

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO TOCANTINS
CAMPUS GURUPI
CURSO SUPERIOR LINCENCIATURA EM ARTES CÊNICAS

FERNANDO FRANÇA NAVES

A TRAJETÓRIA ABSURDA: UMA EXPERIÊNCIA CRIATIVA A PARTIR DO TEXTO “A CANTORA CARECA” DE EUGÈNE IONESCO, NO GRUPO MOTIRÕ DE TEATRO.

Gurupi
2016

FERNANDO FRANÇA NAVES

A TRAJETÓRIA ABSURDA: UMA EXPERIÊNCIA CRIATIVA A PARTIR DO TEXTO “A CANTORA CARECA” DE EUGÈNE IONESCO, NO GRUPO MOTIRÕ DE TEATRO.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Artes Cênicas do Instituto Federal de Ciência, Educação e Tecnologia do Tocantins, para obtenção do título de licenciado em artes cênicas.

Orientação: Professor Ms. Paulo Reis Nunes.

Gurupi

2016

Naves, Fernando França

A Trajetória Absurda: uma experiência criativa a partir do texto “A Cantora Careca” de Eugène Ionesco, no Grupo Motirõ de Teatro/Fernando França Naves. – Gurupi - TO, 2016.

85 f.

Monografia (Licenciatura em Artes Cênicas) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins, Campus Gurupi - TO, 2016.

Orientador: Professor Me. Paulo Reis Nunes.

1. Absurdo. 2. Gurupi. 3. Ionesco. 4. Montagem. I. Título

BANCA EXAMINADORA

Prof. Ms. Paulo Reis Nunes (Presidente)

Prof.ª Ms. Marli Fernandes Magalhães

Prof. Cleverson da Silva Martins

A Banca, em suas atribuições legais, determina que a pesquisa "**A TRAJÉTORIA ABSURDA:** uma experiência criativa a partir do texto 'a cantora careca' de Eugène Ionesco, no Grupo Motirõ de Teatro", foi ( ) Aprovada ( ) Reprovada em _____/____/_____.

DEDICATÓRIA

À minha querida “mãezinha” Irone Gonçalves França, que não está mais comigo, e não pôde participar do meu amadurecimento quanto ser humano. Espero que onde esteja, continue olhando por mim.

AGRADECIMENTOS

À Deus pela minha existência;

À minha família, pela minha coexistência;

À minha companheira, Andréia Holanda, acompanhou meu desgaste nas infinitas noites de escrita e os incontáveis ensaios nas madrugadas;

Ao meu orientador, Paulo Reis Nunes, pelo apoio incondicional

Aos amigos que passaram pelo Grupo Motirõ de Teatro, pelas contribuições e anseios compartilhados;

A todos os mestres que têm me ajudado a descobrir as facetas da Encenação;

Aos atores e amigos do espetáculo “A Cantora Careca”, pela inspiração;

À Eugene Ionesco e à Samuel Beckett, pela herança teatral;

Ao grande amigo e mestre Taiom Nunes pelos incontáveis ensinamentos que direcionaram minha caminhada artística;

Aos amigos da 2ª turma de Artes Cênicas do IFTO que não pude formar com eles, mas que estarão comigo no meu coração.

“Tenta. Fracassa. Não importa. Tenta outra vez. Fracassa de novo. Fracassa melhor. ”

Samuel Beckett

RESUMO

O presente trabalho é dividido em duas partes, sendo a primeira uma contextualização na história do Teatro Moderno, partindo do final do século XIX até a segunda metade do século XX, onde é realizada uma análise do início do surgimento do naturalismo cênico, das técnicas de interpretação e a instauração do encenador até a chegada do Teatro do Absurdo na década de 50 expondo os acontecimentos sociais que influenciaram tais movimentos. A segunda parte do trabalho é dedicada às memórias laboratoriais dos processos de montagem do espetáculo teatral “A Cantora Careca” de Eugène Ionesco no Grupo Motirõ de Teatro entre 2013 a 2016 na cidade de Gurupi –TO, onde se é feita uma análise das experimentações estéticas até chegarmos à compreensão de uma estruturação de montagem congruente, que pudesse nos satisfazer quanto produção teatral.

Palavras-Chave: Absurdo; Gurupi; Ionesco; Montagem; Teatro.

