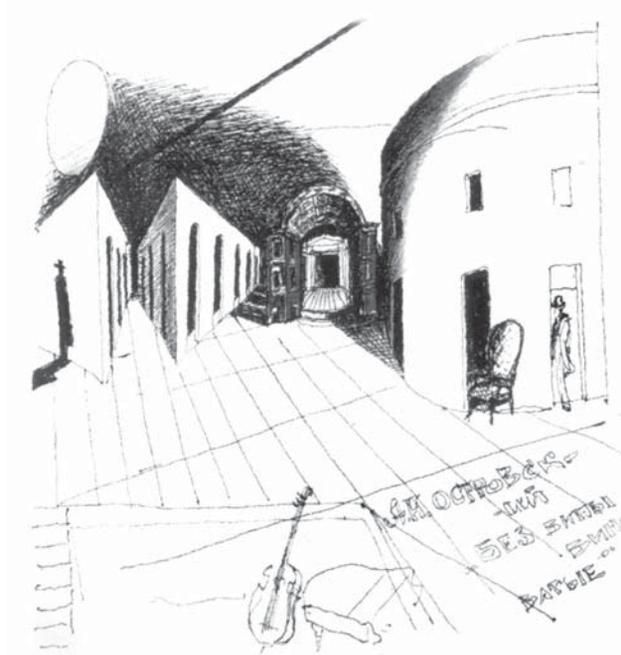
Nada deverá ser esquecido ou abandonado irrefletidamente: e aí entra o talento, o senso crítico, a formação técnico-cultural, a compreensão do texto, a sensibilidade e a capacidade de realizar do cenógrafo.

Podemos dizer, portanto, que cenografia é tudo o que é registrado plasticamente em cena. Não podemos separar cenários, figurinos, adereços, iluminação ou até mesmo a marcação de cena, isto é, a movimentação dos atores, porque também estabelecem fluxos, massas, volumes, num determinado espaço.

Se num espetáculo é a cenografia que fala primeiro, se ela não transmitir pela linguagem plástica, imediatamente, o clima certo, o público poderá ser conduzido por caminhos errados, distanciando-se do que se poderia chamar de idéia correta da peça.

Por outro lado, a cenografia não pode e nem deve ser a “vedete” do espetáculo. Mas deve, isto sim, buscar atender às exigências da peça, à proposta da direção: criar uma linguagem para o espetáculo. A cenografia não pode ser desenhada apenas para agradar aos olhos do espectador e muito menos para satisfazer a vaidade do cenógrafo. O grande artista Santa Rosa (Paraíba, 1909 – Nova Delhi, 1956) tinha palavras muito duras para este tipo de trabalho vazio:

“Há os que concebem o palco como uma vitrine de produtos de beleza. Com muito ‘it’ e cor-de-rosa, se pressintem no ar moléculas de pó-de-arroz, tornando o espaço cênico frio e impróprio à verdade teatral, cheia de calor humano”.<sup>(1)</sup>



Por mais engenhoso e complexo que seja, uma cenografia por si só não consegue manter o interesse do público por muito tempo, caso a representação seja fraca. Mas se, pela sua exuberância de formas e cores chama excessivamente a atenção, pode vir a prejudicar a recepção do espetáculo e, com isso, a própria peça.

O trabalho bem entrosado do diretor e do cenógrafo é essencial para conseguir a unidade do espetáculo. Pois fundamentalmente, o espetáculo, no seu todo, realiza uma convergência de visões, apresentando em cena o resultado da união dos vários segmentos de uma produção teatral. É fruto de um trabalho coletivo. Segundo Aldo Calvo (1907-1990):

“A cenografia é uma arte muito complexa. O cenógrafo é o artista que cria a imagem do espaço cênico em função de um texto, utilizando os meios cenotécnicos de que deveria ter amplos conhecimentos”.<sup>(2)</sup>

Essa ambientação num espaço tridimensional pode então manifestar as mais diversas concepções de formas volumétricas e esculturais. Não é suficiente que a cenografia se afine com o estilo da peça, mas que ela reflita este estilo, que o traduza de tal maneira que o público, tocado pela ambientação, consiga captar o clima da proposta cênica através dessas informações visuais. Obviamente isso nem sempre se processa desse modo; pode até ocorrer que a própria concepção do cenógrafo seja deixar o espaço totalmente livre de qualquer elemento, cabendo então aos atores manipularem os objetos cênicos ou passarem alguma caracterização essencial através da indumentária, por exemplo.

Em geral cabe à cenografia fornecer os dados sobre o local onde se passa a ação: o dia, a hora, a situação meteorológica, a região ou pátria, além de refletir a situação econômica, política e social dos personagens. Todos esses dados, no entanto, podem ser representados às vezes por soluções muito simples. Um elemento cênico sintetizado, mas bem elaborado em sua forma, cor, textura, pode informar às vezes mais sobre local, atmosfera e clima de uma cena, e com mais eficiência, do que um grande aparato mal concebido e gratuito. Sobre este aspecto da cenografia vale citar mais uma vez Santa Rosa:

“A justeza de suas linhas, o discreto sublinhar da ação, bastam-lhe para exercer, com nobreza, a sua função. A sua importância é bem maior quando não



## CENÁRIO

é ostentatória, quando apenas sugere em linhas simples o ambiente no qual se desenrolam os sentimentos dos personagens”.<sup>(3)</sup>

Na cena, o belo tem que ser, antes, necessário. Em outras palavras: a característica essencial da cenografia é que ela seja funcional, tenha praticidade.

Essa funcionalidade, no entanto, vai depender de outra característica básica da cenografia: a sua afinação com o conjunto do espetáculo. Ligado a este aspecto estará não só o fundamental entrosamento de diretor e cenógrafo, como a solidez e a segurança do processo de criação da cenografia propriamente dita. Como se dá este processo, quais suas etapas, que elementos arrola, de que depende seu bom êxito?

Obviamente o ponto de partida são o texto e o interesse que tenha despertado. Uma vez estabelecida a linguagem, as divisões de funções e as áreas de atuação – entre diretor, produtor e ator – mobiliza-se um universo

de pequenos movimentos dos quais resultará a engrenagem articulada do espetáculo.

No princípio há apenas uma idéia que, aos poucos, vai tomando forma, seja através dos perfis dos personagens, de suas palavras, gestos e movimentos, seja através da definição das linhas, do estilo, do desenho da cenografia, isto é, de todos os elementos que emprestam uma fisionomia própria à montagem. Definida a forma, ela passa a ter uma função dentro do espetáculo, seja ele teatro, cinema, balé, ópera, novela, seriado de TV, ou ainda um show, um videoclipe, ou mesmo um filme publicitário. Em todas essas atividades encontramos sempre a cenografia como parte integrante do espetáculo. Aliás, se quisermos remontar no tempo, podemos lembrar as palavras que o arquiteto italiano Sebastiano Serlio (Bologna, 1475 - Lion, 1554) já dizia, em pleno século XVI: “Os cenários são indispensáveis para criar a atmosfera de qualquer peça”.<sup>(4)</sup>

Quando a direção define a linguagem do espetáculo em suas linhas gerais, cada um dos elementos envolvi-



Divulgação.

dos na produção parte para realizar sua função, buscando a melhor solução para o funcionamento da engrenagem. Da mesma forma que o ator se incorpora ao personagem, pesquisando a estrutura psicológica que ele requer, da mesma forma como o diretor passa a conduzir o trabalho, esculpindo e polindo cada quadro e cada cena, é preciso que o cenógrafo trabalhe no sentido de fornecer, a ambos, as ferramentas mais adequadas para a realização de seus propósitos: cabe ao cenógrafo a delicada tarefa de criar uma composição formal complexa, dentro da qual se movimentam os atores, realçados ou disfarçados pelos figurinos e pela iluminação, que arremata todo o conjunto.

Por isso nunca é demais frisar que cenografia não é decoração, nem composição de interiores; cenografia não é pintura nem escultura: é uma arte integrada. Nunca é demais repetir que cenografia é a composição resultante de um conjunto de cores, luz, forma, linhas e volumes, equilibrados e harmônicos em seu todo, e que criam movimentos e contrastes. Cenografia é um elemento do espetáculo – ela não constitui um fim em si. Portanto, o resultado do trabalho de cenografia passa pelo difícil exercício de ser uma arte “a serviço de”. Como disse bem Aldo Calvo, a arte de “interpretar o texto visual e cenotecnicamente, respeitando e solucionando todo o critério de marcação, criando uma forma de encantamento num período curto e rápido”<sup>(5)</sup>, para que a cena possa se desenvolver dentro do espaço que ela propõe, tirando partido dos materiais cênicos que ela promove. Na verdade é o cenógrafo quem, a princípio, determina a área de ação, não o diretor. Porque é com o espaço criado pelo cenógrafo que fica estabelecida a área útil do trabalho do diretor, dentro da qual ele fará as marcações.

Percebe-se, então, que há sempre uma contrapartida neste trabalho entre o diretor e o cenógrafo, para que tudo caminhe em harmonia e se crie certa interdependência: se a cenografia funciona basicamente como material de apoio para a direção, por outro lado cabe ao diretor dar função às formas criadas pelo cenógrafo. Sobre este ponto, é interessante ouvir o que tem a dizer

Gianni Ratto (1916-2005), com sua experiência polivalente de teatro:

“Não me interessa mais fazer a direção pela direção e a cenografia pela cenografia. Eu faço, tanto uma coisa quanto outra, numa visão integrada”.<sup>(6)</sup>

Só assim pode-se ter certeza de não se estar criando um mero pano de fundo, ou um simples elemento decorativo, mas a cenografia desejável – um aparato para a cena. Trabalhando com uma cenografia criada dentro deste espírito, seja ela realista, naturalista ou formalista, a direção pode tirar o melhor partido de seus elementos e das áreas de força delimitadas e determinadas pelo cenógrafo, os quais funcionarão também como estímulos para o ator. Assim, a cenografia cria um conjunto visual harmônico, equilibrado e proporcional

à dinâmica do conjunto, permitindo ao diretor maiores possibilidades de marcação dos movimentos da ação.

A questão do estilo é outro aspecto do processo criador. Envolve as linhas mestras da proposta da direção, bem como a formação cultural, a sensibilidade e o talento do cenógrafo. A esse respeito, convém refletir sobre o que, para o revolucionário Gordon Craig (1872-1966), define a verdadeira arte do teatro, isto é, “a teatralidade pura”:<sup>(7)</sup>

“Não é nem a representação dos atores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança. Mas, sim, forma dada pelos elementos seguintes: o gesto, que é a alma da representação; as palavras, que são o corpo da peça; as linhas e cores, que são a existência do cenário; o ritmo, que é a essência da dança... Nada de realismo, estilo apenas”.

É preciso não esquecer que a cenografia, como toda arte, nasce de um intenso sentimento e de um trabalho árduo. O cenógrafo tem que dominar uma idéia e transformá-la em corpo. Portanto, a emoção não é tudo. O artista precisa saber como tratar sua idéia, como transmiti-la. Precisa dominar técnicas, conhecer regras, recursos, convenções. O êxito do cenógrafo não depende apenas de um bom texto, de uma boa proposta da direção ou de uma inspiração genial, mas de todos estes fatores. Se os primeiros, o texto e a direção, como fatores externos,

---

**O cenógrafo tem que dominar uma idéia e transformá-la em corpo. Portanto, a emoção não é tudo. O artista precisa saber como tratar sua idéia, como transmiti-la. Precisa dominar técnicas, conhecer regras, recursos, convenções.**

---

## CENÁRIO



Divulgação.

dependem às vezes de sorte e oportunidade, os fatores internos, a inspiração e a capacidade do artista, dependem do talento e da formação profissional; da chamada “alma de artista” bem como de paciência e calma para desenvolvê-la. Condições que às vezes requerem solidão e recolhimento, fatores em geral estranhos ao movimentado mundo do teatro. Adolphe Appia (1862-1928) comentou isso, uma vez, numa carta<sup>(8)</sup> a Edward Gordon Craig, em 31 de janeiro de 1919:

*“Mi carácter y mi temperamiento no me permiten una vida activa como parecen exigir mis facultades artísticas. Solamente trabajo bien cuando estoy solo. Es un hecho al cual estoy acostumbrado.”* (ver tradução abaixo)

Paciência também é qualidade necessária para que o cenógrafo desenvolva o trabalho lento e consciencioso de buscar a melhor e mais adequada solução para cada movimento, sem esquecer o menor detalhe. Porque num pequeno detalhe pode estar contido o segredo de um espetáculo. Por exemplo; as entradas e saídas dos atores podem mudar o ritmo de uma cena; e não seria exagero dizer que o ritmo do espetáculo começa com o desenho da cenografia.

<sup>(8)</sup> “Meu caráter e meu temperamento não me permitem uma vida ativa como parecem exigir minhas facultades artísticas. Somente trabalho bem quando estou só. É um hábito ao qual estou acostumado.”

Se acompanharmos a história da cenografia, veremos que, dos seus primórdios até hoje, ela vem adquirindo um desenvolvimento técnico e uma qualidade artística notáveis, com uma séria dificuldade, no entanto, que marca sua diferença para as outras artes plásticas: a sua terrível contingência.

A cenografia é arte do momento e se desfaz como por encanto na hora em que o espetáculo sai de cartaz. Aliás, como tudo que diz respeito apenas ao espetáculo, salvo o texto. Vencer este desafio exige um outro trabalho, raramente feito, sobretudo no Brasil – o trabalho de registro, de arquivo, de preservação da memória. Mas, ao contrário do desejado, o que existe é, em geral, um vazio, uma pobreza de registro, impedindo que se preserve a memória do processo que antecede a descoberta dos recursos usados nas produções – o que muitas vezes ocorre com produções de importância incontestável. Parece incrível, mas pode-se falar numa tradição desta falta de memória. No Brasil, muito pouco se sabe sobre a cenografia de espetáculos de teatro. E grande parte do desinteresse é demonstrada pelos próprios artistas, que o atribuem ao desprestígio de que foram vítimas, à ausência de apoio das instituições responsáveis ou à falta de reconhecimento do público ou da crítica. Se não é novidade o desinteresse geral em relação aos fatos culturais do país, a conservação da memória em cenografia não faz exceção ao quadro: contam-se nos dedos os cenógrafos que se preocupam em fotografar seus trabalhos, guar-

dar as plantas dos locais onde os teatros foram montados, arquivar seus projetos ou conservar as maquetes que tenham executado.

O processo criativo da cenografia – a elaboração do conjunto visual do espetáculo – está, pois, associado a um embasamento teórico, a conhecimentos de dramaturgia, de história do espetáculo e história da arte em geral, e da história da cenografia em particular. Conhecimentos que podem fornecer um lastro para a descoberta de soluções técnicas específicas para cada área da produção cenográfica e que envolvem noções de artes plásticas, arquitetura e desenho. É sábia a advertência do mestre Santa Rosa, em **Para um teatro teatral**:

“É necessário que os artistas de toda natureza lembrem-se sempre de que a Arte é absoluta quando está no domínio do sentimento, mas que é precisamente a técnica no instante de sua exteriorização (...) O instinto já é uma poderosa força para guiar, induzir o indivíduo a escolher os caminhos da arte; mas em si mesmo, ele não é fonte de conhecimento”.<sup>(9)</sup>

Uma formação complexa é, portanto, exigida do cenógrafo, para que se habilite à organização de um espaço cênico, à criação de uma ambientação visual adequada, de modo a propiciar uma boa relação palco/platéia, fazendo com que o público se integre ao espetáculo, transportando-se para o local onde se passa a ação. Como disse o cenógrafo Karl Eigsti, discípulo de Ming Cho Lee: “Os grandes momentos acontecem quando a platéia perde a consciência das limitações do teatro e participa emocionalmente e intelectualmente desse mundo”.<sup>(10)</sup>

Com isso, a cenografia conduz o público a um envolvimento plástico, auxiliado por soluções de cenotécnica, sugerindo-lhe local, tempo, clima, atmosfera. Robert Edmond Jones interpretava com suas palavras a expressão de Appia: “de que não se representava diante, mas dentro de”.<sup>(11)</sup>

Mas a fusão palco/platéia é resultado de múltiplos esforços. Para promover uma ambientação adequada, o espetáculo depende da conjugação dos esforços do iluminador, do figurinista, do cenotécnico, do aderecista, do contra-regra e de tantos quantos participem da produção, sob a regência do diretor. Todos eles colaboram diretamente com o ator, única presença humana visível em cena, em cujos gestos, movimentos e rit-

mos se concretizará o envolvimento da cenografia, da luz e da direção.

E nesse quadro cooperativo destaca-se o cenógrafo, a quem Robert Edmond Jones atribui a mais bela das funções<sup>(12)</sup>:

“*In the last analysis the designing of stage scenery is not the problem of an architect or a painter or a sculptor or even a musician, but a poet*”. (ver tradução abaixo)

“Em última análise o desenvolvimento do cenário não é problema de um arquiteto ou de um pintor ou de um escritor ou até mesmo de um músico, mas de um poeta.”

**JOSÉ DIAS** - Mestre e Doutor pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Como cenógrafo, já participou de mais de 280 espetáculos teatrais. Também é Professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Na televisão foi responsável pelo cenário do seriado **O bem amado**, entre outros.

## Referências Bibliográficas

- <sup>1</sup> Tomás Santa Rosa Jr. “Para um Teatro Teatral” - Cadernos de Cultura. Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Saúde. Imprensa Oficial, 1952 In: *Santa Rosa em cena*. Cássio Emmanuel Barsante. Rio de Janeiro: Inacen, 1982. (Coleção Memória) p. 118.
- <sup>2</sup> Aldo Calvo *A cenografia do TBC. 16 anos de história*. J. A. Ferrara, J.C. Serroni. (coord.). São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 1980, p. 28.
- <sup>3</sup> Tomás Santa Rosa Jr. , op. cit., p. 130.
- <sup>4</sup> O arquiteto italiano Sebastiano Serlio é citado em: “Quando no teatro surgiu a perspectiva”. *Revista de Teatro-SBAT* (1976) no. 411. Mai-jun.p.06. (Artigo sem assinatura)
- <sup>5</sup> Aldo Calvo, op. cit., p.39.
- <sup>6</sup> Gianni Ratto: depoimento citado na obra citada de Ferrara, Serroni, p.75 (cf. nota 3 deste capítulo).
- <sup>7</sup> Edward Gordon Craig. *Da arte do Teatro*. Tradução, prefácio e notas de Redondo Jr. Lisboa: Arcádia, 1963 (do prefácio de Redondo Jr) p. 158.
- <sup>8</sup> *Carta de Adolphe Appia a Gordon Craig* (31, janeiro, 1919). In: *Catálogo Actor-Espacio-Luz* - exposicion producida y realizada por la Fundacion Suiza de Cultura Pro Helvetia. Zurich, 1984. p.19. Bablet, Denis/ M. Louise (org.).
- <sup>9</sup> Tomás Santa Rosa, op. cit., p.130.
- <sup>10</sup> Karl Eigsti. “O palco: A arte do cenógrafo”. In: *Diálogo* (1986) n°. 1 (19). Consulado Geral dos EUA. p. 47.
- <sup>11</sup> Robert Edmond Jones, op. cit., pp. 135-6.
- <sup>12</sup> - ----- idem, p.77.



# o figurino teatral

O figurino assume importância cada vez maior no teatro contemporâneo, tornando-se a “segunda pele do ator”, na medida em que o espetáculo assume o caráter de “encenação”, a partir do século XX. Presente no ato teatral desde as mais remotas representações gregas, nas festas ao deus Dionísio, o figurino, durante muito tempo, limitou-se ao papel de caracterizador. “Como signo da personagem e do disfarce, era o encarregado de vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma condição ou de uma situação. Hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso, multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos”.<sup>1</sup>



No teatro, ao lado da cenografia e da iluminação, o figurino faz parte dos elementos formadores da visualidade de um espetáculo, dividindo com eles a responsabilidade de conceitualização estética, de modo que não haja superposição ou falta de dados visuais para transmitir a mensagem desejada. A imagem resultante será tão mais forte quanto maior for o entrosamento entre os profissionais envolvidos na criação teatral. Este conceito está intimamente ligado ao surgimento da figura do encenador, ainda na primeira metade do século XX.

NEY MADEIRA

## FIGURINO

O figurino, que identifica a personagem, tem a idade da representação nos teatros gregos e, mesmo antes, no ritual ou no cerimonial primitivo. Sua história está ligada à da moda, sempre tomada como referência para sua criação, porém ampliada e estetizada. Nas tragédias e comédias gregas, era imprescindível o uso de grandes máscaras, enchimentos, coturnos e tecidos vistosos. Contudo, a figura do profissional de criação, como entendemos hoje, não existia, e o traje era utilizado apenas como um recurso de ampliação da figura do ator e de amplificação de sua voz, para alcançar as numerosas platéias dos anfiteatros. Na idade média, para a encenação dos mistérios, eram recrutados cerca de quinhentos habitantes de uma cidade, entre padres, burgueses e artesãos. O público confundia-se com os improvisados atores, que preparavam suas vestimentas para a representação, segundo critérios próprios.