ABSTRACT

This work is divided into two parts , the first being a contextualization in the history of modern theater , starting from the late nineteenth century until the second half of the twentieth century, fulfilled is an analysis of the early emergence of scenic naturalism of techniques interpretation and the establishment of the director until the arrival of the Absurd Theater in the 50 exposing the social events that influenced such movements. The second part is devoted to laboratory memories of the assembly process of the theatrical show " The Bald Soprano" Eugène Ionesco in Motirõ Group Theatre between 2013-2016 in the city of Gurupi - TO , where it is made an analysis of the aesthetic experimentations until we get to the understanding of a coherent assembly structure that could satisfy us as theatrical production.

Keywords : Absurd ; Gurupi ; Ionesco ; Assembly; Theater

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01: Emile Zola ---------- 16
Imagem 02: Fiódor Dostoievski ---------- 17
Imagem 03: Teatro de Arte de Moscou ---------- 19
Imagem 04: Vsevolod Meyerhold ---------- 21
Imagem 05: Cena do espetáculo “Hamlet”, Shakespeare em 1911 ---------- 24
Imagem 06: Bertolt Brecht ---------- 26
Imagem 07: “O grito” de Edward Much, 1895 ---------- 27
Imagem 08: Cena do Filme: “O Gabinete do Doutor Galigari”, 1920 ---------- 29
Imagem 09: Albert Camus ---------- 30
Imagem 10: Crianças e jovens soldados na 2ª Guerra Mundial ---------- 33
Imagem 11: Londres (1942) ---------- 34
Imagem 12: Samuel Beckett ---------- 39
Imagem 13: Eugène Ionesco ---------- 42
Imagem 14: Primeira Leitura do texto: “A Cantora Careca” ---------- 49
Imagem 15: Estreia do Espetáculo 27/03/2013 ---------- 52
Imagem 16: Preparação Corporal para laboratório de Interpretação com técnicas de teatro da Morte ---------- 54
Imagem 17: Apresentação I Temporada Popular de Teatro Tocantinense 03/10/2015 ---------- 58

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **12**

1. DO TEATRO NATURALISTA AO TEATRO DO ABSURDO **15**

1.1 O teatro no Naturalismo 15

1.2 O Teatro no Simbolismo e a Vanguarda Épica 22

1.3 O Teatro no Expressionismo 26

1.4 O Teatro no Existencialismo 29

2. A CHEGADA DO ABSURDO **33**

3. OS PROCESSOS DE MONTAGEM COM " A CANTORA CARECA" E O TEATRO DO ABSURDO **47**

CONSIDERAÇÕES FINAIS 59

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 61

ANEXOS 64

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa nasceu do fruto de uma investigação cênica, realizada dentro do Grupo Motirõ de Teatro de Gurupi-To, na experiência de montagem do espetáculo “A Cantora Careca” de Eugène Ionesco. A experiência com o texto, com o autor e com o Teatro do Absurdo motivou-me a transcrever tais experiências obtidas em meu trabalho de conclusão de curso, partindo da premissa de registro desse período tão significativo em minha caminhada teatral.

No primeiro capítulo, denominado **“Do Teatro Naturalista ao Teatro do Absurdo”**, aborda-se tal transição com foco no final do século XIX até o início do século XX, perpassando por recortes históricos, em que se é realizada uma análise sobre os métodos de encenação criados por Fiódor Dostoievsky, Èmile Zola e François Delsarte, na busca pela interpretação teatral naturalista.

Após esta procura incessante pela cena perfeita, chega-se ao “sistema” de Constantin Stanislavski, que viria a se tornar o maior referencial de interpretação e encenação já criada até os dias atuais em minha opinião, abordando seus trabalhos montados e suas técnicas de interpretação como “o método das ações físicas” e a “fé cênica”.

Tal discussão discorre sobre a análise de montagens e experimentações utilizadas por esses nomes e como serviram de alicerce para a emancipação de um teatro autônomo que pode caminhar por várias linguagens e escolas teatrais. Contudo, discute-se também sobre os encenadores que surgiram com Stanislavski e posteriormente a ele, como é o caso de Meyerhold, discípulo mais promissor de Stanislavski.

Adiante, abordamos a contextualização histórica até a segunda metade do século XX, em que se podia perceber uma Europa em uma readaptação de costumes sociais e conceitos filosóficos. Desta forma, permite-se realizar uma análise sobre como as duas Guerras Mundiais influenciaram no pensamento artístico e filosófico na Europa na época. Todos os movimentos teatrais descritos

neste capitulo se entrelaçam em problemáticas sociais ocorridas entre o início de 1900 a 1950.