Até a metade do século XVIII, os atores se vestiam da maneira mais suntuosa possível, exibindo seus adornos como sinal exterior de riqueza. Se o aparato técnico da cenografia evoluía, acentuando cada vez mais o caráter ilusionista da cena barroca, o figurino caminhava para o fausto da moda, sem a preocupação de aproximar-se à realidade histórica das personagens ou integrar-se à imagem cênica. O reaproveitamento de figurinos era comum,

pela recorrência de tipos específicos, como o imperador romano, o nobre espanhol, o burguês ou o camponês de Molière, nas representações.

A partir do desenvolvimento da estética realista, em meados do século, o figurino passa a ganhar verossimilhança. A pesquisa histórica procura trazer a realidade para o palco, e esta nova concepção estende-se ao figurino, que procura ser mais fiel à arqueologia da personagem representada. Sua função estética é frágil, limitando-se a acumular os signos mais característicos e conhecidos por todos.

A tradução de uma personagem, através de seu figurino, analisando seu aspecto psicológico e social, surge no teatro naturalista, no século XIX. “O figurino torna-se uma roupa, como um depoimento sobre a pessoa que o usa e, indiretamente, sobre o panorama no qual aparece”. Para isso, ele deve demonstrar o seu desgaste, a sua sujeira, falar do *status* social e da real situação da personagem.

Na virada para o século XX, o Simbolismo contribui com a adesão dos pintores à linguagem cênica, questionando a teoria do espetáculo. Busca a expressão do teatro como arte autônoma, suplantando a idéia de reprodução da realidade. O figurino participa da concepção visual da cena, submetido às mesmas re-



Foto Tablado

gras de composição cromática dos cenários. A cor é usada como símbolo, buscando captar os sentidos e a emoção. A descrição da realidade é substituída pela sugestão de uma atmosfera.

Ao longo da primeira metade do século, a visualidade da cena acompanha o desenvolvimento das artes plásticas, em especial, o da pintura. O Expressionismo, o Cubismo, o Futurismo, e outros movimentos artísticos suscitam experiências diversas no teatro. Por vezes, a visualidade chega a falar mais alto que o próprio espetáculo, dando a perceber, que sua criação vai além da composição pictórica. O diretor, muitas vezes, toma as rédeas da criação de cenários, por entender que a concepção visual de uma peça deva estar subordinada à encenação. Para os figurinos, antes de recorrer aos artistas plásticos, ele prefere trabalhar com um artista especializado, capaz de resolver os problemas técnicos. Surge, então, o figurinista.

No Brasil, até a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, o teatro e, por conseguinte, o que se vestia em cena, era pautado pelo improvisado. Os primeiros teatros, construídos basicamente para sediar a ópera italiana, apresentavam-na de forma tosca, com elenco arregimentado entre negros alforriados, mulatos, estudantes, professores, pequenos funcionários públicos, caixeiros de lojas e militares, sendo comum o travestismo, para a apresentação de papéis femininos<sup>3</sup>.

A evolução da indumentária acompanha a formação da dramaturgia nacional, que tem início na primeira metade do século XIX, com Gonçalves de Magalhães e Martins Penna\*. A tipificação das personagens é um dos alicerces das peças de Penna e encontra no figurino o apoio necessário para a caracterização. A partir de 1857, José de Alencar inaugura o realismo na dramaturgia, com **Rio de Janeiro, Verso e Reverso**. Suas peças procuram ser um quadro crítico da sociedade, com o cuidado de não cair na caricatura. Alencar era um “escritor visual”<sup>4</sup>, preocupado em comunicar suas idéias de forma clara. Tanto em seus textos literários quanto nos teatrais, incorpora aspectos do cotidiano, tirando partido para comentários críticos:

\* Gonçalves de Magalhães e Martins Penna têm sido considerados os primeiros escritores de tragédia (**Antônio José e o poeta da inquisição**, 1838) e de comédia (**O juiz de paz da roça**, 1838), respectivamente (*Ibid.*: 40).

(...)

ERNESTO – Como se diz isso, meu Deus! Pode haver coisa mais linda do que um passeio ao Corcovado, donde se vê toda essa cidade, que bem merece o nome que lhe deram de *princesinha do vale*? Pode haver nada mais encantador do que um baile no clube? Que noites divertidas não se passa no Teatro Lírico, e mesmo no Ginásio, onde fomos tantas vezes?

JÚLIA – Fui por prazer, e não por gostar. Acho tudo isto tão insípido! Mesmo as moças do Rio de Janeiro...

ERNESTO – Que têm?

JÚLIA – Não são moças. São umas bonecas de papelão, uma armação de arames.

ERNESTO – Mas é a moda, Júlia. Que remédio têm elas senão usar? Não de fazer-se esquisitas? Demais, prima, quer que lhe diga uma coisa? Essas saias balões, cheias de vento, têm uma grande virtude.

JÚLIA – Qual é?

ERNESTO – Fazer com que um homem acredite mais na realidade e não se deixe levar tanto pelas aparências.

JÚLIA – Não o entendo; é charada.

ERNESTO – Ora! Está tão claro! Quando se dá a um pobre um vintém de esmola, ele recebe e agradece; mas, se lhe derem uma moeda que pareça ouro, desconfiará. Pois o mesmo me sucede com a moda. Quando vejo uma crinolina, digo com os meus botões – “é mulher ou pode ser”. Quando vejo um balão, não tem dúvida: – “é saia, e saia unicamente!”.

JÚLIA (*Rindo*) – Pelo que vejo, não há nada no Rio de Janeiro, ainda mesmo o que é ruim, que não tenha um encanto, uma utilidade para o senhor, meu primo? Na sua opinião é uma terra excelente.<sup>5</sup>

(...)

No trecho do diálogo, o autor comenta a moda das anáguas de arcos (saia balão, como chamadas por Ernesto), que substituem as volumosas anáguas de babados, que formavam a silhueta da indumentária feminina, em



## FIGURINO

meados do século XIX\*\*. Em seus espetáculos, é usada a roupa da época, e aos atores cabe o arranjo do próprio figurino.

Operetas, revistas e mágicas preenchem a cena teatral na segunda metade do século XIX, apresentadas por elencos mistos, cujo canto fica ao encargo de atrizes francesas e italianas. Suas temáticas induzem ao uso de trajes aparatosos, por vezes de cunho épico, assemelhando-se a fantasias. Na passagem do século, a burleta surge como espetáculo que agrega características dos outros três, e que tem, em **A Capital Federal** (1897), de Arthur Azevedo, um dos primeiros sucessos do gênero. De todos, é a revista que sobreviverá por um período maior, caracterizando-se como gênero popular, até a década de 1960. Da satírica à feérica, a revista teria, no cenário e no figurino, seus maiores aliados. O cenário vai ficando cada vez mais espetacular e tem seu auge na década de 1940, com as produções de Walter Pinto, no Rio de Janeiro. O figurino torna-se muito importante para a contextualização do espetáculo, seja na sátira política, com a imitação e o deboche, seja nos bailados, paramentando as coristas. Passa a caracterizar-se pelo luxo e sensualidade feminina, após a passagem das *tournées* das companhias européias Bataclan e Velasco, na década de 1920.

A partir do século XIX, com a frequência das excursões de companhias estrangeiras, eminentemente italianas, a ópera passa a ser um hábito social. Nela, mais do que em qualquer outro gênero, o figurino se torna o res-

ponsável pela caracterização de tipos. Naqueles dias, os cantores, escolhidos primordialmente por suas qualidades vocais, poderiam ser designados para papéis em desacordo com seus tipos físicos. Dentro de certas limitações, caberia ao figurino criar a imagem da personagem, adequando o cantor ao papel interpretado. A tarefa por vezes resultava infrutífera, e pesados senhores poderiam ser vistos no papel de jovens galantes, assim como experientes senhoras, na pele de jovens donzelas.

À exceção das revistas e óperas, nas montagens das primeiras décadas do século XX, o figurino teatral é constituído por trajes de passeio, atendendo à demanda das comédias de costumes, gênero da maioria das peças montadas:

“A mudança no tratamento dado ao figurino é realmente percebida a partir da década de 1930, com os modernos conceitos de teatro que aportam no Brasil pela mão de amadores como Alfredo Mesquita, Décio de Almeida Prado e os Comediantes do Rio de Janeiro. Um dos fundadores dos Comediantes era Tomás Santa Rosa, artista plástico, cenógrafo e figurinista, que aderiu ao grupo muito antes de seu trabalho histórico em **Vestido de Noiva**, de Nelson Rodrigues, em 1943. Com o trabalho de leitura teatral que esses grupos propõem, a identidade visual do espetáculo começa a ganhar efetivamente o relevo que tem hoje, estabelecendo o conceito de cenografia e figurino como elementos que integram a moldura da peça e definem a sua marca.”<sup>6</sup>

Em **Vestido de noiva**, o cenógrafo e figurinista Santa Rosa tem importante atuação junto ao encenador Ziembinski, ajudando-o a conceituar e a espacializar a nova dramaturgia proposta por Nelson Rodrigues. Na noite de estréia, após um momento de silêncio, as palmas incipientes evoluem num crescendo, até se transformarem numa “monumental apoteose”<sup>7</sup>, ao final do terceiro ato:

(...)

*(Trevas. Luz sobre Alaíde e Clessi, poéticos fantasmas. Iluminam-se as duas divisões extremas do plano da realidade. À direita do público, sepultura de Alaíde. À esquerda, Lúcia, vestida de noiva, prepara-se no espelho. Arranjo da **Marcha Nupcial** e da **Marcha Fúnebre**.)*

LÚCIA – Aperta bem, mamãe.

D. LÍGIA – Está muito folgado aqui!



\*\* A saia volumosa era sinal de prosperidade no período. Era usada como ostentação das poses do marido ou do pai da dama. Foi adquirindo número cada vez maior de anáguas, até que seu peso acabou tornando-se intolerável, e, em 1856, foram substituídas por uma “crinolina de armação” ou anágua de arcos. A nova crinolina era algo científico: a tecnologia estava suficientemente adiantada para que os fabricantes pudessem fornecer arcos flexíveis de aço que podiam formar uma peça separada, presa à cintura ou costurada na anágua. Quando surgiu, a crinolina deve ter parecido um instrumento de liberação para as mulheres. Livres do empecilho de várias camadas de anáguas, elas podiam, dentro da gaiola de aço, movimentar as pernas livremente. O uso podia ter conotação altamente sensual, pois sua movimentação deixava entrever os calcanhares e parte das pernas, o que induziu ao uso de pantalonas compridas (LAVÉR, 1989: 178).



Maria Della Costa. Foto: Czerny/SP. CEDOC/FUNARTE.

LÚCIA – Será que Pedro já chegou?

MÃE – D. Laura aparece, quando ele chegar.

LÚCIA (*retocando qualquer coisa ao espelho*) – Eu só quero que ele me veja lá na igreja.

(*Entra D. Laura*)

D.LAURA – Pode-se ver a noiva?

LÚCIA – Ah! D. Laura!

(*Beijam-se.*)

D.LAURA (*para a mãe*) – A senhora deve estar muito atrapalhada!

MÃE – Nem faz idéia!

LÚCIA (*com dengue*) – Estou muito feia, D.Laura?

D.LAURA – Linda! Um amor!

LÚCIA (*estendendo os braços*) – O bouquet.

(*Crescendo da música, funeral e festiva. Quando Lúcia pede o bouquet, Alaíde, como um fantasma avança em direção da irmã, por uma das escadas laterais, numa atitude de quem vai entregar o bouquet. Clessi sobe a outra escada. Uma luz vertical acompanha Alaíde e Clessi. Todos imóveis em pleno gesto. Apaga-se, então, toda a cena, só ficando iluminado, sob uma luz*

*lunar, o túmulo de Alaíde. Crescendo na **Marcha Fúnebre**. Trevas.)<sup>8</sup>*

O vestido de noiva, o bouquet e a grinalda se constituem, mais do que simples figurinos e adereços, em importantes signos dessa que foi uma das mais importantes peças da fase dita psicológica de Nelson. O novo conceito de estrutura dramática, proposto pelo texto, a partir da quebra de linearidade de tempo e espaço, vai ao encontro da genialidade de Ziembinski e Santa Rosa. Este novo teatro, que desfoca o ator como centro do espetáculo, atribuindo à cenografia, ao figurino e à iluminação um papel determinante na encenação, acaba por revolucionar a estética teatral, inaugurando o moderno teatro brasileiro. A imagem da cena final é um exemplo da resultante deste trinômio, ao qual se soma, ainda, a riqueza de signos musicais.

Segundo Rosane Muniz, o figurino, na primeira metade do século XX, “é também compreendido como um elemento de ornamentação da encenação nos espetáculos das grandes damas do teatro, como Dulcina de Moraes”. Em **Vestindo os nus, o figurino em cena**, a autora registra entrevistas com figurinistas atuantes no panorama teatral do eixo Rio - São Paulo, encenadores e críticos teatrais. O crítico Macksen Luiz (Jornal do Brasil) comentou sobre a grande expectativa pela “sucessão de toaletes, com as quais as estrelas surgem em cena”, tamanho era o desejo da assistência em conferir a elegância das atrizes. O repertório da época fortalece a idéia de que o figurino é um luxo, uma forma de adornar o espetáculo, ainda sem função dramática ou ligação com a própria cena. Os espetáculos são uma resistência do teatro voltado para o grande ator ou a estrela da companhia, com estrutura baseada na personificação de tipos e no uso do ponto em cena.

Nos anos 1950, com o advento de companhias estáveis – como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e a Companhia de Maria Della Costa, em São Paulo; o Teatro Popular de Arte, de Sandro Polônio, e a Artistas Unidos, dirigida por Henriette Morineau, no Rio de Janeiro –, o teatro profissionaliza-se. Buscando afinar-se com o que era produzido na Europa, são contratados diretores e cenógrafos como Maurice Vaneau e Gianni Ratto, entre outros. É a experiência destes profissionais, aliada ao talento e à garra dos artistas brasileiros, que formará a base do teatro brasileiro da segunda metade do século.

## FIGURINO



Benjamin de Oliveira, no papel de Peri, de O Guarani. 1938. CEDOC/FUNARTE.

Entrevistado por Muniz, Alberto Guzik, crítico teatral, ator, jornalista, escritor e dramaturgo, afirmou que “o conjunto de espetáculos criados ao longo dos anos 50 e 60 resulta em experiências extraordinárias relacionadas à cenografia e ao espaço cênico que se refletem na concepção dos figurinos”<sup>10</sup>. Comentou ainda que, neste grupo, encontra-se uma “indumentária quase que cenográfica”, assim como figurinos que têm a mesma importância que os cenários, para certas montagens.

No teatro contemporâneo, o figurino pode vir a suprir uma rigorosa ausência de cenário. Neste caso, as roupas que vestem as personagens podem sinalizar o período histórico, a localização geográfica, a temperatura, e outros signos necessários à compreensão do espetáculo. Se a ausência de cenografia é proposta conceitual, o binômio figurino/iluminação pode encerrar a visualidade da obra, aliada à performance dos atores e ao trabalho de direção.

De forma análoga, a ausência de figurino pode ser conceitual, como proposto pela encenação de **Macunaíma** (1978), dirigida por Antunes Filho. O nu em cena foi resultado de um ano de ensaios e laboratórios, onde “os atores foram adquirindo, para o corpo”, os elementos que foram sendo experimentados, segundo comenta o cenógrafo e figurinista do espetáculo, Naum Alves de Souza:

“Essa eu acho que é a grande sabedoria de tudo: a ausência de figurino. Li um livro chamado **O ator invisível**, de Yoshi Oida, um japonês que trabalha com Peter Brook, o qual fala sobre a ausência do intérprete. Ele fala que o melhor intérprete é aquele que desaparece e deixa o texto e a personagem virem à tona. Assim acho que devem ser o cenário e o figurino. Devem ser invisíveis ou passar leituras sensoriais. Teve uma montagem do **Tio Vânia**, feita por uma gaúcha chamada Silvia Moreira, que teve enorme habilidade para fazer figurino e cenografia harmônicos com pouquíssimo dinheiro. Tinha uma característica aparentemente absurda: os atores usavam calça de linho. Mas passado na Rússia? Naquele frio? No entanto, havia uma harmonia de cores que fazia com que você não cobrasse nada, passava o contexto muito naturalmente. Esse é um bom figurino.”<sup>11</sup>

A iluminação, em qualquer caso, é imprescindível, pois a ela cabe revelar todos os elementos da cena que devem ser vistos. Sua responsabilidade principal é “saber interpretar, valorizando-as, todas as situações que o texto propõe”<sup>12</sup>. Há situações, inclusive, que apresentam um completo despojamento de cenografia e figurinos, onde a linguagem estabelecida pela luz é determinante. O que fica evidente, nas encenações atuais, é que os significantes cênicos resultam da somatória dos trabalhos das equipes de criação, não importando a “presença” maior ou menor deste ou daquele setor no resultado final. A “invisibilidade” de cenário e figurino, de que fala Naum Alves de Souza, diz respeito à humildade dos profissionais de criação, que, em nenhum momento, significa insubmissão.

Chegar à síntese é tarefa infinitamente mais laboriosa que expor o excesso de signos. No enfrentamento de um texto teatral, antes de tudo, se faz necessário entender sua mensagem e buscar a melhor forma de transmitir

la, em acordo com os demais setores envolvidos. Para isso, o sistema de decupagem é fundamental. O ideal é se fazer um resumo de cada cena, destacando as necessidades evidentes de objetos cênicos e adereços de figurino, e identificando as solicitações do autor para um elemento ou traje específico. Este quadro pode ser de grande ajuda na visualização do espetáculo como um todo, bem como na identificação da necessidade de troca de figurinos, das entradas e saídas de personagens etc. A decupagem pode ser entendida como o primeiro passo na criação de figurinos.

Para muitos, o ponto de partida é a pesquisa detalhada não apenas do universo de referências do texto, mas também das propostas do encenador, para que se possam compreender suas relações com a montagem e sugerir a inserção de elementos visuais. Nos espetáculos de temática atual, é necessário conhecer a fundo a roupa, a moda, seus conjuntos de sinais sobre a idade, o sexo, a profissão ou classe social e ainda suas relações com o clima, o local e a situação cênica proposta. Por sua vez, nos espetáculos de “época” ou que passam em outro período histórico, além do conhecimento da moda vigente e de suas aplicações, faz-se importante conhecer os meios de produção, os materiais utilizados e o seu significado dentro do contexto abordado. No trecho de **Verso e Reverso**, vimos, por exemplo, a referência ao uso da “armação de arames”, citada pela personagem Júlia como sinal de artificialidade. A estrutura de aros de aço, usada para armar as saias, era, na época, o que despontava de mais moderno e revolucionário na moda. Seu advento libertou as mulheres das pesadas anáguas engomadas, usadas para formar a silhueta dos vestidos em voga.

Em contrapartida, a flexibilidade do material empregado criava uma oscilação constante do traje, por vezes deixando aparecer parte das pernas, o que conferia à usuária um ar fortemente sensual. O invento estava ligado diretamente à praticidade e acabou sendo amplamente usado nos anos que se seguiram. A novidade, no entanto, tinha o sabor inicial de ousadia, que rompia com o costume tradicional das damas do período. Compreendida desta forma, a crítica de Júlia às “bonecas de papelão” pode ser comparada, nos dias de hoje, ao conceito de “patricinhas”, que identifica o grupo de jovens ávidas pelo consumo de lançamentos da moda. Se encararmos pela ótica de Ernesto, a exposição corporal propiciada pela nova estrutura deixava as antigas crinolíνας, estas sim, no universo das aparências.

As fontes de pesquisa devem ser, sempre que possível, originais, recolhidas em literatura sobre história da indumentária e iconografia correlata. Os filmes e as novelas podem servir como referência, mas sempre serão o produto do trabalho de outro profissional que processou todas as informações em benefício de sua criação, voltada para o contexto daquela produção e atendendo às suas exigências específicas. Como exemplo, pode ser citada uma situação clássica. Existe uma confusão muito clara nas produções épicas do cinema americano da década de 1930. É comum o glamour da estrela principal se fundir ao da personagem. Uma atriz pode interpretar Cleópatra, em um filme, com a mesma maquiagem com que faz outra personagem, na praia, com o maiô da moda, em outra película. Uma idéia de como se maquiava a rainha egípcia pode ser apreendida nas imagens de esculturas e afrescos originais, reproduzidas nos li-



Desenhos para figurinos de *The Merry Wives of Windsor*. Divulgação.

## FIGURINO

vros de história da Arte. O mesmo preceito vale para o figurino e para os adereços.

Algo similar acontece na televisão. As imagens das personagens interpretadas são, constantemente, confundidas com as personalidades dos atores. É comum um ator-galã ser inconvenientemente assediado na rua, ou mesmo uma atriz ser vaiada no supermercado por conta da vilã que interpreta na novela. O comportamento e, por conseguinte, o que a personagem televisiva veste são freqüentemente tomados como modelos e incorporados no cotidiano. Neste caso, o figurino é um referente construído somente para atender ao programa televisivo e dificilmente pode servir como modelo para ser copiado em uma encenação teatral.

Somente uma pesquisa atenta revela a forma correta de uso de um adereço, ou o significado de um costume. Na encenação, dá subsídios para a atuação e para as marcações cênicas. Sempre que possível, a vestimenta “de época” bem como qualquer outro tipo estranho aos nossos hábitos devem ser testados em cena, por meio de um simulacro durante o período de ensaios. De um modo geral, em qualquer montagem, a experimentação pode ser o ponto de partida para a criação. Ao improvisar um traje nos ensaios, o ator, além de demonstrar sua compreensão da personagem, ajuda a visualizar o potencial que pode ser explorado pelo figurino, ou as restrições que a atuação vai impor à sua execução.

A pesquisa acerca do estilo de certo período histórico ou de outra cultura pode ser a fonte de inspiração para a estilização, que poderá resultar, por exemplo, na construção de uma silhueta de época com materiais alternativos. A figurinista e professora de indumentária Marie Louise Nery comenta:

“(…) o estilo é a combinação, o conjunto das particularidades de uma época, a maneira de uso de um período; no entanto, fazer uma versão estilizada de roupas é selecionar certas características, simplificá-las, podendo-se até economizar numa apresentação, considerar os símbolos de cores quentes ou frias, mas nunca empobrecer.”<sup>13</sup>

A intimidade com os referentes do tema de uma montagem dá liberdade para criar, alterar significados, reconstruir estruturas e reciclar materiais para a execução de figurinos, desde que dentro da linguagem estabelecida. É comprovado que a falta de recursos não é sinôni-



Dulcina, num de seus elegantes figurinos. CEDOC / FUNARTE.

mo de pobreza visual e que, dispondo de criatividade, experimentando materiais e técnicas alternativas de confecção, pode-se chegar a resultados, muitas vezes, mais surpreendentes do que a utilização de uma roupa convencional ou, no caso de um espetáculo de época, do que a reconstituição da moda do período.

É importante considerar a recepção, pois podemos dispor de um elemento conhecido e alterar seu significado, ao colocá-lo em contexto diverso do habitual. Desta forma, um infinito leque de possibilidades é oferecido, em incontáveis associações. Em um espetáculo teatral, há a liberdade para a ressignificação de qualquer objeto, e isto faz parte do jogo teatral, na relação estabelecida com a platéia.

Certa vez, fui convidado a criar o cenário e o figurino de um espetáculo infanto-juvenil. A trama se passava na idade média e era intenção do diretor que a visualidade fosse inspirada na estética do período. A estrutura da narrativa se baseava em uma personagem central, que contava a estória. Outros atores interpretavam diversos papéis e manipulavam bonecos, atrás de uma empanada\*\*\*. Pensei, inicialmente, em usar material reciclado

ou alternativo, mas isto implicaria um trabalho de cunho altamente artesanal. O prazo de execução era exíguo e, mesmo com a ajuda dos atores, seria necessária a contratação de profissionais para confeccionar figurinos, objetos cênicos e bonecos.

Logo percebi que o montante de que a produção dispunha poderia pagar somente um setor. Propus então, que a linguagem fosse adaptada para a época atual, ambientando a cena em uma área de serviço, de casa de classe média. A personagem principal seria apresentada como uma antiga doméstica que tirasse proveito dos objetos do ambiente para fazer a narração. Utensílios plásticos, baldes metálicos, vassouras, pregadores e tudo mais que pudesse pertencer a esse universo foram incorporados ao figurino e serviram de matéria-prima para a feitura de bonecos e adereços. Tratava-se de um rico e variado sortimento de cores e texturas, que foi processado em laboratório com o elenco. Agregados em estado bruto, pela plasticidade de suas formas e das combinações que formavam entre si, os elementos eram, ao mesmo tempo, de baixo custo e de manuseio simples, não havendo a necessidade de acabamento artesanal. O resultado foi bem recebido pela platéia, que reconhecia o universo retrabalhado e divertia-se com o escovão ou a vassourinha, transformados em personagens.

Cada figurinista desenvolve seu processo de criação de forma própria. Um panorama do exercício profissional pode ser apreendido na leitura do trabalho de Rosane Muniz. O livro expõe o ponto de vista de criadores como Kalma Murtinho, com mais de cinqüenta anos de ofício, veteranos como Gianni Ratto (falecido recentemente), Colmar Diniz e Naum Alves de Souza; outros, que começaram ainda na década de 1970, como Lola Tolentino e J. C. Serroni; ou com aproximadamente vinte anos de experiência, como Gabriel Villela, Samuel Abrantes, Daniela Thomas e Fabio Namatame; e ainda, aqueles com produção um pouco mais recente, como Emília Duncan e Telumi Elen.

Muitos comentam que saber desenhar é importante, mas não é imprescindível. O que importa é descobrir um meio pelo qual seja possível expressar as idéias. Sem exigir grande habilidade, o desenho sobre fotos do elen-

co é um caminho interessante, e traz para a mesa de trabalho as proporções reais dos corpos dos atores. Há profissionais, com forte intuição, que conseguem mentalizar a proposta e fazem uso de referências existentes em publicações de artes plásticas, em revistas periódicas e em toda a sorte de fontes de imagens que possam ser recolhidas na pesquisa. As colagens resultantes desse processo são verdadeiras obras-primas e traduzem o espírito da proposta; nelas podem ser reconhecidos o universo de cores e as formas sugeridas. Há outros que criam diretamente sobre um manequim, agregando tecidos e moldando a roupa em tamanho natural, que é a técnica de *moulage*; e ainda, aqueles que produzem miniaturas, na deliciosa brincadeira de fazer roupas de boneca que servem de experimentação do figurino, em escala reduzida.

Atualmente, o entrecruzamento das instâncias do universo teatral vem renovando todas (o quê? as técnicas?), ao fazer emergir novas formas de produção de significado. Em geral, as experiências têm o ator como elemento agregativo e para o qual convergem as forças criativas. A busca de um figurino “que seja um verdadeiro intermediário entre o corpo e o objeto”<sup>14</sup> se coloca no centro da investigação da encenação, com o intuito primeiro de reforçar e revalorizar a figura desse ator.

**NEY MADEIRA** – Figurinista e arquiteto formado pela Universidade Federal Fluminense. Em 1989 inicia sua trajetória no teatro com **Rodrigueanas** e logo depois desenvolve o figurino de **O beijo no asfalto**, de Nelson Rodrigues. Em 2002, cria o figurino de *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, com direção de Antônio Pedro.

### Referências Bibliográficas

- <sup>1</sup> PAVIS, 1999: 168.
- <sup>2</sup> MUNIZ, 2004: 21.
- <sup>3</sup> Cf. PRADO, 2004: 25.
- <sup>4</sup> Cf. RODRIGUES, 2001: 87.
- <sup>5</sup> Trecho do Ato II de *Verso e Reverso* (ALENCAR, 1965: 33).
- <sup>6</sup> MUNIZ, *Op. cit.*: 23.
- <sup>7</sup> BARSANTE, 1993: 51.
- <sup>8</sup> Trecho da cena final do Ato III de *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, cópia.
- <sup>9</sup> MUNIZ, *Op. cit.*: 23.
- <sup>10</sup> *Ibid.*: 36
- <sup>11</sup> *Id. Ibid.*: 263.
- <sup>12</sup> RATTO, 1999: 95.
- <sup>13</sup> NERY, 2003: 11.
- <sup>14</sup> PAVIS, *Op. cit.*: 170.

\*\*\*Tipo de biombo em madeira e tecido, com três faces, utilizado nas apresentações de teatro de bonecos.





# música, teatro e escola

CAÍQUE BOTKAY

Falando em música...

Quem não gosta de música?

Já ouvimos esta pergunta antes e sabemos que todos gostam, de alguma forma. Mesmo os que dizem que não se interessam, que não dão a menor importância, têm sua memória afetiva musical guardada desde a infância e durante toda a existência. E ainda há o fato de que um importante componente da música é o ritmo, que está presente em nosso corpo e em nossas vidas, seja na pulsação do coração, seja na respiração. Resumindo, podemos afirmar que é impossível viver sem ela.

Na sociedade em que vivemos, a música está à nossa volta diariamente, pelo rádio, televisão, internet, shows, propaganda, gente cantando na rua. Toda esta soma de sons, melódicos ou não, vai nos estruturando emocionalmente, socialmente e intelectualmente.

Podemos então dizer que também somos a soma de tudo que ouvimos. E como ouvimos! São milhares de músicas e referências sonoras que nos são fornecidas ao longo dos anos. Como acontece com todas as manifestações de nosso mundo interno, podemos selecionar e ter opiniões a respeito das músicas de nossa vida. Tanto o de que gostamos quanto o de que não gostamos. E é exatamente isso que enriquece tanto nosso poder de sermos pessoas musicais: nossa opinião acerca daquilo que percebemos.

## MÚSICA

Assim como na política, sabemos escolher o que nos serve e o que não queremos. Vamos sempre lembrar de uma música engraçada ou crítica, mesmo que não compremos o CD para ter em casa. Assim como nos lembraremos daquele candidato com nome engraçado ou daquele candidato corrupto.

Tudo isto é para deixar bem marcado que a música é uma referência artística poderosa, mas é também um potente instrumento social de intercâmbio de opiniões e idéias. Se pensarmos retrospectivamente, chegaremos à conclusão de que todas as épocas marcantes de nossas vidas têm alguma música como pano de fundo. Ou de frente!

### Música nas artes

Quase todas as atividades artísticas possuem alguma relação com a música. Na verdade, trata-se de mais que um mero contato esporádico. Tomemos o exemplo mais comum da televisão. Como produtor musical de uma rede de televisão durante mais de três anos, pude assistir a capítulos de novela antes que a música tivesse sido colocada. E garanto que seria impossível a existência de qualquer novela sem um esmerado trabalho musical. Tentem fazer um exercício prático ao assistir a qualquer capítulo de uma novela atual e imaginem que não há música nenhuma. A trama fica de uma aridez insuportável. Mas, falando em televisão, estamos tratando de um veículo menor no que se refere às artes.

Já no cinema, com toda sua sofisticação e cuidado em sua produção, é até capaz de que algum filme apresente uma história sem nenhum som que não seja realista, ou seja: as vozes dos atores e os sons ambientes. Todos nós sabemos que isso é bem raro. E um filme sem música perde um componente raro de comunicação direta com a platéia, e este componente não precisa de palavras para ser entendido. É um sentimento universal no qual qualquer platéia se envolve e compreende, sem precisar de explicações.

Passemos então à dança em todas as suas vertentes: clássica, moderna, jazz, gafeira, jongo, samba, contemporânea; fica difícil imaginar qualquer uma delas sem uma marcante presença musical. É verdade que já há experimentos de dança contemporânea sem som algum, o que é importante como ousadia e pesquisa, mas, mesmo assim, normalmente são exceções. Tanto que o nome do compo-

sitor de músicas para balés é tão importante quanto o do coreógrafo que cria os movimentos do espetáculo.

Também nas artes plásticas, há já alguns anos, a tendência é de que uma exposição seja acompanhada de uma trilha sonora que combine com a idéia básica do pintor ao imaginar o conteúdo do que está demonstrando de forma plástica.

Tudo isso é só para dar uma idéia do quanto a música atravessa nossas vidas, e a importância dela, mesmo que, por vezes, não nos demos conta de toda sua dimensão.

### Música e teatro

Se pensarmos que no século XVI Shakespeare já utilizava a música em seus espetáculos, e Molière no século XVII já tinha no compositor Lully um grande parceiro, podemos ter a dimensão da importância musical no que toca às artes cênicas, tanto no teatro quanto na ópera (Mozart, para só citar um exemplo).

De lá para cá, sua importância só foi se fortalecendo em todo o planeta, e hoje há inúmeras tendências de utilização da música no teatro.

Vamos então abordar algumas possibilidades sonoras no fazer teatral, dentro de espetáculos sem compromissos com o sucesso comercial, mas certamente comprometidos com resultados cênicos, de empatia tanto com a platéia quanto com o próprio grupo, que utiliza a música como elemento fundamental na construção de uma peça, seja ela um texto já existente ou uma criação coletiva.

### A trilha sonora

Vamos entender por trilha sonora uma seleção de músicas já gravadas e sons variados que servirão como interferências musicais/sonoras no desenvolvimento de um espetáculo teatral.

Este é um recurso inesgotável. Na verdade, todas as composições registradas até hoje podem ser utilizadas de acordo com as necessidades do espetáculo. É certo que este uso não é aplicável a produções profissionais sem que antes se paguem os direitos autorais, seja na SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) seja na ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição). Mas em se tratando

de peças de caráter amador, sem fins lucrativos, tudo é permitido.

A primeira e mais importante parte do processo de criação de uma trilha sonora é a intenção de cada música a ser utilizada. Durante muitos anos havia a noção de que, para um momento triste na peça, haveria a necessidade de uma música de caráter dramático; em uma cena de amor, temas românticos; na hora do humor, músicas engraçadas. Não afirmo que são escolhas equivocadas, mas são óbvias. Simplesmente reafirmam o que o texto e a cena já estão dizendo ou mostrando. Nas novas tendências teatrais, a música pode – e deve – ser utilizada como mais um fator de opinião do grupo.

Cito o exemplo de uma peça dos anos 70. O texto era **Ralé**, de Gorki, escrita em 1901, na Rússia. Uma das mais fortes cenas é quando uma personagem está morrendo de tuberculose. Enquanto se esperava que eu colocasse um forte impacto erudito, Wagner, por exemplo, propus que fossem utilizados sons de máquinas de uma fábrica. Houve um espanto geral, uma vez que não havia nenhuma menção a isso no texto. Defendi a idéia de que o que estava matando a personagem não era somente a miséria reinante na Rússia pré-revolucionária, mas também e principalmente a chegada galopante de uma revolução industrial que faria profundas alterações no mercado de trabalho não só dos russos, mas de todo o mundo, inclusive do Brasil. Estes sons tornaram-se assim um fator dramático inédito, uma fonte de informação e uma quebra no processo fácil de representar-se o sofrimento de alguém com uma música triste. Afinal, no teatro, as situações tensas de cada personagem são únicas naquele momento e requerem uma abordagem particular, pensada, nova.

Como contraponto, cito uma situação de como um simples hino de um clube de futebol pode ser entendido pela platéia de forma bem humorada.

O espetáculo, também nos anos 70, pretendia-se crítico ante os desmandos das sucessivas ditaduras militares que assolaram o país. Mas havia o impedimento sério da censura a todas as peças que se atrevessem a desafiar o pensamento monolítico e violento dos ditadores. O diretor da peça, não podendo citar o ditador de plantão à época, colocou em cena o discurso de um antigo político do Brasil Império. Este discurso era claramente populista e dizia praticamente as mesmas coisas que o general ditador discursava no ano daquele espetá-

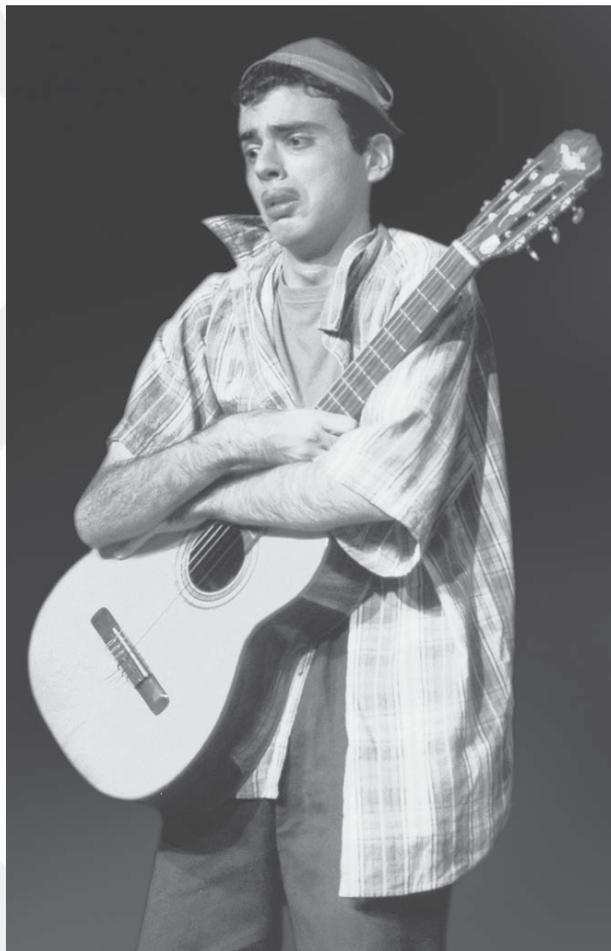


Foto Tablado.

culo: que ele amava o povo, que ele só esperava o crescimento da economia do país para melhorar a vida dos pobres. Nesse momento, o ator, vestido com roupa de época, parava de falar e ouviam-se as primeiras notas do hino do Flamengo (“... uma vez, Flamengo, sempre Flamengo”). Bastava isso para que a platéia caísse na gargalhada. Todos entendiam na hora que era uma alusão ao ditador populista que ia ao Maracanã para mostrar que era “do povo”, torcedor fanático do Flamengo. Então, sem uma palavra e com apenas onze notas musicais, conseguíamos a cumplicidade da platéia para nossas idéias, e, ao mesmo tempo, deixávamos clara a existência de uma censura que proibia nossa livre expressão.

Mais uma clara situação de humor foi em uma outra peça, uma comédia dos anos 80. Era necessário um tempo de passagem para que dois atores tivessem tempo de trocar de roupa. Na ocasião, o conflito entre árabes e judeus estava no auge, a guerra era iminente. Coloquei em um canto do palco, um ator vestido de árabe segu-

## MÚSICA

Montagem de Ópera do Malandro. CEDOC / FUNARTE.



rando um instrumento parecido com uma guitarra oriental. Do canto oposto, saía outro ator com roupas judaicas (solidéu, aquele chapeuzinho redondo), tocando uma flauta. O público logo percebia a situação política entre os opostos e ficava aguardando o desenlace. Os dois iam tocando e cantando, como que por acaso, um em direção ao outro. Ao se darem conta da presença do adversário, eles não paravam de tocar, apenas davam a volta cautelosamente ao redor do outro para continuar seu caminho. Nada acontecia do que se esperava: não se batiam, não se xingavam, apenas olhavam-se com estranheza enquanto tocavam seus instrumentos. E essa era a graça: o inesperado da situação que todos conheciam.

Outra situação é a de uma peça em que o personagem “diretor de teatro” trata mal uma jovem e bonita atriz iniciante. Ele diz que ela não tem talento, que tem que fazer teste vocacional e mudar de profissão, que está longe de ser uma atriz de verdade. A jovem fica desesperada e sai correndo de cena. Na verdade, o “diretor de teatro” só estava querendo humilhá-la para mostrar seu poder e, mais tarde, seduzi-la. Quando a moça sai correndo, ele entra em pânico e corre para a porta pela qual

ela saiu. Neste momento, coloquei a música de Roberto Carlos que diz: “... porque me arrasto a teus pés, porque me dou tanto assim...” e o público reconhecia a situação contraditória da ação e ria, compreendendo o desastre da tática de sedução canhestra e rude.

Fica claro então que podemos usar qualquer música ou som ao nosso alcance, desde que sirva aos propósitos da peça, do que se está querendo dizer, pois ninguém faz teatro “à toa”, sem objetivos claros e definidos.

Outro aspecto da música no teatro é que ela pode servir tanto à cena a que acabamos de assistir como adiantar a cena que vem a seguir. Isso também é de grande valia nas trocas de cenário ou figurino.

Por exemplo, há uma música que marca bem determinado personagem que teve que viajar. Se, mais adiante, sua família vai se reunir para falar das saudades que ele deixou, não é necessário que ele esteja em cena para que seu tema musical seja utilizado. Pelo contrário, se a música que o marcou anteriormente tocar, sua “presença” será clara para todos, de forma muito emocional, mesmo que o personagem tenha partido para sempre. Isso mostra também a força da música para “marcar” personagens importantes no decorrer da história.

## Escolhendo a trilha sonora

Temos normalmente um responsável pela escolha das músicas. Em algumas situações, o próprio diretor do espetáculo supre esta função, já que por vezes tem boa discografia e sabe exatamente o que quer para cada cena. Mas creio ser importante que uma outra pessoa exerça esta tarefa, pois poderá propor alternativas que não ocorreram a mais ninguém. E, de preferência, alguém com recursos musicais, embora isto não seja obrigatório. Se for um músico será melhor, pois lidando diariamente com o universo musical, ele deverá conhecer diferentes estilos e possibilidades. Já vimos que a variação de propostas só tende a enriquecer o resultado geral.

O trabalho começa, de preferência, com uma conversa entre o responsável pela música e o(a) diretor(a) da peça para saber qual a idéia geral daquela determinada montagem. Em seguida, o músico vai ler, sozinho, o texto a ser apresentado. Sua leitura da dramaturgia já deverá trazer luz a algumas idéias, mesmo que não venham a ser usadas na peça. O passo seguinte é discutir essas idéias com a direção do espetáculo, defendendo os enfoques pretendidos. Não há nenhum problema no fato de que várias propostas sejam aproveitadas e outras descartadas no decorrer dos ensaios. Devemos nos lembrar de que isto irá ocorrer em todas as áreas de criação, com mudanças normais nas linhas de ação dos atores, nos figurinos e nos cenários.