A discussão é realizada por meio de uma análise temporal dos principais movimentos teatrais da primeira metade do século XX, como: o Naturalismo de Stanislavski; o Simbolismo de Henrik Ibsen e Edward Gordon Craig; O Teatro Épico de Bertolt Brecht; o Expressionismo de Ernst Toller e Frank Wedekind; e por fim o existencialismo de Albert Camus e Franz Kafka, instigadores do Teatro do Absurdo.

No capítulo posterior, denominado ***"A chegada do absurdo"*** discutimos sobre como filósofos como: Franz Kafka e Albert Camus influenciaram dramaturgos como: Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Fernando Arrabal, Arthur Adamov e Edward Albee a criar um teatro subversivo e contestador, movimento que a partir dos textos "A cantora Careca" de Eugene Ionesco e "Esperando Godot" de Samuel Beckett consolidaram "O Teatro do Absurdo".

Assim, é possível analisar a forma de escrita criada nesse período, na perspectiva de compreender a filosofia do Absurdo, como parte de um entendimento abrangente. Os personagens do Teatro do Absurdo são esmiuçados em seus íntimos para que se possa perceber seus anseios e suas personalidades, criando um paralelo de comparação com os personagens de Bertolt Brecht na busca de tentar assimilar os ambientes que geram ou não uma necessidade de transformação dramática nos personagens, característica essa que vai determinar o que torna a ação cênica absurda.

Os textos "Esperando Godot" e "A Cantora Careca" são colocados em evidência nesse capítulo como principais obras do Teatro do Absurdo, e, nesse ínterim é exposta uma análise filosófica sobre o sentido de ambos os textos, e a preocupação com a sociedade nesse contexto, pois todo o sentido de suas vidas havia sido alterado pela Segunda Guerra Mundial. É possível perceber neste capitulo, um compêndio sobre as características que regem o estilo de dramaturgia desse período.

Já no derradeiro capítulo, intitulado ***"Os processos de montagem com "a cantora careca" e o Teatro do Absurdo"***, discutimos as experiências artísticas obtidas através das montagens do texto "A Cantora Careca" de Eugène Ionesco e a convivência com o Teatro do Absurdo, dentro do Grupo Motirõ de Teatro, no recorte temporal dos anos de 2013 a 2015, expondo o processo criativo e as aspirações teóricas que foram norteadoras deste projeto primogênito do Grupo Motirõ de Teatro.

Pretende-se realizar uma análise das conflituosas problemáticas estéticas, do processo de direção, das substituições de elenco e das experimentações de técnicas teatrais que estiveram presentes em toda trajetória do espetáculo, assim como a experiência adquirida com o Teatro do Absurdo nesse período, e a busca por uma linguagem pessoal quanto busca artística.

1. DO TEATRO NATURALISTA AO TEATRO DO ABSURDO

1.1 O TEATRO NO NATURALISMO

Antes de observarmos o movimento conhecido como "*Teatro do Absurdo*" é necessário que se perceba através de sua contextualização histórica, uma análise em retrospecto, partindo do fim do século XIX até o momento de questionamento da existência humana por meio do teatro. Tal premissa se faz de extrema necessidade para que percebamos as influências sociais e artísticas que orquestraram o pensamento artístico-filosófico para que o teatro pudesse se apropriar de tal percepção humana realizada neste recorte temporal.

Com a instauração do naturalismo no final do século XIX, passa-se a crer que, a arte deve dialogar com a realidade, criando reflexos da pesquisa cientifica, filosófica, e social que era empregada nesse século. Com base nesse contexto, os novos pensadores do teatro europeu passam a dividir esse período na história do teatro em duas formas de interpretação: O método tradicional e posteriormente o método Stanislavskiano. Tal diferença é esclarecida por Aslan (1974, p. 13):