Após escolhido o tom musical para cada situação, é recomendável que várias músicas sejam experimentadas em cada cena. Uma delas haverá de ajustar-se à cena com os objetivos almejados.

É também importante que haja um ensaio inteiramente dedicado à música. Que cada cena com música seja ensaiada e experimentada até a sua resolução. Este ensaio exclusivamente musical trará um foco maior ao ritmo da sonorização da peça.

## Preparando a trilha sonora

Na parte técnica, na hipótese de não poder contar-se com um estúdio para reunir os resultados das escolhas musicais, a opção é pesquisar quem tem um computador com gravador de CD e ali produzir o CD definitivo. É fundamental que cada faixa esteja colo-

cada em ordem e, no caso de uma música precisar ser repetida em outra cena, deverá ser gravada novamente, para que todas as intervenções musicais fiquem em seqüência, tirando a necessidade de que o operador fique procurando números para trás e para frente no visor da aparelhagem.

No caso de não haver acesso a um sistema de CD, há sempre a alternativa de uso de fitas K7. Neste caso, é preciso que haja tantas fitas quantas forem as músicas e sons utilizados. Isto porque é praticamente impossível, sem fones de ouvido, localizar uma segunda faixa em fitas K7, e normalmente este é um processo demorado que pode perder o tempo da próxima cena. Assim, se houver dez músicas a serem tocadas durante a peça, teremos dez fitas K7 preparadas ao lado da aparelhagem e trocadas na medida em que forem sendo usadas. Cada música deve também ser gravada o mais perto possível do início de cada fita, possibilitando que não haja tempo sobrando entre o acionamento da fita e a entrada da música.

Uma preocupação constante é a de que não haja excesso de ruídos desnecessários. Colocar, por exemplo, o som de uma porta batendo pode ser evitado, a menos que seja imprescindível para a compreensão da cena. Uma simples batida de porta, se colocada como som, estará estabelecendo o critério de que todos os sons ambientes também deverão ser sonorizados. Em teatro isto é um recurso a ser evitado. É diferente do cinema, que precisa tratar com realismo todas as seqüências.

Por outro lado, é possível e recomendável a utilização de sons não realistas, como o ruído de um vento brando dentro de uma casa em uma situação de extrema solidão, ou o som de uma tempestade representando o estado emocional dramático de um personagem. Estes são apenas alguns exemplos. Cada sonoplasta deve saber que pode contar com recursos ilimitados para seus objetivos, por mais que os sons e músicas escolhidos aparentemente estejam completamente fora da realidade. É a liberdade que o teatro nos propicia e que tem na música um aliado de fortes possibilidades poéticas e dramáticas.



## MÚSICA

**Executando a trilha sonora**

A figura do operador da trilha sonora é da maior importância. Não devemos acreditar que basta chamar um amigo do grupo alguns dias antes da estréia e pedir que ele exerça esta função. A questão aqui não é somente acionar a aparelhagem, mas este técnico precisa estar absolutamente afinado com a progressão do espetáculo, com as nuances e sutilezas que estão presentes em cada representação teatral. Para tanto, o ideal é que este importante participante do fazer teatral acompanhe os ensaios e as discussões decorrentes desde o princípio dos ensaios.

Para começar, existe a necessidade de que cada interferência musical deve entrar exatamente no momento indicado. Um pequeno atraso pode quebrar o ritmo cênico.

Outra faculdade necessária é a leveza na mão do operador. Cada música tem um tom próprio, um volume certo, tanto na entrada quanto na saída da música. Tomemos o exemplo de uma explosão. Se entrar com retardo, vai tornar falsa toda a encenação que levou à sua conclusão. Se entrar com volume muito baixo também não dará o efeito desejado.

**A música especialmente composta**

Quando a música de um espetáculo é feita especialmente para ele, temos uma trilha autoral que tende a ser mais afinada com as intenções da direção. Não é uma afirmação de que será melhor que uma trilha de músicas já existentes no mercado. Mas o fato é que, sendo composta para o espetáculo, ela estará sendo autoral, diretamente ligada à dramaturgia.

Dizem que é difícil compor canções. Bem, se fosse, não existiria tanta música por aí. Mas o mais importante em nosso assunto é que a música para o teatro não tem a exigência de ser “bonita”. Às vezes, de forma oposta, ela precisa ser “feia, mal tocada, até desafinada”. Tudo depende da situação em que ela vai ser colocada, depende de sua intenção na cena.

Considero quase certo que em cada grupo, ou em cada escola, ou em cada quarteirão, existe alguém que tenha um violão, ou um teclado, ou um acordeão. Enfim, algum instrumento harmônico. É o suficiente. Se uma pessoa pode tocar música dos outros, ela pode perfeitamente ligar algumas notas que saiam de sua cabeça

dentro daquelas posições que ela sabe tocar. Temos o (a) nosso (a) compositor (a). Se for do grupo de teatro, melhor ainda. Mas se não for, basta fazer as músicas, ensaiar com o elenco e gravar. Na melhor das hipóteses, as músicas serão tocadas ao vivo com a presença dos músicos. E digo músicos no plural porque sei, por experiência própria, que várias pessoas do elenco poderão participar na parte da percussão. Alguém toca flauta doce? Alguma das músicas vai precisar de um solo melódico com flauta. E a parte do canto, essa é geral. Todos cantam, todos emitem sons.

E, com a liberdade que o teatro propicia, ninguém precisa ter vergonha de não cantar como nossas cantoras profissionais. Se achar que desafina, pode participar na hora dos “efeitos especiais”. Esses efeitos podem ir de sons graves, para momentos de medo, a sirenes de polícia e ambulância, sons de insetos no mato... A lista é inesgotável.

No caso desse compositor não ser do grupo e quiser tocar na peça, é preciso que ele firme um compromisso de estar sempre presente, pois uma vez que a peça for ensaiada com música ao vivo, dificilmente poderá acontecer sem a presença dos instrumentos.

Esses instrumentos podem ser os mais estranhos. Qualquer objeto que produza som pode ser utilizado. Até a gravação da pulsação de um coração. Um material com bons resultados sonoros é a folha de flandres que, sacudida com força, produz uma inegável tempestade. Mas instrumentos caseiros são bem-vindos, de panelas a tamancos. Tudo que percute é som, e isso inclui o corpo humano. Pode-se perfeitamente fazer uma pequena orquestra de percussão com os pés. Basta ensaiar.





Divulgação.

### Considerações finais

Em resumo, podemos dizer que a produção de uma trilha musical para teatro tem uma liberdade total, sem limites. Se houver uma simples aparelhagem de som, há música. Se não houver, também há. É preciso encarar esta musicalidade muito especial do teatro fora dos padrões do que ouvimos no rádio. É um ato de criação, não de “enfeite”. Podemos usar músicas que já existem, mas nunca no sentido para que foram compostas. Devemos nos “apropriar” do que já foi feito e transformar em produto “nosso”, quer dizer, produto do espetáculo que estamos montando e que é único em todos os momentos.

A memória afetiva musical do grupo é da maior importância nesta elaboração. Em trabalho grupal, é fundamental a participação de todos. E, como vimos no parágrafo inicial deste artigo, todos vivem música, respiram música.

Podemos dizer que temos uma imaginação musical tão poderosa quanto o ato de escrever uma histó-

ria. Só é preciso ousar e exercitar. E não há melhor lugar para isso do que um palco de ação teatral, onde tudo pode acontecer para que nosso espetáculo seja o melhor possível.

**CAÍQUE BOTIKAY** – Compositor, instrumentista, autor, ator e diretor musical e cênico. Formou-se em Musicoterapia pelo Conservatório Brasileiro de Música, em 1975. Foi professor da Universidade Estadual do Norte Fluminense, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, entre outras. Participou de espetáculos como **As bodas de Fígaro**, de Mozart e **Da Ponte**, direção de Ítalo Rossi, em 1991 e **A profissão da senhora Warren** e de Bernard Shaw e direção de Erik Nielsen, 1998.

*“Tanto tempo faz,  
que li no teu olhar  
a vida cor-de-rosa que eu sonhava”*

Renato Russo



# Observatório Leia Brasil: um projeto de extensão e pesquisa

CAROLINA DE MELO  
BOMFIM ARAÚJO

O Observatório Leia Brasil é um projeto de extensão e pesquisa da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense que pretende realizar uma avaliação qualitativa do desempenho dos programas de leitura do Leia Brasil durante o biênio 2006-2007. Organização não-governamental que atua desde 1991 nas escolas públicas de diversos estados e municípios, o Leia Brasil oferece a essas escolas algo que lhes falta e elas desejam. Realizando uma tarefa atribuída, mas não plenamente realizada pelo Estado, essa instituição de promoção da leitura se sustenta pelo forte argumento da urgência das ações, a menos que optemos pelo modelo das gerações perdidas em nome de uma revolução dos fundamentos.

Em que sentido essas ações se fazem urgentes é uma questão que se coloca a partir do desafio da formação de uma sociedade leitora. Mas – é possível se perguntar – para que queremos uma sociedade leitora? Afinal, a leitura não é um desafio de todas as culturas; houve muitos homens que morreram felizes analfabetos; os índios brasileiros conquistaram uma vida coletiva que dispensava a leitura. Mas nós precisamos, para ser uma democracia, formar leitores e isso porque somos uma sociedade letrada.

Platão, filósofo do século IV a. C., viveu sob o impacto da disseminação da escrita e da leitura na Grécia e no final de um de seus diálogos, o **Fedro**, dedicou-se a



Divulgação.

expor um pequeno mito sobre a invenção da escrita no Egito. O mito conta do grande inventor egípcio Teute que, além dos números, da geometria e da astronomia, teria também inventado a escrita e levado todas as suas invenções para o rei egípcio Tamus. Ao chegar o momento de apresentar a escrita, Teute fez uma pequena explicação: trata-se de uma descoberta que vai salvar a nossa memória. No entanto, ao tomar conhecimento do que se tratava, o rei Tamus lhe respondeu: essa invenção não vai salvar nossa memória e, sim, acabar com ela.

Platão relembra esse mito para chamar a atenção de que uma sociedade que introduza a escrita na sua cultura, imediatamente exclui uma tradição oral de transmissão de informações e valores. Com isso, ao mesmo tempo em que dispõe as informações e os valores duradouramente para todas as gerações, a escrita faz reduzir a preocupação com a vivência coletiva dessas informações e valores. Daí surgem paradoxos muito comuns à nossa época, como, por exemplo, o desconhecimento das leis: não sabemos, nós leigos cidadãos, os conteúdos dos diversos códigos penais, civis, criminais, tributários etc. que regem nossas vidas. No entanto, não é um argumento judicialmente válido o desconhecimento da lei. Por outro lado, no momento em que optamos (ou fomos colonizados, sem alternativa) por uma cultura letrada, colocamos nas letras a fonte do poder: as leis estão escritas – e é importante que elas estejam escritas e não apenas na veneta de algum governante –, as tradições estão escritas, nossa identidade está escrita, nossa história está escrita. Enfim, se devemos ser uma democracia, é preciso que o *demos*, o povo em geral, tenha acesso a esse *krátos*, a essa fonte de poder.

Penso ter assim oferecido pelo menos um argumento para sustentar que a urgência da formação de leitores para a consolidação de uma sociedade democrática. É preciso então definir qual o papel a ser desempenhado pela Universidade frente a essa articulação escola / organização não-governamental / leitura / democracia. A resposta está em que é parte integrante da função da Universidade a observação e a participação nas ações de relevo em sua sociedade, e função particularmente de uma Faculdade de Educação o contato e o intercâmbio permanente com as instituições de ensino, sejam elas formais ou informais. Essa é a ação da pesquisa e essa é a ação da extensão, dois dos três setores que formam a Universidade e que são, em geral, esquecidos em privilégio do ensino.

A proposta que apresento é um projeto de extensão e pesquisa que traz a Universidade para fora da sua sala de aula e para dentro da sala de aula da escola pública de ensino fundamental, em nome de se fortalecer entre essas instituições o seu intercâmbio, o compartilhamento de suas experiências. Com isso, chegamos aos objetivos específicos.

O grande desafio deste projeto reside em alcançar, em relação à leitura – âmbito do singular, da individualidade, da sensibilidade – resultados claramente comprovados em termos de métodos, números, competências, índices, aproveitamentos e todos os critérios necessários para transformar uma experiência particular em uma referência com aplicabilidade em diferentes circunstâncias. Para tanto, o nosso enfoque deve partir de uma compreensão muito específica de leitura. Trata-se, sim, de uma experiência particular do leitor com as letras; entretanto, à medida que nós transportamos para as letras todos os códigos da nossa sociedade, a própria prática política, social, erótica, em suma, os próprios parâmetros de comportamento de um indivíduo frente aos outros de seu grupo, a leitura se revela como não sendo individual, mas, sim, coletiva; ela é fonte de poder em nossa sociedade e, portanto, ela é algo indiscutivelmente mensurável.

Naturalmente, para tratar de medidas da leitura, temos que tratar das categorias certas. Não se trata da emoção causada por um texto, mas na capacidade do leitor de assimilar as diversas informações ali contidas – sociais, econômicas, geográficas, estatísticas, morais etc. O fundamento de uma pesquisa não pode estar na empatia que o leitor constrói com o personagem, mas na sua capacidade de elaborar hipóteses para justificar as ações e as emoções apresentadas. Enfim, uma pesquisa não se pauta pela imaginação do leitor, mas pela transformação da ação desse leitor a partir de uma relação, não com o real, mas com o possível. Essa a avaliação, portanto, gira em torno do conceito de letramento, ou seja, o impacto da leitura nas ações, o que pode ser observado na obtenção de informações, na dramatização, nos questionamentos levantados, nas opiniões formadas e hipóteses e especulações daí derivadas. Este enfoque nos permite o emprego de níveis de letramento como parâmetro de avaliação, ou seja, uma gradação de capacidades de leitura que, começando no aprendizado das letras e culminando na capacidade especulativa do leitor, permite avaliações.



## OBSERVATÓRIO LEIA BRASIL

Não creio ser o caso de uma apresentação pormenorizada da metodologia e dos conceitos fundamentais. Por ora, penso bastar apresentar o objetivo central deste projeto como a realização de uma pesquisa por amostragem tipo survey, na qual uma parcela da população, escolhida segundo critérios técnicos, é avaliada. Além disso, nossa proposta é a de um estudo de controle, ou seja, teremos um grupo experimental, composto de escolas, professores e alunos beneficiados pelo programa, e um grupo de controle, sem qualquer contato com o programa. Nesses dois grupos, atividades semelhantes serão monitoradas e o resultado do letramento nos alunos será avaliado. No entanto, não se lançará mão, como é usual nesse procedimento, de um questionário com gabarito pré-determinado. Ao contrário, o que se pretende é medir os resultados em um cenário uma liberdade metodológica, onde fazem diferença as inovações introduzidas por alunos e professores, respeitando assim a criação livre que é da natureza da leitura.

Para que possamos obter resultados nessa gama inesperada de situações, a nossa ferramenta principal será o registro audiovisual a partir de tarefas cumpridas oralmente. Isso nos possibilita uma avaliação das turmas como um todo, da eficiência do trabalho do professor em ampliar a capacidade de leitura dos alunos e, finalmente, das contribuições dos programas de leitura do

Leia Brasil tanto no aperfeiçoamento dos professores, quanto na formação dos alunos, o que será viável a partir da comparação entre os dois grupos de amostragem (beneficiados e não beneficiados pelo programa). Em paralelo, coeficientes como perfil sócio-econômico, uso da escola em horário extraclasse, participação de pais, empréstimos de livros etc. serão constantemente levantados. Ao final, teremos um relatório capaz de medir a eficácia deste programa de leitura, além de propor linhas de ação mais específicas. Vale dizer que a Universidade Federal Fluminense, como um centro de excelência em pesquisa na área de educação, se reserva, desde o início dessa proposta, toda a liberdade de análise dos resultados necessária ao estudo científico.

Gostaria de concluir me inserindo no grupo de professores e profissionais da educação que acredita que a leitura amplia o horizonte de mundos possíveis e, mais do que isso, que deseja fazer com que cada vez mais pessoas compartilhem dessa possibilidade. Nisso, no querer que os alunos tenham os mesmos prazeres que ele – porque eles têm os mesmos direitos e os mesmos deveres –, o professor é o democrata por excelência, o próprio agente da democracia. Se é urgente que fundemos uma sociedade mais justa, é urgente que ajamos: assim se justifica ação do Leia Brasil, assim se justifica a relevância do interesse da universidade nesta ação.

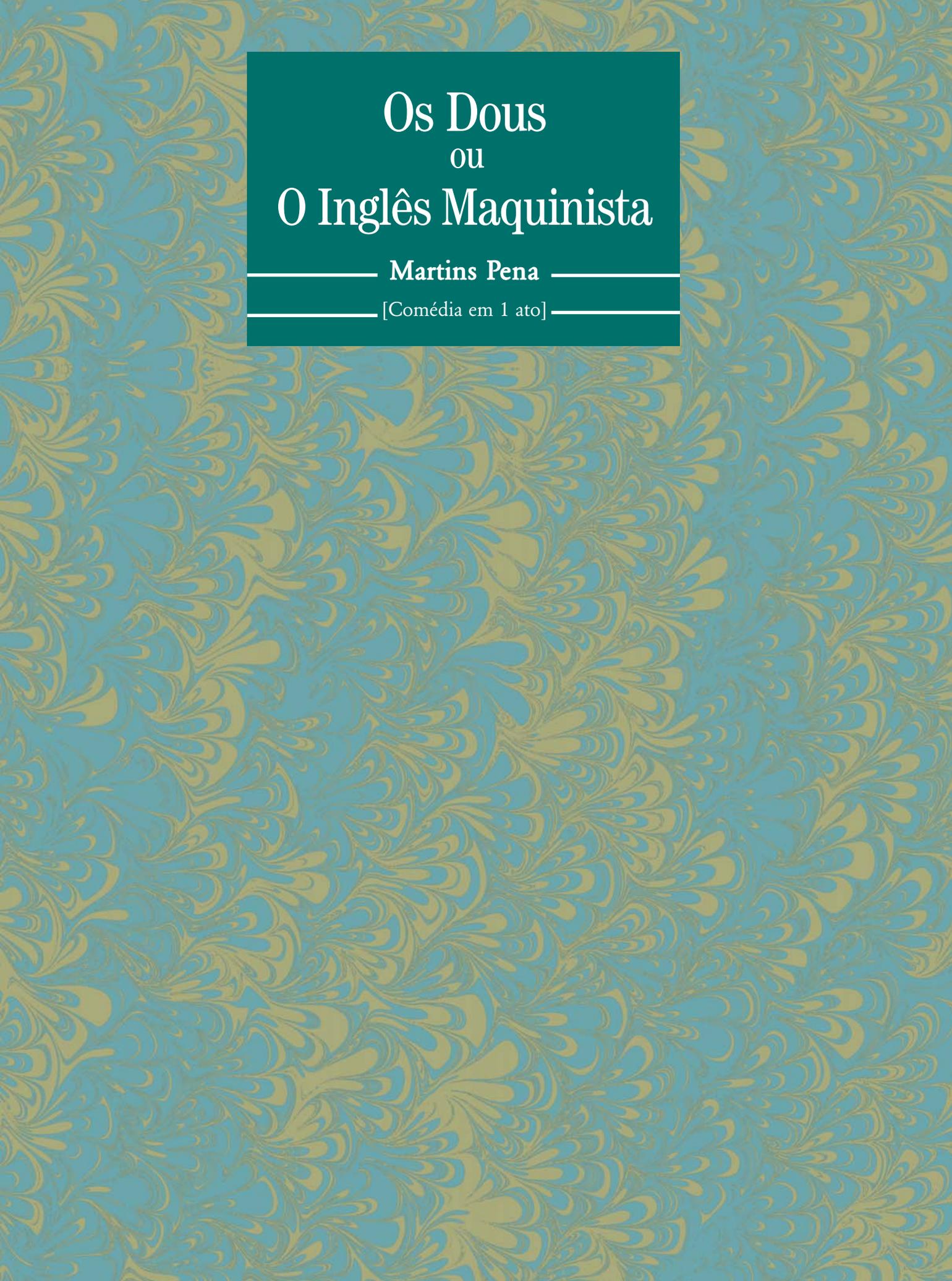
## Textos indicados pelo curador para adaptação para o concurso

Alfabetização, 1º e 2º ciclos

- **Ah, cambaxirra, se eu pudesse**  
Ana Maria Machado – Editora FTD
- **Leo e Albertina**  
Christine Davenier – Editora Brique-Book
- **Macaco Danado**  
Julia Danadson – Editora Brinque-Book
- **Pandolfo Bereba**  
Eva Furnari – Editora Moderna
- **Um porco vem morar aqui**  
Claudia Fries – Editora Brinque-Book

3º e 4º ciclos e EJA

- **Eu quero ficar com você**  
Pedro Bandeira – Editora Moderna
- **Na própria carne**  
Júlio Emílio Braz – Editora Edições Piá
- **Sai pra lá, Dedo-Duro**  
Fanny Abramovich – Editora Moderna
- **Teco-Teco - O aviãozinho**  
Pedro Bloch – Editora Brasil
- **O caso do Saci**  
Nelson Cruz – Editora Cosac & Naifi



Os Dous  
ou  
O Inglês Maquinista

---

Martins Pena

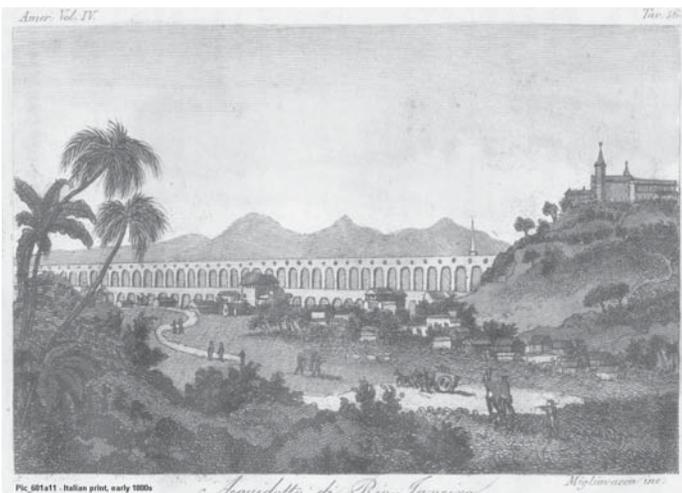
---

[Comédia em 1 ato]

---



Cartão Postal do Aqueduto da Lapa, Rio de Janeiro, séc. XIX.



### Trajos para as personagens <sup>(1)</sup>

**CLEMÊNCIA** – Vestido de chita rosa, lenço de seda preto, sapatos pretos e penteado de tranças.

**MARIQUINHA** – Vestido branco de escócia, de mangas justas, sapatos pretos, penteado de bandó e uma rosa natural no cabelo.

**JÚLIA** – Vestido branco de mangas compridas e afogado, avental verde e os cabelos caídos em cachos pelas costas.

**NEGREIRO** – Calças brancas sem presilhas, um pouco curtas, colete preto, casaca azul com botões amarelos lisos, chapéu de castor branco, guarda-sol encarnado, cabelos arrepiados e suíças pelas faces até junto dos olhos.

**FELÍCIO** – Calças de casimira cor de flor de alecrim, colete branco, sobrecasaca, botins envernizados, chapéu preto, luvas brancas, gravata de seda de cor, alfinete de peito, cabelos compridos e suíças inteiras.

**GAINER** – Calças de casimira de cor, casaca, colete, gravata preta, chapéu branco de copa baixa e abas largas, luvas brancas, cabelos louros e suíças até o meio das faces.

1. Era comum, na época, a descrição minuciosa dos figurinos. Hoje serve apenas como registro histórico. Com a crescente autonomia dos elementos visuais e o surgimento de profissionais especialistas, com conhecimentos de história do traje, familiarizados com a criação/recriação com visões estilizadas e/ou críticas, não é mais que uma vaga referência. Ver o artigo “O Figurino Teatral”, pág. XX.

### Personagens

- CLEMÊNCIA
- MARIQUINHA, sua filha
- JÚLIA, irmã de Mariquinha (10 anos)
- FELÍCIO, sobrinho de Clemência
- GAINER, inglês
- NEGREIRO, negociante de negros novos
- EUFRÁSIA
- CECÍLIA, sua filha
- JUCA, irmão de Cecília
- JOÃO DO AMARAL, marido de Eufrásia
- ALBERTO, marido de Clemência
- Moços e moças

Martins Pena escreve sobre a sua época. A ação se passa no mesmo ano que a peça foi escrita. A cena passa-se no Rio de Janeiro, no ano de 1842.



Martins Pena. Divulgação.

## PEÇA TEATRAL

2. Outro costume da época: a descrição minuciosa do cenário; tal como para o figurino, é também peculiar à época. Nesse caso, com requintes de detalhes como “um candeeiro francês”, jarras de “flores naturais”, “mesas pequenas com castiçais de mangas de vidro”. O realismo acreditava que estas minúcias informavam sobre a classe social dos moradores, as referências culturais do seu cotidiano etc. O autor reitera que todos esses móveis “devem ser ricos”. A leitura do artigo “O Cenário-Teatral”, pág. XX, estabelece as transformações até os nossos dias.

3. A divisão em cenas, sugeridas em alguns dos artigos desta publicação, era comum na época. No caso, como menciona Aderbal Freire Filho, a aparição se dá pela entrada e saída das personagens em cena.

4. Indicava-se, então, as personagens que estavam em cena – costume que foi abolido com o tempo.

5. O palco italiano, o mais usual na época, dispunha de uma cortina, que se abria ao início do espetáculo. Após o período do teatro brechtiano e após o advento da iluminação elétrica, o pano foi sendo abolido. No lugar da cortina do proscênio, usava-se o black-out e, ao iniciar o espetáculo, as luzes de cena são acesas.

6. A indicação de um sofá, onde Clemência e Mariquinha estão sentadas, assim como as cortinas de cassa branca, indicados em nota anterior, eram costumes daquela época. Com a evolução cenográfica, estes cenários passaram a ser denominados de “sofás e cortinas”, não sem alguma crítica – é uma cenografia que hoje se vê em telenovelas, como espaço de reprodução da realidade, e não de criação de um espaço cênico.

7. O autor localizou na rubrica a intenção de relacionar a notícia que Felício lê no jornal com Negrei-

## ATO ÚNICO

O teatro representa uma sala. No fundo, porta de entrada; à esquerda, duas janelas de sacadas, e à direita, duas portas que dão para o interior. Todas as portas e janelas terão cortinas de cassa branca. À direita, entre as duas portas, um sofá, cadeiras, uma mesa redonda com um candeeiro francês aceso, duas jarras com flores naturais, alguns bonecos de porcelana; à esquerda, entre as janelas, mesas pequenas com castiçais de mangas de vidro e jarras com flores. Cadeiras pelos vazios das paredes. Todos estes móveis devem ser ricos. (2)

## CENA I (3)

CLEMÊNCIA, NEGREIRO, MARIQUINHA, FELÍCIO(4). Ao levantar o pano (5), ver-se-á CLEMÊNCIA e MARIQUINHA sentadas no sofá (6); em uma cadeira junto destas NEGREIRO, e recostado sobre a mesa FELÍCIO que lê o **Jornal do Comércio** e levanta às vezes os olhos, como observando a NEGREIRO (7).

## CLEMÊNCIA (8)

Muito custa viver-se no Rio de Janeiro! É tudo tão caro!

## NEGREIRO

Mas o que quer a senhora em suma? Os direitos são tão sobrecarregados! Veja só os gêneros de primeira necessidade. Quanto pagam? O vinho, por exemplo, cinqüenta por cento! (9)

## CLEMÊNCIA (10)

Boto as mãos na cabeça todas as vezes que recebo as contas do armazém e da loja de fazendas.

## NEGREIRO

Porém as mais puxadinhas são as das modistas, não é assim?

## CLEMÊNCIA

Nisto não se fala! Na última que recebi vieram dois vestidos que já tinha pago, um que não tinha mandado fazer, e uma quantidade tal de linhas, colchetes, cadarços e retroses, que fazia horror.

FELÍCIO, largando o Jornal sobre a mesa com impaciência

Irra, já aborrece!

## CLEMÊNCIA

O que é?

FELÍCIO

Todas as vezes que pego neste jornal, a primeira coisa que vejo é: “Chapas medicinais e Ungüento Durand”. Que embirração!

NEGREIRO, *rindo-se*

Oh, oh, oh! (11)

CLEMÊNCIA

Tens razão, eu mesmo já fiz este reparo.

NEGREIRO

As pílulas vegetais não ficam atrás, oh, oh, oh!

CLEMÊNCIA

Por mim, se não fossem os folhetins, não lia o **Jornal**. O último era bem bonito; o senhor não leu? (12)

NEGREIRO

Eu? Nada. Não gasto o meu tempo com essas ninharias, que são só boas para as moças.

VOZ *na rua*

Manuê quentinho! (*Entra Júlia pela direita, correndo.*) (13)

CLEMÊNCIA

Aonde vai, aonde vai?

JÚLIA, *parando no meio da sala*

Vou chamar o preto dos manuês. (14)

CLEMÊNCIA

E pra isso precisa correr? Vá, mas não caia. (*Júlia vai para a janela e chama para rua dando psius.*) (15)

NEGREIRO

A pecurrucha gosta dos doces.

JÚLIA, *da janela*

Sim, aí mesmo. (*Sai da janela e vai para a porta, aonde momentos depois chega um preto com um tabuleiro com manuês, e descansando-o no chão, vende-os a Júlia. Os demais continuam a conversar.*)

FELÍCIO (16)

Sr. Negreiro, a quem pertence o brigue Veloz Espadarte, aprisionado ontem junto quase da Fortaleza de Santa Cruz pelo cruzeiro inglês, por ter a seu bordo trezentos africanos?

ro, que está a sua frente. Esta relação será reiterada nos diálogos que se seguem; os olhares de Felício apenas antecipam, tentando caracterizar o antagonismo entre os dois - ou os Dous. Numa época em que a escravidão era legal, daí o nome de Negreiro em um personagem, transformando o nome numa espécie e adjetivo. Assim como Felício, de certa maneira, antecipa o desfecho da história.

8. O nome Clemência deve ter relação com o significado da palavra. Clemência significa sentimento ou disposição para perdoar as ofensas e minorar castigos por indulgência ou benignidade. Adiante se poderá ????????

9. O autor, ironizando, inclui o vinho entre os gêneros de primeira necessidade. Porém reclama dos altos impostos cobrados pelo governo, um problema atual, que já merecia críticas em 1842!

10. Embora a peça reflita a posição subalterna da mulher, adiante se verá que os personagens femininos só têm interesse em homens para casar e pela moda; Clemência tem situação especial, que já se anuncia: ela paga as suas contas, por isso bota as mãos na cabeça quando recebe as contas do armazém e da loja de tecidos. É a situação de uma mulher que não tem mando - não se sabe ainda se é viúva ou foi abandonada.

11. Hoje já não se indica a sonoridade da gargalhada. Limita-se a dizer que Negreiro ri.

12. O folhetim era história continuada, escrita cada capítulo num dia. Quase todos os jornais publicavam folhetins que, quase sempre, narravam histórias românticas.

13. Manuê, bolo de fubá de milho e mel, vendido por vendedores que percorriam as ruas apregoando-os. Júlia tem 10 anos de idade.

## PEÇA TEATRAL

14. O preto dos manuais explica que os vendedores eram negros escravos.

15. A cena tem a intenção ilustrativa, sem diálogos e sem desdobramentos. Mostra o costume de vender o bolo a domicílio utilizando mão-de-obra escrava.

16. A pergunta de Felício não esconde o tom de provocação tendo em vista que Negreiro é um traficante de negros que compra e vende no mercado brasileiro.

17. Por esse tempo (1842) entrar na baía com navio carregado de negros já era passível de repressão, pois o tráfico fora proibido... "só um asno correria tal risco", assegura o traficante de negros Negreiro. Mas acrescenta que na longa costa do Brasil há autoridades complacentes - a crítica à corrupção e à certeza da impunidade. Com a segurança que ostenta, Negreiro sabe se desvencilhar das perguntas - embora seja um fora da lei.

18. Ao criticar as autoridades condescendentes, que se esquecem do seu dever, Felício começa a explicitar seu antagonismo com Negreiro.

19. Na discussão estão claras as posições antagônicas de Negreiro e Felício. O primeiro é um corruptor e o segundo contra a corrupção. Os dois personagens são colocados em lados opostos, o bem e o mal. Os enfrentamentos entre eles, alternando, ora um, ora outro. O núcleo do conflito estará entre os dois. Aqui fica clara a apresentação do conflito e entre os dois antagonistas.

20. Meia-cara: escravo contrabandeado para o país após a proibição do tráfico negreiro.

21. O autor critica o tráfico de influência no poder e para obter algo que já era ilegal. Um ser humano é obtido através do tráfico de influências e passa a ser propriedade de Clemência.

NEGREIRO (17)

A um pobre diabo que está quase maluco... Mas é bem feito, para não ser tolo. Quem é que neste tempo manda entrar pela barra um navio com semelhante carregação? Só um pedaço de asno. Há por aí além uma costa tão longa e algumas autoridades tão condescendentes!...

FELÍCIO

Condescendentes porque se esquecem de seu dever! (18)

NEGREIRO (19)

Dever? Perdoe que lhe diga: ainda está muito moço... Ora, suponha que chega um navio carregado de africanos e deriva em uma dessas praias, e que o capitão vai dar disso parte ao juiz do lugar. O que há de este fazer, se for homem cordato e de juízo? Responder do modo seguinte: Sim senhor, Sr. capitão, pode contar com a minha proteção, contanto que V. S.<sup>a</sup>... Não sei se me entende? Suponha agora que este juiz é um homem esturrado, destes que não sabem aonde têm a cara e que vivem no mundo por ver os outros viverem, e que ouvindo o capitão, responda-lhe com quatro pedras na mão: Não senhor, não consinto! Isto é uma infame infração da lei e o senhor insulta-me fazendo semelhante proposta! - E que depois deste aranzel de asneiras pega na pena e oficie ao Governo. O que lhe acontece? Responda.

FELÍCIO (19)

Acontece o ficar na conta de íntegro juiz e homem de bem.

NEGREIRO (19)

Engana-se; fica na conta de pobre, que é menos que pouca coisa. E, no entanto, vão os negrinhos para um depósito, a fim de serem ao depois distribuídos por aqueles de quem mais se depende, ou que têm maiores empenhos. Calemos-nos, porem, que isto vai longe.

FELÍCIO (19)

Tem razão! (*Passeia pela sala.*)

NEGREIRO, para Clemência

Daqui a alguns anos mais falará de outro modo.

CLEMÊNCIA (20)

Deixe-o falar. A propósito, já lhe mostrei o meu meia-cara, que recebi ontem na Casa da Correção?

NEGREIRO

Pois recebeu um?

CLEMÊNCIA (21)

Recebi, sim. Empenhei-me com minha comadre, minha comadre empenhou-

se com a mulher do desembargador, a mulher do desembargador pediu ao marido, este pediu a um deputado, o deputado ao ministro e fui servida.

NEGREIRO

Oh, oh, chama-se isto transação! Oh, oh!

CLEMÊNCIA (22)

Seja lá o que for; agora que tenho em casa, ninguém mo arrancará. Morrendo-me algum outro escravo, digo que foi ele.

FELÍCIO (23)

E minha tia precisava deste escravo, tendo já tantos?

CLEMÊNCIA

Tantos? Quanto mais, melhor. Ainda eu tomei um só. E os que tomam aos vinte e aos trinta? Deixa-te disso, rapaz. Venha vê-lo, Sr. Negreiro. (Saem.)

CENA II (24)

FELÍCIO e MARIQUINHA.

FELÍCIO

Ouviste, prima, como pensa este homem com quem tua mãe pretende casar-te?

MARIQUINHA

Casar-me com ele? Oh, não, morrerei antes!

FELÍCIO

No entanto é um casamento vantajoso. Ele é imensamente rico... Atropelando as leis, é verdade; mas que importa? Quando fores sua mulher...

MARIQUINHA

E é você quem me diz isto? Quem me faz essa injustiça? Assim são os homens, sempre ingratos!

FELÍCIO

Meu amor, perdoa. O temor de perder-te faz-me injusto. Bem sabes quanto eu te adoro; mas tu és rica, e eu um pobre empregado público; e tua mãe jamais consentirá o nosso casamento, pois supõe fazer-te feliz dando-te um marido rico.

MARIQUINHA

Meu Deus!

FELÍCIO

Tão bela e tão sensível como és, seres a esposa de um homem para quem o

22. O absoluto anonimato em que se oculta o escravo sem identidade, permite que se dê qualquer nome ao escravo morto.

23. A pergunta de Felício não oculta a censura à tia e, ao mesmo tempo, sua posição contrária à escravidão, o que o antagonista trata mais com o traficante de escravos negreiros.

24. Como foi dito anteriormente, a divisão da cena se deu pela saída de Clemência e Negreiro, que deixa Felício e Mariquinha sozinhos na sala.

A cena dos dois revela que os primos se amam - porém se expressa mas disfarçado pelo ciúme de Felício. Ao mesmo tempo, sabe-se que Negreiro disputa com Felício - mais uma antagonização dos dois - a mão de Mariquinha. Fica claro que Felício é o protagonista e Negreiro o antagonista. A inteligência enfrentará o poder e a riqueza. A honestidade contra a desonestidade. A virtude contra o pecado. O mocinho contra o bandido. Está consolidado o conflito entre Felício e Negreiro.

## PEÇA TEATRAL

25. A ameaça da eterna infelicidade paira sobre a vida dos dois. Torna mais grave a decisão de enfrentar Negreiro.

26. É pouco para o herói Felício ter apenas a Negreiro como antagonista. Ele não é o único inimigo do casal. Ciumento, Felício vê a presença de Gainer – e a citação o apresenta como alguém do lado inimigo, um adversário

dinheiro é tudo! Ah, não, ele terá ainda que lutar comigo! Se supõe que a fortuna que tem adquirido com o contrabando de africanos há de tudo vencer, engana-se! A inteligência e o ardil às vezes podem mais que a riqueza.

MARIQUINHA

O que pode você fazer? Seremos sempre infelizes.(25)

FELÍCIO

Talvez que não. Sei que a empresa é difícil. Se ele te amasse, ser-me-ia mais fácil afastá-lo de ti; porém ele ama o teu dote, e desta qualidade de gente arrancar um vintém é o mesmo que arrancar a alma do corpo... Mas não importa.

MARIQUINHA

Não vá você fazer alguma coisa com que mamã se zangue e fique mal com você...

FELÍCIO (26)

Não, descansa. A luta há de ser longa, pois que não é este o único inimigo. As assiduidades daquele maldito Gainer já também inquietam-me. Veremos... E se for preciso... Mas não; eles se entre destruirão; o meu plano não pode falhar.

MARIQUINHA

Veja o que faz. Eu lhe amo, não me envergonho de o dizer; porém se for preciso para nossa união que você faça alguma ação que... *(Hesita.)*

FELÍCIO

Compreendo o que queres dizer... Tranqüiliza-te.

JÚLIA, *entrando*

Mana, mamã chama.

MARIQUINHA

Já vou. Tuas palavras animaram-me.

JÚLIA

Ande, mana.

MARIQUINHA

Que impertinência! *(Para Felício, à parte:)* Logo conversaremos...

FELÍCIO

Sim, e não te aflijas mais, que tudo se arranjará. *(Saem Mariquinha e Júlia.)*

**CENA III (27)**

FELÍCIO, só

Quanto eu a amo! Dois rivais! Um negociante de meia-cara e um especulador... Belo par, na verdade! Ânimo! Comecem-se hoje as hostilidades. Veremos, meus senhores, veremos! Um de vós sairá corrido desta casa pelo outro, e um só ficará para mim - se ficar... *(Entra mister Gainer.)*

**CENA IV**

FELÍCIO e GAINER.

GAINER

Viva, senhor.

FELÍCIO

Oh, um seu venerador...

GAINER

Passa bem? Estima muito. Senhora dona Clemência foi passear?

FELÍCIO

Não senhor, está lá dentro. Queria alguma coisa?

GAINER

Coisa não; vem fazer minhas cumprimentos.

FELÍCIO

Não pode tardar. *(À parte:)* Principie-se. (28) *(Para Gainer:)* Sinto muito dizer-lhe que... Mas chega minha tia. *(À parte:)* Em outra ocasião...

GAINER

Senhor, que sente?

**CENA V**

Entra D<sup>a</sup>. CLEMÊNCIA, MARIQUINHA, JÚLIA e NEGREIRO.

D. CLEMÊNCIA, *entrando*

Estou contente com ele. Oh, o Sr. Gainer por cá! *(Cumprimentam-se.)*

GAINER

Vem fazer meu visita.

27. Define-se com clareza o quanto ama Mariquinha.

Quantos e quais são seus antagonistas, agora, dois: um traficante de escravos e um especulador. À luta, pois. Encerra-se a apresentação e inicia-se o desenvolvimento - os enfrentamentos que levarão ao desfecho.

28. O comentário chamado "À parte" é uma licença de linguagem, na qual a personagem dirige-se à platéia ou, em versão mais sutil, pensa em voz alta, criando com ela cumplicidade para a sua causa. No caso, Felício anuncia que vai principiar a por em prática o seu plano para enfrentar os antagonistas. Porém, a súbita entrada da tia o obriga a adiar.

## PEÇA TEATRAL

29. A ironia de Negreiro com Gainer indicia alguma disputa ainda oculta e sutil.

30. Não apenas Negreiro mantém a ironia, como Felício parte para o ataque - à parte, é claro, não frontal.

31. A presença dos comerciantes negreiros, vindos com a abertura dos portos feita por D. João VI, ensejou a presença de comerciantes muito espertos que o autor critica.

D<sup>a</sup>. CLEMÊNCIA

Muito obrigada. Há dias que o não vejo.

GAINER

Tenha estado muita ocupado.

NEGREIRO, *com ironia* (29)

Sem dúvida com algum projeto?

GAINER

Sim. Estou redigindo uma requerimento para as deputados.