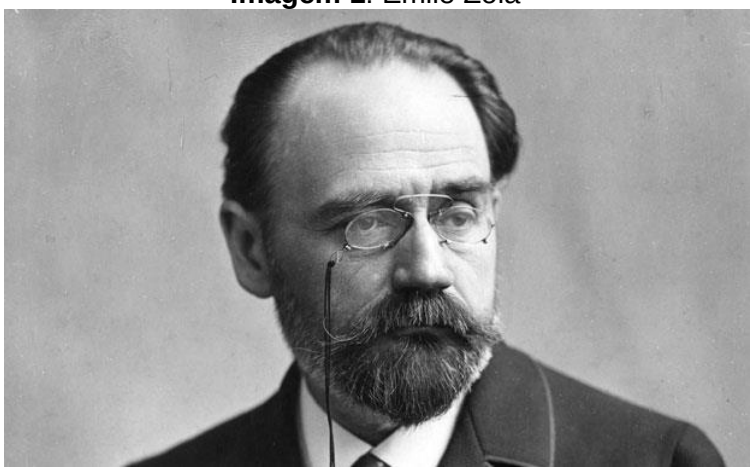
> A função do método tradicional, que era extremamente difundido pelo mundo, tinha o intuito de formar interpretes, que tinham a necessidade de se conhecer e de trabalhar um especifico repertorio de atuação de textos clássicos, tendo em vista na *Commedie Françoise*. O método tradicional consistia em ensinar o interprete a "falar bem" e a "colocar-se" em cena, para que pudesse declamar seus textos com melhor eloquência.

Vale ressaltar que as escolas de teatro da época, tinham a preocupação de formar sujeitos que fossem bons "interpretes". Aprendia-se expressões faciais de alegria, de tristeza e raiva, ensinavam-se pequenos clichês por meio de manuais de interpretação, até que novos pensadores sentiram a necessidade de alterar o funcionamento da formação de atores, para distanciar desse tradicionalismo.

Tais pesquisas oriundas desses pensadores anunciaram a vanguarda do naturalismo realista surgida em meados de 1890, onde se tornou de certa forma um "protesto", com o objetivo de negar, desconstruir e questionar outras correntes filosóficas e estéticas realizadas até o momento. Um exemplo era o pensamento do

filósofo e dramaturgo francês Emile Zola (1840 - 1902) [Imagem 1], que busca um teatro constituído em um drama naturalista que ignorasse as leis das tragédias gregas, passando então ser um dos percussores das ideologias naturalistas no teatro.

Imagem 1: Emile Zola



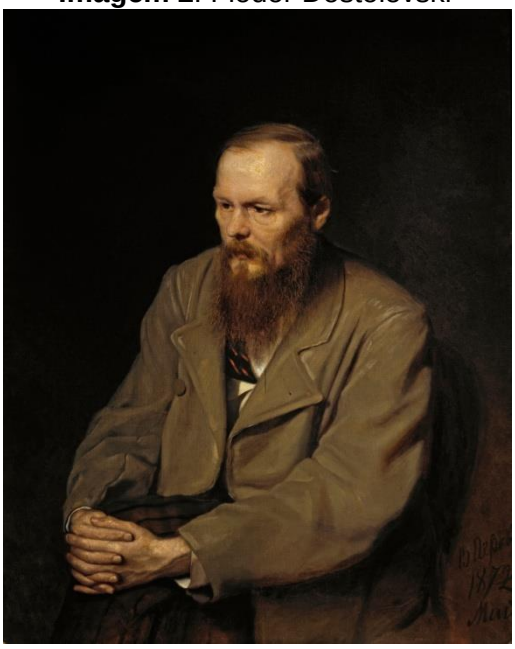
Fonte: http://homoliteratus.com/wp-content/uploads/2015/05/emile-zola.jpg

Zola, radicalmente encantado com o novo momento do teatro, experimentou a dissecação de cadáveres para que se pudesse perceber anatomicamente o corpo humano em suas variadas funcionalidades, pois para ele, o ator deveria estudar o corpo para além das sensações e emoções, se valendo do conhecimento morfofisiológico[1] e das funções vitais técnica essa, também admirada pelos Expressionistas.

Outro exemplo norteador é a metodologia do dramaturgo, filósofo e ensaísta Fiódor Dostoievski (1821 – 1881) [Imagem 2] que em uma de suas técnicas colocava seus atores frente à um aparelho de Raios-X, para que pudessem perceber o corpo e seus órgãos a partir de seu interior, e partir daí, compreender as reações corporais mediante sensações, na perspectiva de entender o funcionamento esquelético para criação teatral.