NEGREIRO e CLEMÊNCIA

Oh!

FELÍCIO

Sem indiscrição: Não poderemos saber...

GAINER

Pois não! Eu peça na requerimento uma privilégio por trinta anos para fazer açúcar de osso.

TODOS

Açúcar de osso!

NEGREIRO (30)

Isto deve ser bom! Oh, oh, oh!

CLEMÊNCIA

Mas como é isto?

FELÍCIO, *à parte* (30)

Velhaco!

GAINER (31)

Eu explica e mostra... Até nesta tempo não se tem feito caso das osso, estruindo-se grande quantidade delas, e eu agora faz desses osso açúcar superfina...

FELÍCIO

Desta vez desacreditam-se as canas.

NEGREIRO

Continue, continue.

GAINER

Nenhuma pessoa mais planta cana quando souberem minha método.

CLEMÊNCIA

Mas os ossos plantam-se?

GAINER, *meio desconfiado*

Não senhor.

FELÍCIO

Ah, percebo! Espremem-se. (*Gainer fica indignado.*)

JÚLIA

Quem é que pode espremer osso? Oh! (*Felício e Mariquinha riem-se.*)

### CENA VI

EUFRÁSIA, *na porta do fundo* (32)

Dá licença, comadre?

CLEMÊNCIA

Oh, comadre, pode entrar! (*Clemência e Mariquinha encaminham-se para a porta, assim como Felício; Gainer fica no meio da sala. Entram Eufrásia, Cecília, João do Amaral, um menino de dez anos, uma negra com uma criança no colo e um moleque vestido de calça, jaqueta e chapéu de oleado. Clemência, abraçando Eufrásia:)* Como tem passado?

EUFRÁSIA

Assim, assim.

CLEMÊNCIA

Ora esta, comadre!

JOÃO DO AMARAL

Senhora D<sup>a</sup>. Clemência?

CLEMÊNCIA

Sr. João, viva! Como está?

MARIQUINHA, *para Cecília, abraçando e dando beijo*

Há quanto tempo!

CECÍLIA

Você passa bem? (*Todos se cumprimentam. Felício aperta a mão de João do Amaral, corteja as senhoras. João do Amaral corteja a Mariquinha.*)

CLEMÊNCIA

Venham-se assentar.

32. A entrada de Eufrásia, com seu enorme cortejo, interrompe a ação central da peça, num recurso usual para manter o suspense quanto à disputa e também os detalhes da invenção de Gainer. Observe-se no cortejo o uso de escravos nas tarefas domésticas.

## PEÇA TEATRAL

EUFRÁSIA

Nós nos demoraremos pouco.

CLEMÊNCIA

É que faltava.

MARIQUINHA, *pegando na criança*O Lulu como está bonito! *(Cobre-o de beijo.)*CLEMÊNCIA, *chegando-se para ver*Coitadinho, coitadinho! *(Fazendo-lhe festas:)* Psiu, psiu, negrinho! Como é galante!

EUFRÁSIA

Tem andado muito rabugento com a disenteria dos dentes.

MARIQUINHA

Pobrezinho! Psiu, psiu, bonito! *(Mariquinha toma a criança da negra.)*

EUFRÁSIA

Olhe que não lhe faça alguma desfeita!

MARIQUINHA

Não faz mal. *(Mariquinha leva a criança para junto do candeeiro e, mostrando-lhe a luz, brinca com ele ad libitum.)*

CLEMÊNCIA

Descanse um pouco, comadre. *(Puxa-lhe pela saia para junto do sofá.)*

JOÃO

Não podemos ficar muito tempo.

CLEMÊNCIA

Já o senhor principia com suas impertinências. Assentem-se. *(Clemência e Eufrásia assentam-se no sofá; João do Amaral, Felício, Gainer e o menino, nas cadeiras; Cecília e Júlia ficam em pé junto de Mariquinha, que brinca com a criança.)*EUFRÁSIA, *assentando-se*

Ai, estou cansada de subir suas escadas!

CLEMÊNCIA

Pois passe a noite comigo e faça a outra visita amanhã.

JOÃO DO AMARAL

Não pode ser.

CLEMÊNCIA (33)

Deixe-se disso. *(Batendo palmas:)* Ó lá de dentro?

JOÃO

Desculpe-me, tenha paciência.

EUFRÁSIA

Não, comadre. *(Chega um pajem pardo à porta.)*

CLEMÊNCIA

Aprontem o chá depressa. *(Sai o pajem.)*

JOÃO

Não pode ser, muito obrigado.

FELÍCIO

Aonde vai com tanta pressa, minha senhora?

EUFRÁSIA

Nós?

JOÃO, *para Felício*

Um pequeno negócio.

EUFRÁSIA

Vamos à casa de D<sup>a</sup>. Rita.

CLEMÊNCIA

Deixe-se de D<sup>a</sup>. Rita. Que vai lá fazer?

EUFRÁSIA

Vamos pedir a ela para falar à mulher do ministro.

CLEMÊNCIA

Pra quê?

EUFRÁSIA

Nós ontem ouvimos dizer que se ia criar uma repartição nova e queria ver se arranjavamos um lugar pra João.

CLEMÊNCIA

Ah, já não atemo.

FELÍCIO, *para João*

Estimarei muito que seja atendido; é justiça que lhe fazem.

33. Da sala, Clemência dirige-se a alguém que está fora da cena, aparentemente na cozinha, e sem nome. E ao pajem, que se dirigia.

A peça muda seu tema e envereda por um assunto inesperado, que não poupa crítica às mazelas peculiares a sociedade brasileira: o tráfico de influência, as relações interessadas, os favores, o jeitinho.

## PEÇA TEATRAL

34. A criatura agora mencionada, e que aparentemente também está na cozinha, tem nome: Pulquéria

EUFRÁSIA

O senhor diz bem.

JOÃO

Sou empregado de repartição extinta; assim, é justo que me empreguem. Até mesmo é economia.

GAINER

Economia sim!

JOÃO, *para Gainer*

Há muito tempo que me deviam ter empregado, mas enfim...

CLEMÊNCIA

Não se vê senão injustiças.

EUFRÁSIA

Comadre, passando de uma coisa pra outra: a costureira esteve cá hoje?

CLEMÊNCIA

Esteve e me trouxe os vestidos novos.

EUFRÁSIA

Mande buscar.

CECÍLIA

Sim, sim, mande-os buscar, madrinha.

CLEMÊNCIA, *batendo palmas* (34)

Pulquéria? (*Dentro, uma voz: Senhora?*) Vem cá.

CECÍLIA, *para Mariquinha*

Quantos vestidos novos você mandou fazer?

MARIQUINHA E CLEMÊNCIA

Dois. (*Entra uma rapariga.*)

CLEMÊNCIA

Vai lá dentro no meu quarto de vestir, dentro do guarda-fato à direita, tira os vestidos novos que vieram hoje. Olha, não machuque os outros. Vai, anda. (*Sai a rapariga.*)

CECÍLIA, *para Mariquinha*

De que moda mandou fazer os vestidos?

MARIQUINHA

Diferentes e... Ora, ora, Lulu, que logro!

EUFRÁSIA e CECÍLIA

O que foi?

MARIQUINHA

Mijou-me toda!

EUFRÁSIA

Não lhe disse? *(Os mais riem-se.)*

MARIQUINHA

Marotinho!

EUFRÁSIA

Rosa, pega no menino.

CECÍLIA

Eu já não gosto de pegar nele por isso. *(A preta toma o menino e Mariquinha fica sacudindo o vestido.)*

JOÃO

Foi boa peça!

MARIQUINHA

Não faz mal. *(Entra a rapariga com quatro vestidos e entrega a Clemência.)*

JOÃO, para Felício

Temos maçada!

FELÍCIO

Estão as senhoras no seu geral.

CLEMÊNCIA, mostrando os vestidos (35)

Olhe. *(As quatro senhoras ajuntam-se à roda dos vestidos e examinam ora um, ora outro; a rapariga fica em pé na porta; o menino bole em tudo quanto acha e trepa nas cadeiras para bulir com os vidros; Felício e Gainer levantam-se e passeiam de braço dado pela sala, conversando. As quatro senhoras quase que falam ao mesmo tempo.)*

CECÍLIA (36)

Esta chita é bonita.

EUFRÁSIA (36)

Olhe este riscadinho, menina!

CLEMÊNCIA (36)

Pois custou bem barato; comprei à porta.

35. O autor, com indicação de movimentos para a criança, sugere vários elementos de adereços cenográficos. Ler artigo de José Dias nesta publicação, assim como a menção de Aderbal Freire Filho sobre os “gabinetes”.

36. Observe-se que o tema da peça foi suspenso ou praticamente abandonado. Porém, com a chegada dos visitantes, elementos de comportamento e cultura da época, são revelados, especialmente quanto ao interesse das mulheres, as relações interpessoais, a moda, etc... Nota-se a separação entre o grupo de homens e o grupo de mulheres. Sobre a moda, leia o artigo de Ney Madeira sobre a moda na época e o conceito de figurino.

## PEÇA TEATRAL

CECÍLIA

Que feitio tão elegante! Este é seu, não é?

MARIQUINHA

É, eu mesmo é que dei o molde.

CLEMÊNCIA

São todos diferentes. Este é de costa lisa, e este não.

CECÍLIA

Este há de ficar bem.

CLEMÊNCIA

Muito bem. É uma luva.

MARIQUINHA

Já viu o feitio desta manga?

CECÍLIA

É verdade, como é bonita! Olhe, minha mãe.

EUFRÁSIA

São de pregas enviesadas. *(Para o menino:)* Menino, fique quieto.

MARIQUINHA

Este cabeção fica muito bem.

CECÍLIA

Tenho um assim.

EUFRÁSIA

Que roda!

MARIQUINHA

Assim é que eu gosto.

CLEMÊNCIA

E não levou muito caro.

EUFRÁSIA

Quanto? *(Para o menino:)* Juca, desce daí.

CLEMÊNCIA

A três mil-réis.

EUFRÁSIA

Não é caro.

CECÍLIA

Parece seda esta chita. *(Para o menino:)* Juquinha, mamã já disse que fique quieto.

CLEMÊNCIA

A Merenciana está cortando muito bem.

EUFRÁSIA

É assim.

CECÍLIA (37)

Já não mandam fazer mais na casa das francesas?

MARIQUINHA

Mandamos só os de seda.

CLEMÊNCIA

Não vale a pena mandar fazer vestidos de chita pelas francesas; pedem sempre tanto dinheiro! *(Esta cena deve ser toda muito viva. Ouve-se dentro bulha como de louça que se quebra:)* (38) O que é isto lá dentro? *(Voz, dentro: Não é nada, não senhora.)* Nada? O que é que se quebrou lá dentro? Negras! *(A voz, dentro: Foi o cachorro.)* Estas minhas negras!... Com licença. *(Clemência sai.)*

EUFRÁSIA

É tão descuidada esta nossa gente!

JOÃO DO AMARAL

É preciso ter paciência. *(Ouve-se dentro bulha como de bofetadas e chicotadas.)* Aque-la pagou caro...

EUFRÁSIA, *gritando*

Comadre, não se aflija.

JOÃO

Se assim não fizer, nada tem.

EUFRÁSIA

Basta, comadre, perdoe por esta. *(Cessam as chicotadas.)* Estes nossos escravos fazem-nos criar cabelos brancos. *(Entra Clemência arranjando o lenço do pescoço e muito esfogueada.)*

CLEMÊNCIA

Os senhores desculpem, mas não se pode... *(Assenta-se e toma respiração.)* Ora veja só! Foram aquelas desavergonhadas deixar mesmo na beira da mesa a salva com os copos pra o cachorro dar com tudo no chão! Mas pagou-me!

37. A presença mencionada das costureiras francesas, que cobram caro pelo seu trabalho, revela o grande cosmopolitismo – além do inglês Gainer e, com outra função, o escravo africano, a modista francesa, sem esquecer os colonizadores portugueses.

38. Note-se que escravos na cozinha quebraram louças ou vidro. Clemência vai até lá e o que se ouve são bofetadas e chicotadas, acolhidas com naturalidade pelos presentes, que também têm suas histórias a contar.

## PEÇA TEATRAL

39. Ao mesmo tempo em que reclama dos escravos, orgulha-se do africano que ganhou.

40. A ação central, que foi interrompida pelas visitas, é retomada. A peça, então, prossegue: Felício enfrentará os dois antagonistas, Gainer e Negreiro.

EUFRÁSIA

Lá por casa é a mesma coisa. Ainda ontem a pamonha da minha Joana quebrou duas xícaras.

CLEMÊNCIA

Fazem-me perder a paciência. Ao menos as suas não são tão mandrionas.

EUFRÁSIA

Não são? Xi! Se eu lhe contar não há de crer. Ontem, todo o santo dia a Mônica levou a ensaboar quatro camisas do João.

CLEMÊNCIA

É porque não as esfrega.

EUFRÁSIA

É o que a comadre pensa.

CLEMÊNCIA (39)

Eu não gosto de dar pancadas. Porém, deixemo-nos disso agora. A comadre ainda não viu o meu africano?

EUFRÁSIA

Não. Pois teve um?

CLEMÊNCIA

Tive; venham ver. *(Levantam-se.)* Deixe os vestidos aí que a rapariga vem buscar. Felício, diz ao senhor *mister* que se quiser entrar não faça cerimônia.

GAINER

Muito obrigada.

CLEMÊNCIA

Então, com sua licença.

EUFRÁSIA, *para a preta*

Traz o menino. *(Saem Clemência, Eufrásia, Mariquinha, Cecília, João do Amaral, Júlia, o menino, a preta e o moleque.)*

CENA VII (40)

FELÍCIO E GAINER

FELÍCIO

Estou admirado! Excelente idéia! Bela e admirável máquina!

GAINER, *contente*

Admirável, sim.

FELÍCIO

Deve dar muito interesse.

GAINER

Muita interesse o fabricante. Quando esta máquina tiver acabada, não precisa mais de cozinheiro, de sapateira e de outras muitas ofícias.

FELÍCIO

Então a máquina supre todos estes ofícios?

GAINER

Oh, sim! Eu bota a máquina aqui no meio da sala, manda vir um boi, bota a boi na buraco da maquina e depois de meia hora sai por outra banda da maquina tudo já feita.

FELÍCIO

Mas explique-me bem isto.

GAINER

Olha. A carne do boi sai feita em *beef*, em *roast-beef*, em fricandó e outras muitas; do couro sai sapatas, botas...

FELÍCIO, *com muita seriedade*

Envernizadas?

GAINER

Sim, também pode ser. Das chifres sai bocetas, pentes e cabo de faca; das ossas sai marcas...

FELÍCIO, *no mesmo*

Boa ocasião para aproveitar os ossos para o seu açúcar.

GAINER

Sim, sim, também sai açúcar, balas da Porto e amêndoas.

FELÍCIO

Que prodígio! Estou maravilhado! Quando pretende fazer trabalhar a máquina?

GAINER

Conforme; falta ainda alguma dinheira. Eu queria fazer uma empréstima. Se o senhor quer fazer seu capital render cinquenta por cento dá a mim para acabar a maquina, que trabalha depois por nossa conta.

FELÍCIO, *à parte*

Assim era eu tolo... (*Para Gainer:*) Não sabe quanto sinto não ter dinheiro disponível. Que bela ocasião de triplicar, quadruplicar, quintuplicar, que digo, centuplicar o meu capital em pouco! Ah!

## PEÇA TEATRAL

41. Felício inicia a intriga - o seu plano contra seus antagonistas - Jogando Gainer contra Negreiro.

GAINER, *à parte*

Destes tolas eu quero muito.

FELÍCIO (41)

Mas veja como os homens são maus. Chamarem ao senhor, que é o homem o mais filantrópico e desinteressado e amicíssimo do Brasil, especulador de dinheiros alheios e outros nomes mais.

GAINER

A mim chama especuladora? A mim? *By God!* Quem é a atrevido que me dá esta nome?

FELÍCIO

É preciso, na verdade, muita paciência. Dizerem que o senhor está rico com espertezas!

GAINER

Eu rica! Que calúnia! Eu rica? Eu está pobre com minhas projetos pra bem do Brasil.

FELÍCIO, *à parte*

O bem do brasileiro é o estribilho destes malandros... (*Para Gainer:*) Pois não é isto que dizem. Muitos crêem que o senhor tem um grosso capital no Banco de Londres; e além disto, chamam-lhe de velhaco.

GAINER, *desesperado*

Velhaca, velhaca! Eu quero mete uma bala nos miolos deste patifa. Quem é estes que me chama velhaca?

FELÍCIO

Quem? Eu lho digo: ainda não há muito que o Negreiro assim disse.

GAINER

Negreira disse? Oh, que patifa de meia-cara... Vai ensina ele... Ele me paga. *Goddam!*

FELÍCIO

Se lhe dissesse tudo quanto ele tem dito...

GAINER

Não precisa dize; basta chama velhaca a mim pra eu mata ele. Oh, que patifa de meia-cara! Eu vai dize a *commander* do brigue *Wizart* que este patifa é meia-cara; pra segura nos navios dele. Velhaca! Velhaca! *Goddam!* Eu vai mata ele! Oh! (*Sai desesperado.*)

CENA VIII (42)

FELÍCIO, *só*

Lá vai ele como um raio! Se encontrar o Negreiro, temos salsada. Que furor

42. Felício consegue irritar Gainer e contrapô-lo a Negreiro.

mostrou por lhe dizer eu que o chamavam velhaco! Dei-lhe na balda! Vejamos no que dá tudo isto. Segui-lo-ei de longe até que se encontre com Negreiro; deve ser famoso o encontro. Ah, ah, ah! *(Toma o chapéu e sai.)*

**CENA IX (43)**

Entra CECÍLIA e MARIQUINHA.

MARIQUINHA, *entrando*

É como eu te digo.

CECÍLIA

Tu não gostas nada dele?

MARIQUINHA

Aborreço-o.

CECÍLIA

Ora, deixa-te disso. Ele não é rico?

MARIQUINHA

Dizem que muito.

CECÍLIA

Pois então? Casa-te com ele, tola.

MARIQUINHA

Mas, Cecília, tu sabes que eu amo o meu primo.

CECÍLIA

E o que tem isso? Estou eu que amo a mais de um, e não perderia um tão bom casamento como o que agora tens. É tão belo ter um marido que nos dê carruagens, chácara, vestidos novos pra todos os bailes... Oh, que fortuna! Já ia sendo feliz uma ocasião. Um negociante, destes pé-de-boi, quis casar comigo, a ponto de escrever-me uma carta, fazendo a promessa; porém logo que soube que eu não tinha dote como ele pensava, sumiu-se e nunca mais o vi.

MARIQUINHA

E nesse tempo amavas a alguém?

CECÍLIA

Oh, se amava! Não faço outra coisa todos os dias. Olha, amava ao filho de d<sup>a</sup>. Joana, aquele tenente, amava aquele que passava sempre por lá, de casaca verde; amava...

MARIQUINHA

Com efeito! E amavas a todos?

43. A cena que se segue é reveladora dos costumes femininos da época e, ao mesmo tempo, introduz uma personagem que fez avançar o moralismo da sociedade do século 19. Cecília é avançada para sua época. Sua liberalidade em relação ao namoro é o oposto – quase uma transgressão – das posições de Mariquinha. E, com a saída de Felício e a entrada de Cecília e Mariquinha, o ponto central da narrativa perde lugar ao acessório.

## PEÇA TEATRAL

CECÍLIA

Pois então?

MARIQUINHA

Tens belo coração de estalagem!

CECÍLIA

Ora, isto não é nada!

MARIQUINHA

Não é nada?

CECÍLIA

Não. Agora tenho mais namorados que nunca; tenho dois militares, um empregado do Tesouro, o cavalo rabão...

MARIQUINHA

Cavalo rabão?

CECÍLIA

Sim, um que anda num cavalo rabão.

MARIQUINHA

Ah!

CECÍLIA

Tenho mais outros dois que eu não conheço.

MARIQUINHA

Pois também namoras a quem não conheces?

CECÍLIA

Pra namorar não é preciso conhecer. Você quer ver a carta que um destes dois mandou-me mesmo quando estava me vestindo para sair?

MARIQUINHA

Sim, quero.

CECÍLIA, *procurando no seio a carta*

Não tive tempo de deixá-la na gaveta; minha mãe estava no meu quarto. (*Abrindo a carta, que estava muito dobrada:*) Foi o moleque que me entregou. Escute. (*Lendo:*) “Minha adorada e crepitante estrela...” (*Deixando de ler:*) Hem?

MARIQUINHA

Continua.

CECÍLIA, *lendo*

“Os astros, que brilham nas chamejantes esferas de teus sedutores e atrativos olhos, ofuscaram em tão subido e sublimado ponto o meu amatório discernimento, que por ti me enlouqueceu. Sim, meu bem, um general quando vence uma batalha não é mais feliz do que eu! Se receberes os meus sinceros sofrimentos, serei ditoso; se não, ficarei louco e irei viver na Hircânia, no Japão, nos sertões de Minas, enfim, em toda parte aonde possa encontrar desumanas feras, e lá morrerei. Adeus deste que jura ser teu, apesar da negra e fria morte. O mesmo”. *(Deixando de ler:)* Não está tão bem escrita? Que estilo! Que paixão, bem? Como estas, ou melhores ainda, tenho lá em casa muitas!

MARIQUINHA

Que te faça muito bom proveito, pois eu não tenho nem uma.

CECÍLIA

Ora veja só! Qual é a moça que não recebe sua cartinha? Sim, também não admira; vocês dois moram em casa.

MARIQUINHA

Mas diga-me, Cecília, para que tem você tantos namorados?

CECÍLIA

Para quê? Eu te digo; para duas coisas: primeira, para divertir-me; segunda, para ver se de tantos, algum cai.

MARIQUINHA

Mau cálculo. Quando se sabe que uma moça dá corda a todos, todos brincam, e todos...

CECÍLIA

Acaba.

MARIQUINHA

E todos a desprezam.

CECÍLIA

Desprezam! Pois não. Só se é alguma tola e dá logo a perceber que tem muitos namorados. Cada um dos meus supõe-se único na minha afeição.

MARIQUINHA

Tens habilidade.

CECÍLIA

É tão bom estar-se à janela, vendo-os passar um atrás do outro como os soldados que passam em continência. Um aceno para um, uma tossezinha para outro, um sorriso, um escárnio, e vão eles tão contenteinhos...

## PEÇA TEATRAL

44. Se Felício perdeu de vista os dois antagonistas, a história fica em suspenso; pois não se sabe o que acontece a eles. Não se trata de lacuna, ao contrário; aumenta-se o suspense, sobretudo quando se lembra do estado de espírito com que Gainer deixou a cena.

45. Cecília não hesita em seduzir o namorado de Mariquinha! E Felício não lhe fica indiferente.

46. No à parte Mariquinha manifesta a sua indignação. Mas será o suficiente para a ousadia de Cecília?

## CENA X

Entra FELÍCIO. (44)

FELÍCIO, *entrando*

Perdi-o de vista.

CECÍLIA, *assustando-se*

Ai, que susto me meteu o Sr. Felício!

FELÍCIO

Muito sinto que...

CECÍLIA (45)

Não faz mal. (*Com ternura:*) Se todos os meus sustos fossem como este, não se me dava de estar sempre assustada.

FELÍCIO

E eu não me daria de causar, não digo susto, mas surpresa a pessoas tão amáveis e belas como a senhora d<sup>a</sup> Cecília.

CECÍLIA

Não manguê comigo; ora veja!

MARIQUINHA., *à parte* (46)

Já ela está a namorar o primo. É insuportável. Primo?

FELÍCIO

Priminha?

MARIQUINHA

Aquilo?

FELÍCIO

Vai bem.

CECÍLIA

O que é?

MARIQUINHA

Uma coisa.

## CENA XI

Entram CLEMÊNCIA, EUFRÁSIA, JOÃO, JÚLIA,  
o menino, a preta com a criança e o moleque.

CLEMÊNCIA

Mostra que tem habilidade.

EUFRÁSIA

Assim é bom, pois o meu nem por isso. Quem também já vai adiantado é o Juca; ainda ontem o João comprou-lhe um livro de fábula.

CLEMÊNCIA (47)

As mestras da Júlia estão muito contentes com ela. Está muito adiantada. Fala francês e daqui a dois dias não sabe mais falar português.

FELÍCIO, *à parte*

Belo adiantamento!

CLEMÊNCIA

É muito bom colégio. Júlia, cumprimenta aqui o senhor em francês.

JÚLIA

Ora, mamã.

CLEMÊNCIA

Faça-se de tola!

JÚLIA

*Bon jour, Monsieur, comment vous portez-vous? Je suis votre serviteur.*

JOÃO

*Oui.* Está muito adiantada.

EUFRÁSIA

É verdade.

CLEMÊNCIA, *para Júlia*

Como é mesa em francês?

JÚLIA

Table.

CLEMÊNCIA

Braço?

JÚLIA

Bras.

CLEMÊNCIA

Pescoço?

47. Falar o francês era algo rotineiro na classe média de então. Basta lembrar como os personagens de Machado de Assis usavam o francês no cotidiano doméstico. O autor ridiculariza o uso do galicismo.

## PEÇA TEATRAL

JÚLIA

Cou.

CLEMÊNCIA

Menina!

JÚLIA

É *cou* mesmo, mamã; não é primo? Não é *cou* que significa?

CLEMÊNCIA

Está bom, basta.

EUFRÁSIA

Estes franceses são muito porcos. Ora veja, chamar o pescoço, que está ao pé da cara, com este nome tão feio.

JOÃO, *para Eufrásia*

Senhora, são horas de nos irmos.

CLEMÊNCIA

Já?

JOÃO

É tarde.

EUFRÁSIA

Adeus, comadre, qualquer destes dias cá virei. D<sup>a</sup>. Mariquinha, adeus. (*Dá um abraço e um beijo.*)

MARIQUINHA

Passe bem. Cecília, até quando?

CECÍLIA

Até nos encontrarmos. Adeus. (*Dá abraço e muitos beijos.*)EUFRÁSIA, *para Clemência*

Não se esqueça daquilo.

CLEMÊNCIA

Não.

JOÃO, *para Clemência*

Comadre, boas noites.

CLEMÊNCIA

Boas noites, compadre.

EUFRÁSIA e CECÍLIA (48)

Adeus, adeus! Até sempre. *(Os de casa acompanham-nos.)*

EUFRÁSIA, *parando no meio da casa*

Mande o vestido pela Joana.

CLEMÊNCIA

Sim. Mas quer um só, ou todos os dois?

EUFRÁSIA

Basta um.

CLEMÊNCIA

Pois sim.

CECÍLIA, *para Mariquinha*

Você também mande-me o molde das mangas. Mamã, não era melhor fazer o vestido de mangas justas?

EUFRÁSIA

Faze como quiseres.

JOÃO

Deixem isto para outra ocasião e vamos, que é tarde.

EUFRÁSIA

Já vamos, já vamos. Adeus, minha gente, adeus. *(Beijos e abraços.)*

CECÍLIA, *para Mariquinha*

O livro que te prometi mando amanhã.

MARIQUINHA

Sim.

CECÍLIA

Adeus. Boas noites, senhor Felício.

EUFRÁSIA, *parando quase junto da porta*

Você sabe? Nenhuma das sementes pegou.

CLEMÊNCIA

É que não soube plantar.

EUFRÁSIA

Qual!

48. A sucessão quase interminável de despedidas visa obter o humor pela repetição. Embora a leitura pareça entediante, na cena, com idas e vindas, a repetição tem efeito infalível.

## PEÇA TEATRAL

MARIQUINHA

Adeus, Lulu.

EUFRÁSIA

Não eram boas.

CLEMÊNCIA

Eu mesmo as colhi.

MARIQUINHA

Marotinho!

CECÍLIA

Se você ver D<sup>a</sup>. Luísa, dê lembranças.

EUFRÁSIA

Mande outras.

MARIQUINHA

Mamã, olhe Lulu que está lhe estendendo os braços.

CLEMÊNCIA

Um beijinho.

CECÍLIA

Talvez possa vir amanhã.

CLEMÊNCIA

Eu mando outras, comadre.

JOÃO

Então, vamos ou não vamos? *(Desde que Eufrásia diz – Você sabe? Nenhuma das sementes pegou – falam todos ao mesmo tempo, com algazarra.)*

CLEMÊNCIA

Já vão, já vão.

EUFRÁSIA

Espere um bocadinho.

JOÃO, *para Felício*

Não se pode aturar senhoras.

EUFRÁSIA

Adeus, comadre, o João quer-se ir embora. Talvez venham cá os Reis.

CECÍLIA

É verdade, e...

JOÃO

Ainda não basta?

EUFRÁSIA

Que impertinência! Adeus, adeus!

CLEMÊNCIA e MARIQUINHA

Adeus, adeus!

EUFRÁSIA *chega à porta e pára*

Quando quiser, mande a abóbora para fazer o doce.

CLEMÊNCIA

Pois sim, quando estiver madura lá mando, e ...

JOÃO, *à parte*

Ainda não vai desta, irra!

CECÍLIA, *para Mariquinha*

Esqueci-me de te mostrar o meu chapéu.

CLEMÊNCIA

Não bota cravo.

CECÍLIA

Manda buscar?

EUFRÁSIA

Pois sim, tenho uma receita.

MARIQUINHA

Não, teu pai está zangado.

CLEMÊNCIA

Com flor de laranja.

EUFRÁSIA

Sim.

JOÃO, *à parte, batendo com o pé*

É de mais!

CECÍLIA

Mande para eu ver.

## PEÇA TEATRAL

MARIQUINHA

Sim.

EUFRÁSIA

Que o açúcar seja bom.

CECÍLIA

E outras coisas novas.

CLEMÊNCIA

É muito bom.

EUFRÁSIA

Está bem, adeus. Não se esqueça.

CLEMÊNCIA

Não.

CECÍLIA

Enquanto a Vitorina está lá em casa.

MARIQUINHA

Conta bem.

CECÍLIA

Adeus, Júlia.

JÚLIA

Mande a boneca.

CECÍLIA

Sim.

JÚLIA

Lulu, adeus, bem, adeus!

MARIQUINHA

Não faça ele cair!

JÚLIA

Não.

JOÃO

Eu vou saindo. Boas noites. (*À parte:*) Irra, irra!

CLEMÊNCIA

Boas noites, sô João.

EUFRÁSIA

Anda, menina. Juca, vem.

TODOS

Adeus, adeus, adeus! *(Toda esta cena deve ser como a outra, falada ao mesmo tempo.)*

JOÃO

Enfim! *(Saem Eufrásia, Cecília, João, o menino e a preta; Clemência, Mariquinha ficam à porta; Felício acompanha as visitas.)*

CLEMÊNCIA, *da porta*

Adeus!

EUFRÁSIA, *dentro* (49)

Toma sentido nos Reis pra me contar.

CLEMÊNCIA, *da porta*

Hei de tomar bem sentido.

CECÍLIA, *de dentro*

Adeus, bem! Mariquinha?

MARIQUINHA

Adeus!

CLEMÊNCIA, *da porta*

Ó comadre, manda o Juca amanhã, que é domingo.

EUFRÁSIA, *dentro*

Pode ser. Adeus.

## CENA XII

CLEMÊNCIA, MARIQUINHA e FELÍCIO.

CLEMÊNCIA

Menina, são horas de mandar arranjar a mesa pra ceia dos Reis.

MARIQUINHA

Sim, mamã.

CLEMÊNCIA (50)

Viste a Cecília como vinha? Não sei aquela comadre aonde quer ir parar. Tanto luxo e o marido ganha tão pouco! São milagres que estas gentes sabem fazer.

49. Anuncia-se, pela primeira voz, a festa de Reis.

50. O autor não poupa a amizade entre as duas senhoras da insinuação moral. Talvez tenha relação com a licenciosidade de Cecília e, sobretudo, por ter-se insinuado a Felício

## PEÇA TEATRAL

MARIQUINHA

Mas elas cosem pra fora.

CLEMÊNCIA

Ora, o que dá a costura? Não sei, não sei! Há coisas que se não podem explicar... Donde lhes vem o dinheiro não posso dizer. Elas que o digam. *(Entra Felício.)* Felício, você também não acompanha os Reis?

FELÍCIO

Hei de acompanhar, minha tia.

CLEMÊNCIA

E ainda é cedo?

FELÍCIO, *tirando o relógio*

Ainda; apenas são nove horas.

CLEMÊNCIA

Ah, meu tempo!

## CENA XIII

Entra NEGREIRO acompanhado de um preto de ganho com um cesto à cabeça coberto com um cobertor de baeta encarnada.

NEGREIRO

Boas noites.

CLEMÊNCIA

Oh, pois voltou? O que traz com este preto?

NEGREIRO

Um presente que lhe ofereço.

CLEMÊNCIA

Vejam os que é.

NEGREIRO (51)

Uma insignificância... Arreia, pai! *(Negreiro ajuda ao preto a botar o cesto no chão. Clemência, Mariquinha chegam-se para junto do cesto, de modo, porém, que este fica à vista dos espectadores.)*

CLEMÊNCIA

Descubra. *(Negreiro descobre o cesto e dele levanta-se um moleque de tanga e carapuça encarnada, o qual fica em pé dentro do cesto.)* Ó gentes!

51. Uma cena inimaginável nos dias de hoje. O pretendente oferece à pretendida um presente: uma criança trazida num cesto, com um fim de fazer suspense. A revelação não causa qualquer incômodo, ao contrário, é recebida com naturalidade.

MARIQUINHA, *ao mesmo tempo*

Oh!

FELÍCIO, *ao mesmo tempo*

Um meia-cara!

NEGREIRO

Então, hem? *(Para o moleque:)* Quenda, quenda! *(Puxa o moleque para fora.)*

CLEMÊNCIA

Como é bonitinho!

NEGREIRO

Ah, ah!

CLEMÊNCIA

Pra que o trouxe no cesto?

NEGREIRO

Por causa dos malsins...

CLEMÊNCIA

Boa lembrança. *(Examinando o moleque:)* Está gordinho... bons dentes...

NEGREIRO, *à parte, para Clemência (52)*

É dos desembarcados ontem no Botafogo...

CLEMÊNCIA

Ah! Fico-lhe muito obrigada.

NEGREIRO, *para Mariquinha (53)*

Há de ser seu pajem.

MARIQUINHA

Não preciso de pajem.

CLEMÊNCIA

Então, Mariquinha?

NEGREIRO

Está bom, trar-lhe-ei uma mucama.

CLEMÊNCIA

Tantos obséquios... Dá licença que o leve para dentro?

NEGREIRO

Pois não, é seu.

52. Negreiro identifica o negrinho entre os desembarcados do brigue Veloz Espadarte, que trazia 300 africanos quando foi aprisionado junto à Fortaleza de Santa Cruz pelo cruzeiro inglês, conforme Felício leu no Jornal do Comércio e foi mencionado no início da peça.

53. O “presente” faz parte da estratégia de sedução do traficante de escravos.

## PEÇA TEATRAL

54. O preto de ganho, no caso, é o transportador que, pela atitude, é negro alforriado, ou livre. Com desenvoltura, esboça insatisfação pelo pagamento. Mas é expulso aos empurrões.

55. Felício agora investirá em Negreiro para agressão e intriga que está criando entre os dois antagonistas.

## CLEMÊNCIA

Mariquinha, vem cá. Já volto. *(Sai Clemência, levando pela mão o moleque, e Mariquinha.)*

## CENA XIV

## NEGREIRO, para o preto de ganho (54)

Toma lá. *(Dá-lhe dinheiro; o preto toma o dinheiro e fica algum tempo olhando para ele.)* Então, acha pouco?

## O NEGRO

Eh, eh, pouco... carga pesada...

## NEGREIRO, ameaçando

Salta já daqui, tratante! *(Empurra-o.)* Pouco, pouco! Salta! *(Empurra-o pela porta afora.)*

## FELÍCIO, à parte

Sim, empurra o pobre preto, que eu também te empurrarei sobre alguém...

## NEGREIRO, voltando

Acha um vintém pouco!

## FELÍCIO

Sr. Negreiro...

## NEGREIRO

Meu caro senhor?

## FELÍCIO

Tenho uma coisa que lhe comunicar, com a condição, porém, que o senhor se não há de alterar.

## NEGREIRO

Vejamos.

## FELÍCIO (55)

A simpatia que pelo senhor sinto é que me faz falar...

## NEGREIRO

Adiante, adiante...

## FELÍCIO, à parte

Espera, que eu te ensino, grosseirão. *(Para Negreiro:)* O Sr. Gainer, que há pouco saiu, disse-me que ia ao juiz de paz denunciar os meias-caras que o

senhor tem em casa e ao comandante do brigue inglês *Wizart* os seus navios que espera todos os dias.

NEGREIRO

Quê? Denunciar-me, aquele patife? Velhaco-mor! Denunciar-me? Oh, não que eu me importe com a denúncia ao juiz de paz; com este eu cá me entendo; mas é patifaria, desaforo!

FELÍCIO

Não sei por que tem ele tanta raiva do senhor.

NEGREIRO (56)

Por quê? Porque eu digo em toda a parte que ele é um especulador velhaco e velhacão! Oh, inglês do diabo, se eu te pilho! Inglês de um dardo!

CENA XV

Entra GAINER apressado.

GAINER, *entrando*

Darda tu, patifa!

NEGREIRO

Oh!

GAINER, *tirando apressado a casaca* (57)

Agora me paga!

FELÍCIO, *à parte, rindo-se*

Temos touros!

NEGREIRO, *indo sobre Gainer*

Espera, *goddam* dos quinhentos!

GAINER, *indo sobre Negreiro*

Meia-cara! (*Gainer e Negreiro brigam aos socos.* (58) *Gainer gritando continuamente: Meia-cara! Patifa! Goddam!* – e Negreiro: *Velhaco! Tratante! Felício ri-se, de modo, porém, que os dois não pressintam. Os dois caem no chão e rolam brigando sempre.*)

FELÍCIO, *à parte, vendo a briga* (59)

Bravo os campeões! Belo soco! Assim, inglesinho! Bravo o Negreiro! Lá caem... Como estão zangados!

CENA XVI

Entra CLEMÊNCIA e MARIQUINHA.

56. A cizânia entre os dois está instalada em ambos.

57. Foram ao que se chama “vias de fato”.

58. A briga. Evidentemente como comédia.

59. Felício se diverte vendo os dois antagonistas se engalinharem.

## PEÇA TEATRAL

60. Diante da tia e protetora, Felício, causador da confusão, quer se passar por ordeiro.

FELÍCIO, *vendo-as entrar* (60)

Senhores, acomodem-se! (*Procura apartá-los.*)

CLEMÊNCIA

Então, o que é isto, senhores? Contendas em minha casa?

FELÍCIO

Sr. Negreiro, acomode-se! (*Os dois levantam-se e falam ao mesmo tempo.*)

NEGREIRO

Este *yes* do diabo...

GAINER

Negreira atrevida...

NEGREIRO

... teve a pouca-vergonha...

GAINER

... chama a mim...

NEGREIRO

... de denunciar-me...

GAINER

... velhaca...

FELÍCIO

Senhores!

CLEMÊNCIA

Pelo amor de Deus, sosseguem!

NEGREIRO, *animando-se*

Ainda não estou em mim...

GAINER, *animando-se*

Inglês não sofre...

NEGREIRO

Quase que o mato!

GAINER

Goddam! (*Quer ir contra Negreiro, Clemência e Felício apartam.*)

CLEMÊNCIA

Sr. *mister*! Sr. Negreiro!

NEGREIRO

Se não fosse a senhora, havia de ensinar-te, *yes* do diabo!

CLEMÊNCIA

Basta, basta!

GAINER

Eu vai-se embora, não quer ver mais nas minhas olhos este homem. *(Sai arrebatadamente vestindo a casaca.)*

NEGREIRO, *para Clemência*

Faz-me o favor. *(Leva-a para um lado.)* A senhora sabe quais são minhas intenções nesta casa a respeito de sua filha, mas como creio que este maldito inglês tem as mesmas intenções...

CLEMÊNCIA

As mesmas intenções?

NEGREIRO

Sim senhora, pois julgo que pretende também casar com sua filha.

CLEMÊNCIA (61)

Pois é da Mariquinha que ele gosta?

NEGREIRO

Pois não nota a sua assiduidade?

CLEMÊNCIA, *à parte* (62)

E eu que pensava que era por mim!

NEGREIRO

É tempo de decidir: ou eu ou ele.

CLEMÊNCIA

Ele casar-se com Mariquinha? É o que faltava!

NEGREIRO

É quanto pretendia saber. Conceda que vá mudar de roupa, e já volto para assentarmos o negócio. Eu volto. *(Sai.)*

CLEMÊNCIA, *à parte*

Era dela que ele gostava! E eu, então? *(Para Mariquinha:)* O que estão vocês aí bisbilhotando? As filhas neste tempo não fazem caso das mães! Pra dentro, pra dentro!

MARIQUINHA, *espantada*

Mas, mamã...

61. A decepção de Clemência que imaginava ser a cortejada.

62. O autor sugere, de forma velada, a disputa entre mãe e filha, na qual a mãe foi derrotada.

## PEÇA TEATRAL

63. Não havendo com quem dialogar, Negreiro fala com franqueza de suas intenções – não é a moça, mas o dote.

64. Um recurso dramático da época, daí a indicação na cenografia.

65. Este pajem que já está em cena sem nome, volta agora como José. O importante da cena é Negreiro assisti-la atrás da cortina.

66. O diálogo que se segue é de surdos. Estando Negreiro atrás da cortina e Clemência na sala, eles não se ouvem, porém o espectador ouvirá a ambos – uma necessidade da trama.

CLEMÊNCIA *mais zangada*

Ainda em cima respondona! Pra dentro! (*Clemência empurra Mariquinha pra dentro, que vai chorando.*)

FELÍCIO

Que diabo quer isto dizer? O que diria ele a minha tia para indispor-la deste modo contra a prima? O que será? Ela me dirá. (*Sai atrás de Clemência.*)

## CENA XVII

Entra NEGREIRO na ocasião que FELÍCIO sai.

NEGREIRO (63)

Psii! Não ouviu-me... Esperarei. Quero que me dê informações mais miúdas a respeito da denúncia que o tal patife deu ao cruzeiro inglês dos navios que espero. Isto... Não, que os tais meninos andam com o olho vivo pelo que bem o sei eu, e todos, em suma. Seria bem bom que eu pudesse arranjar este casamento o mais breve possível. Lá com a moça, em suma, não me importa; o que eu quero é o dote. Faz-me certo arranjo... E o inglês também queria, como tolo! Já ando meio desconfiado... Alguém vem! Se eu me escondesse, talvez pudesse ouvir... Dizem que é feio... Que importa? Primeiro o meu dinheiro, em suma. (*Esconde-se por trás da cortina da primeira janela.*) (64)

## CENA XVIII

Entra CLEMÊNCIA

CLEMÊNCIA

É preciso que isto se decida. Ó lá de dentro! José?

UMA VOZ, *dentro*

Senhora!

CLEMÊNCIA

Vem cá. A quanto estão as mulheres sujeitas! (*Entra um pajem.* (65) *Clemência, dando-lhe uma carta:*) Vai à casa do Sr. Gainer, aquele inglês, e entrega-lhe esta carta. (*Sai o pajem. Negreiro, durante toda esta cena e a seguinte, observa, espiando.*)

NEGREIRO, *à parte* (66)

Uma carta para o inglês!

CLEMÊNCIA, *passeando*

Ou com ele, ou com nenhum mais.

NEGREIRO

Ah, o caso é este!

CLEMÊNCIA, *no mesmo*

Estou bem certa que ele fará a felicidade de uma mulher.

NEGREIRO, *à parte*

Muito bom, muito bom!

CLEMÊNCIA, *no mesmo*

O mau foi ele brigar com o Negreiro.

NEGREIRO, *à parte*

E o pior é não lhe quebrar eu a cara...

CLEMÊNCIA

Mas não devo hesitar: se for necessário, fecharei minha porta ao Negreiro.

NEGREIRO

Muito obrigado.

CLEMÊNCIA

Ele se há de zangar.

NEGREIRO

Pudera não! E depois de dar um moleque que podia vender por duzentos mil-réis...

CLEMÊNCIA, *no mesmo*

Mas que importa? É preciso pôr meus negócios em ordem, e só ele é capaz de os arranjar depois de se casar comigo.

NEGREIRO, *à parte*

Hem? Como é lá isso? Ah!

CLEMÊNCIA (67)

Há dois anos que meu marido foi morto no Rio Grande pelos rebeldes, indo lá liquidar umas contas. Deus tenha sua alma em glória; tem-me feito uma falta que só eu sei. É preciso casar-me; ainda estou moça. Todas as vezes que me lembro do defunto vêm-me as lágrimas aos olhos... Mas se ele não quiser?

NEGREIRO, *à parte*

Se o defunto não quiser?

CLEMÊNCIA

Mas não, a fortuna que tenho e mesmo alguns atrativos que possuo, seja dito sem vaidade, podem vencer maiores impossíveis. Meu pobre defunto marido! *(Chora.)* Vou fazer a minha *toilette*. *(Sai.)*

67. É falando sozinha que Clemência revela um dado essencial para a trama: o seu estado civil. E, pelo que diz, é viúva e o marido morreu no sul, algo jamais cogitado ou mencionado em qualquer outra parte da peça.

## PEÇA TEATRAL

68. A revelação de Clemência sobre o marido morto no sul é imediatamente desmentida. Ele, Alberto, o esposo, está vivo e de volta ao lar. À falta de interlocutor, fala sozinho sobre o seu regresso e o atual presente. São nítidos os elementos do melodrama no contexto da comédia. Alberto chegou no momento exato para a trama!

69. O quíprocó-peculiar à comédia: ambos se escondem atrás de alguma cortina.

### CENA XIX

NEGREIRO sai da janela.

NEGREIRO

E então? Que tal a viúva? (*Arremedando a voz de Clemência:*) Meu pobre defunto marido... Vou fazer minha *toilette*. Não é má! Chora por um e enfeita-se para outro. Estas viúvas! Bem diz o ditado que viúva rica por um olho chora, e por outro repica. Vem gente... Será o inglês? (*Esconde-se.*)

### CENA XX (68)

Entra ALBERTO vagaroso e pensativo; olha ao redor de si, examinando tudo com atenção. Virá vestido pobrementemente, mas com decência. NEGREIRO, que da janela espiando o observa, mostra-se aterrado durante toda a seguinte cena.

ALBERTO

Eis-me depois de dois anos de privações e miséria restituído ao seio de minha família!

NEGREIRO, *à parte*

O defunto!

ALBERTO

Minha mulher e minha filha ainda se lembrarão de mim? Serão elas felizes, ou como eu experimentarão os rigores do infortúnio? Há apenas duas horas que desembarquei, chegando dessa malfadada província onde dois anos estive prisioneiro. Lá os rebeldes me detiveram, porque julgavam que eu era um espião; minhas cartas para minha família foram interceptadas e minha mulher talvez me julgue morto... Dois anos, que mudanças terão trazido consigo? Cruel ansiedade! Nada indaguei, quis tudo ver com meus próprios olhos... É esta a minha casa, mas estes móveis não conheço... Mais ricos e suntuosos são do que aqueles que deixei. Oh, terá também minha mulher mudado? Sinto passos... Oculremo-nos... Sinto-me ansioso de temor e alegria... Meu Deus! (*Encaminha-se para a janela onde está escondido Negreiro.*) NEGREIRO, *à parte* – Oh, diabo! Ei-lo comigo! (*Alberto querendo esconder-se na janela, dá com Negreiro e recua espantado.*) (69)

ALBERTO

Um homem! Um homem escondido em minha casa!

NEGREIRO, *saindo da janela*

Senhor!

ALBERTO

Quem és tu? Responde! (*Agarra-o.*)

NEGREIRO

Eu? Pois não me conhece, Sr. Alberto? Sou Negreiro, seu amigo... Não me conhece?

ALBERTO

Negreiro... sim... Mas meu amigo, e escondido em casa de minha mulher!

NEGREIRO

Sim senhor, sim senhor, por ser seu amigo é que estava escondido em casa de sua mulher.

ALBERTO, *agarrando Negreiro pelo pescoço*

Infame!

NEGREIRO

Não me afogue! Olhe que eu grito!

ALBERTO

Dize, por que te escondias?

NEGREIRO

Já lhe disse que por ser seu verdadeiro amigo... Não aperte que não posso, e então também dou como um cego, em suma.

ALBERTO, *deixando-o*

Desculpa-te se podes, ou treme...

NEGREIRO

Agora sim... Vá ouvindo. (*À parte:*) Assim safo-me da arriosca e vingo-me, em suma, do inglesinho. (*Para Alberto:*) Sua mulher é uma traidora!

ALBERTO

Traidora?

NEGREIRO

Traidora, sim, pois não tendo certeza de sua morte, tratava já de casar-se.

ALBERTO

Ela casar-se? Tu mentes! (*Agarra-o com força.*)

NEGREIRO

Olhe que perco a paciência... Que diabo! Por ser seu amigo e vigiar sua mulher agarra-me deste modo? Tenha propósito, ou eu... Cuida que é mentira? Pois esconda-se um instante comigo e verá. (*Alberto esconde o rosto nas mãos e fica pensativo. Negreiro, à parte:*) Não está má a ressurreição! Que surpresa para a mulher! Ah, inglesinho, agora me pagarás!

## PEÇA TEATRAL

70. Negreiro, o antagonista malfeitor, e Alberto, o patriarca, assistem de trás da cortina o início do desfecho.

71. A ideia de que o autor fustigou a disputa entre mãe e filha não é infundada.

ALBERTO, *tomando-o pelo braço*

Vinde... Tremei, porém, se sois um caluniador. Vinde! *(Escondem-se ambos na janela e observam durante toda a seguinte cena.)*

NEGREIRO, *da janela*

A tempo nos escondemos, que alguém se aproxima!

## CENA XXI (70)

Entra FELÍCIO e MARIQUINHA.

FELÍCIO

É preciso que te resolvas o quanto antes.

ALBERTO, *da janela*

Minha filha!

MARIQUINHA

Mas...

FELÍCIO

Que irresolução é a tua? A desavença entre os dois fará que a tia apresse o teu casamento – com qual deles não sei. O certo é que de um estamos livres; restamos outro. Só com coragem e resolução nos podemos tirar deste passo. O que disse o Negreiro à tua mãe não sei, porém, o que quer que seja, a tem perturbado muito, e meu plano vai-se desarranjando.

MARIQUINHA (71)

Oh, é verdade, a mamãe tem ralhado tanto comigo depois desse momento, e me tem dito mil vezes que eu serei a causa da sua morte...

FELÍCIO

Se tivesses coragem de dizer a tua mãe que nunca te casarás com o Gainer ou com o Negreiro...

NEGREIRO, *da janela*

Obrigado!

MARIQUINHA

Jamais o ousarei!

FELÍCIO

Pois bem, se o não ousas dizer, fuja.

MARIQUINHA

Oh, não, não!

CLEMÊNCIA, *dentro*

Mariquinha?

MARIQUINHA

Adeus! Nunca pensei que você me fizesse semelhante proposição!

FELÍCIO, *segurando-a pela mão*

Perdoa, perdoa ao meu amor! Estás mal comigo? Pois bem, já não falarei em fugida, em planos, em entregas; apareça só a força e coragem. Aquele que sobre ti lançar vistas de amor ou de cobiça comigo se haverá. Que me importa a vida sem ti? E um homem que despreza a vida...

MARIQUINHA, *suplicante*

Felício!

CLEMÊNCIA, *dentro*

Mariquinha?

MARIQUINHA

Senhora? Eu te rogo, não me faças mais desgraçada!

CLEMÊNCIA, *dentro*

Mariquinha, não ouves?

MARIQUINHA

Já vou, minha mãe. Não é verdade que estavas brincando?

FELÍCIO

Sim, sim, estava; vai descansada.

MARIQUINHA

Eu creio em tua palavra. *(Sai apressada.)*

### CENA XXII (72)

FELÍCIO, *só*

Crê na minha palavra, porque eu disse que serás minha. Com aquele dos dois que te ficar pertencendo irei ter, e será teu esposo aquele que a morte poupar. São dez horas, os amigos me esperam. Amanhã se decidirá minha sorte. *(Toma o chapéu que está sobre a mesa e sai.)*

### CENA XXIII (73)

ALBERTO e NEGREIRO, sempre na janela.

72. A personagem anuncia que aí vem o desfecho – amanhã se decidirá a sorte.

73. E inicia-se o desfecho.

## PEÇA TEATRAL

ALBERTO

Oh, minha ausência, minha ausência!

NEGREIRO

A mim não me matarás! Safa, em suma.

ALBERTO

A que cenas vim eu assistir em minha casa!

NEGREIRO

E que direi eu? Que tal o menino?

ALBERTO

Clemência, Clemência, assim conservavas tu a honra da nossa família? Mas o senhor pretendia casar-se com minha filha?

NEGREIRO

Sim senhor, e creio que não sou um mau partido; porém já desisto, em suma, e... Caluda, caluda!

## CENA XXIV

Entra CLEMÊNCIA muita bem vestida.

ALBERTO, *na janela*

Minha mulher Clemência!

NEGREIRO, *na janela*

Fique quieto.

CLEMÊNCIA, *assentando-se*

Ai, já tarda... Este vestido me vai bem... Estou com meus receios... Tenho a cabeça ardendo de alguns cabelos brancos que arranquei... (74) Não sei o que sinto; tenho assim umas lembranças de meu defunto... É verdade que já estava velho.

NEGREIRO, *na janela*

Olhe, chama-o de defunto e velho!

CLEMÊNCIA

Sobem as escadas! (*Levanta-se.*)

NEGREIRO

Que petisco para o marido! E casai-vos!

CLEMÊNCIA

É ele!

74. Os cabelos brancos são um indício da idade ou da aparência de Clemência.

CENA XXV

Entra GAINER.

GAINER, *entrando*

Dá licença? Sua criado... Muito obrigada.

NEGREIRO, *na janela*

Não há de quê.

CLEMÊNCIA, *confusa*

O senhor... eu supunha... porém... eu... Não quer se assentar? (*Assentam-se.*)

GAINER

Eu recebo uma carta para vir trata de uma negócia.

CLEMÊNCIA

Fiada em sua bondade...

GAINER

Oh, meu bondade... obrigada.

CLEMÊNCIA

O Sr. *Mister* bem sabe que... (*À parte:*) Não sei o que lhe diga.

GAINER

O que é que eu sabe?

CLEMÊNCIA

Talvez que não ignore que pela sentida morte de meu defunto... (*Finge que chora*) fiquei senhora de uma boa fortuna.

GAINER

Boa fortuna é bom.

CLEMÊNCIA

Logo que estive certa de sua morte, fiz inventário, porque me ficavam duas filhas menores; assim me aconselhou um doutor de S. Paulo. Continuei por minha conta com o negócio do defunto; porém o Sr. *Mister* bem sabe que numa casa sem homem tudo vai para trás. Os caixeiros mangam, os corretores roubam; enfim, se isto durar mais tempo, dou-me por quebrada.

GAINER

Este é mau, quebrada é mau.

CLEMÊNCIA

Se eu tivesse, porém, uma pessoa hábil e diligente que se pusesse à testa de minha casa, estou bem certa que ela tomaria outro rumo.

## PEÇA TEATRAL

GAINER

*It is true.*

CLEMÊNCIA

Eu podia, como muitas pessoas me têm aconselhado, tomar um administrador, mas temo muito dar esse passo; o mundo havia ter logo que dizer, e minha reputação antes de tudo.

GAINER

*Reputation, yes.*

CLEMÊNCIA

E, além disso, tenho uma filha já mulher. Assim, o único remédio que me resta é casar.

GAINER

Oh, *yes!* Casar *miss* Mariquinha, depois tem uma genra para toma conta na casa.

CLEMÊNCIA

Não é isto o que eu lhe digo!

GAINER

Então mi não entende português.

CLEMÊNCIA

Assim me parece. Digo que é preciso que eu, eu me case.

GAINER, *levantando-se*

Oh, *by God! By God!*

CLEMÊNCIA, *levantando-se*

De que se espanta? Estou eu tão velha, que não possa casar?

GAINER

Mi não diz isto... Eu pensa na home que será sua marido.

CLEMÊNCIA, *à parte*

Bom... (*Para Gainer:*) A única coisa que me embaraça é a escolha. Eu... (*À parte:*) Não sei como dizer-lhe... (*Para Gainer:*) As boas qualidades... (*Gainer, que já entendeu a intenção de Clemência, esfrega, à parte, as mãos de contente. Clemência, continuando:*) Há muito que o conheço, e eu... sim... não se pode... o estado deve ser considerado, e... ora... Por que hei de eu ter vergonha de o dizer?... Sr. Gainer, eu o tenho escolhido para meu marido; se o há de ser de minha filha, seja meu...

GAINER (75)

Mim aceita, mim aceita!

---

**CENA XXVI (76)**

ALBERTO sai da janela com NEGREIRO e agarra GAINER pela garganta.

CLEMÊNCIA

O defunto, o defunto! *(Vai cair desmaiada no sofá, afastando as cadeiras que acha no caminho.)*

GAINER

Goddam! Assassina!

ALBERTO, lutando

Tu é que me assassinas!

GAINER

Ladrão!

NEGREIRO

Toma lá, inglesinho! *(Dá-lhe por trás.)*

ALBERTO, lutando

Tu e aquele infame...

---

**CENA XXVII**

Entra MARIQUINHA e JÚLIA.

MARIQUINHA

O que é isto? Meu pai! Minha mãe! *(Corre para junto de Clemência.)* Minha mãe! *(Alberto [é] ajudado por Negreiro, que trança a perna em Gainer e lança-o no chão. Negreiro fica a cavalo em Gainer, dando e descompondo. Alberto vai para Clemência.)*

ALBERTO

Mulher infiel! Em dois anos de tudo te esqueceste! Ainda não tinhas certeza de minha morte e já te entregavas a outrem? Adeus, e nunca mais te verei. *(Quer sair, Mariquinha lança-se a seus pés.)*

MARIQUINHA (77)

Meu pai, meu pai!

ALBERTO

Deixa-me, deixa-me! Adeus! *(Vai sair arrebatadamente; Clemência levanta a cabeça*

75. A aceitação interesseira de Gainer é surpreendente!

76. E o desfecho. A presença de Alberto restaurou a verdade, a autoridade, o status-quo.

77. O recurso ao mais distanciado do melodrama assegura ao desfecho a comédia despuorada.

## PEÇA TEATRAL

*e [implora a] Alberto, que ao chegar à porta encontra-se com Felício. Negreiro e Gainer neste tempo levantam-se.)*

FELÍCIO

Que vejo? Meu tio! Sois vós? *(Travando-o pelo braço, o conduz para a frente do teatro.)*

ALBERTO

Sim, é teu tio, que veio encontrar sua casa perdida e sua mulher infiel!

GAINER

Seu mulher! Tudo está perdida!

ALBERTO

Fujamos desta casa! *(Vai a sair apressado.)*

FELÍCIO, *indo atrás*

Senhor! Meu tio! *(Quando Alberto chega à porta, ouve-se cantar dentro.)*

UMA VOZ, *dentro, cantando*

O de casa, nobre gente,  
Escutai e ouvireis,  
Que da parte do Oriente  
São chegados os três Reis.

ALBERTO, *pára a porta*

Oh! *(N.B.: Continuam a representar enquanto dentro cantam.)*

FELÍCIO, *segurando-o*

Assim quereis abandonar-nos, meu tio?

MARIQUINHA, *indo para Alberto*

Meu pai!...

FELÍCIO, *conduzindo-o para a frente*

Que será de vossa mulher e de vossas filhas? Abandonadas por vós, todos as desprezarão... Que horrível futuro para vossas inocentes filhas! Esta gente que não tarda a entrar espalhará por toda a cidade a notícia do seu desamparo.

MARIQUINHA

Assim nos desprezais?

JÚLIA, *abrindo os braços como para abraçá-lo*

Papá, papá!

FELÍCIO

Vede-as, vede-as!

ALBERTO, *comovido*

Minhas filhas! *(Abraça-as com transporte.)*

GAINER

Mim perde muito com este... E vai embora!

NEGREIRO

Aonde vai? *(Quer segurá-lo; Gainer dá-lhe um soco que o lança no chão, deixando a aba da casaca na mão de Negreiro. Clemência, vendo Alberto abraçar as filhas, levanta-se e caminha para ele.)*

CLEMÊNCIA, *humilde*

Alberto!

ALBERTO

Mulher, agradece às tuas filhas... estás perdoada... Longe de minha vista este infame. Onde está ele?

NEGREIRO

Foi-se, mas, em suma, deixou penhor.

ALBERTO

Que nunca mais me apareça! *(Para Mariquinha e Felício:)* Tudo ouvi junto com aquele senhor, *(aponta para Negreiro)* e vossa honra exige que de hoje a oito dias estejais casados.

FELÍCIO (78)

Feliz de mim!

NEGREIRO

Em suma, fiquei mamado e sem o dote...

### CENA XXVIII

Entram dois moços vestidos de jaqueta e calças brancas.

UM DOS MOÇOS

Em nome de meus companheiros pedimos à senhora dona Clemência a permissão de cantarmos os Reis em sua casa.

CLEMÊNCIA

Pois não, com muito gosto.

O MOÇO

A comissão agradece. *(Saem os dois.)*

78. O galã vence os seus dois antagonistas. O bem triunfa. Tudo acaba bem.

## PEÇA TEATRAL

FELÍCIO, *para Alberto*

Morro de impaciência por saber como pôde meu tio escapar das mãos dos rebeldes para nos fazer tão felizes.

ALBERTO

Satisfarei com vagar a tua impaciência.

CENA XXIX

Entram os moços e moças que vêm cantar os Reis; alguns deles, tocando diferentes instrumentos, precedem o rancho. Cumprimentam quando entram.

O MOÇO

Vamos a esta, rapaziada!

UM MOÇO e UMA MOÇA, *cantando:*

(Solo)

No céu brilhava uma estrela,  
Que a três Magos conduzia  
Para o berço onde nascera  
Nosso Conforto e Alegria.

(Coro)

Ó de casa, nobre gente,  
Acordai e ouvireis,  
Que da parte do Oriente  
São chegados os três Reis.

(RITORNELO)

(Solo)

Puros votos de amizade,  
Boas-festas e bons Reis  
Em nome do Rei nascido  
Vos pedimos que aceiteis.

(Coro)

Ó de casa, nobre gente,  
Acordai e ouvireis,  
Que da parte do Oriente  
São chegados os três Reis.

TODOS DA CASA

Muito bem!

CLEMÊNCIA

Felício, convida às senhoras e senhores para tomarem algum refresco.

FELÍCIO

Queiram ter a bondade de entrar, que muito nos obsequiarão.

OS DO RANCHO

Pois não, pois não! Com muito gosto.

CLEMÊNCIA

Queiram entrar. *(Clemência e os da casa caminham para dentro e o rancho os segue tocando uma alegre marcha, e desce o pano.)*

FIM