[1] Estudo baseado na forma e funcionalidade do corpo humano. *In*: https://pt.wikipedia.org/wiki/Anatomia. Usamos a referência do site por ser uma informação breve, no objetivo de esclarecer o leitor do que se trata o estudo, não sendo o foco da pesquisa em questão. Acesso em 02 de fevereiro de 2016.

Imagem 2: Fiódor Dostoievski



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/Vasily_Perov_-_%D0%9F%D0%BE%D1%80%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%82_%D0%A4.%D0%9C.%D0%94%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE_-_Google_Art_Project.jpg

Nesse período o Teatro estava em busca de um realismo que de fato fosse uma cópia da vida humana. Nas encenações o ser humano era visto como ele é em seu cotidiano, sem nenhuma diferenciação dramática, pode entender daí a famosa pergunta: “A arte imita a vida ou a vida imita a arte? ”. E era esse questionamento que era utilizado como argumento para a criação teatral.

Contudo um dos grandes nomes responsáveis por esse movimento é o de François Delsarte (1811-1870) responsável por criar técnicas de interpretação por meio do gesto, e da mimese[2]. O método de Delsarte se torna inovador quando utiliza da mimese, para criar um meio de observação e a análise do gesto e das emoções das pessoas nas ruas, nos bares e em ocasiões cotidianas que forneciam materiais muito eficazes para a construção dos personagens, pois eram expressões e sentimentos sinceros e naturais. Técnica essa utilizada por grupos de teatro até

[2] A Mimese é a imitação ou a representação de uma coisa. Na origem, mimese era a imitação de uma pessoa por meios físicos e linguísticos, porem essa “pessoa” podia ser uma coisa, uma ideia, um herói ou um deus. Na poética de Aristóteles, a produção artística *(poesis)* é definida como imitação *(mimese)* da ação *(práxis)*. Pavis (2003 p. 241)

hoje, como o Grupo LUME Teatro[3] e também utilizada em nossa primeira construção do espetáculo “A Cantora Careca”, no Grupo Motirõ de Teatro no ano de 2013 para a construção dos personagens. De acordo com Bonfitto (2006, p. 18):

> Delsarte, através de suas formulações, desloca o pensar sobre o homem, e consequentemente sobre o ator, do polo da *representação* para o polo da *expressão.* Para entender a importância de tal deslocamento é necessário que se saiba que a atuação do ator na Europa do século XIX era concretizada pelo *representar.* Tal representar seguia então certos códigos definidos arbitrariamente pôr atores e suas companhias, constituídos na maioria das vezes de poses e gestos que corresponderiam a determinados sentimentos e situações. Dessa forma ao ator bastava reproduzir tais poses nas situações adequadas, e a "personagem" estava pronta. Com a passagem da representação à expressão, concretizada por Delsarte, não somente materializa-se a dimensão dos processos interiores, como também se passa a constatar a sua ligação com a dimensão física do homem.

A técnica de Delsarte era de certa forma um início de uma nova escola de interpretação, Delsarte irrompe com a encenação no início do século pois nunca havia se pensado na necessidade de trabalhar o exterior-interior da personagem, perspectiva essa que mais tarde viria a influenciar a construção do “sistema de Stanislavski” e suas técnicas como: “Fé cênica”, “Memória Emotiva” “Método das ações físicas”[4]

Neste determinado ponto da história do teatro europeu, podemos perceber o surgimento de um grande marco: em junho de 1897, o diretor e teórico russo Constantin Stanislavski (1863-1938), inaugura um centro de formação de atores, que mais tarde ficou conhecido como: “*Teatro de Arte de Moscou*” [Imagem 3], na Rússia, que viria a se tornar um dos centros de estudos da Arte Dramática mais influentes do mundo.

[3]O LUME é um coletivo de sete atores que se tornou referência internacional para artistas e pesquisadores no redimensionamento técnico e ético do ofício de ator. Um espaço de multiplicidade de visões que refletem as diferenças, impulsos e sonhos de cada ator. Ao longo de quase 30 anos, tornou-se conhecido em mais de 26 países, tendo atravessado quatro continentes, desenvolvendo parcerias especiais com mestres da cena artística mundial. Fonte: http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo Acesso em: 10/02/2016.

[4] Todas as técnicas descritas podem ser encontradas em: Stanislavski (1997 p. 7- 12)

Imagem 3: Teatro de Arte de Moscou



Fonte:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Moscow_Art_Theatre_in_the_19th_century.jpg

Stanislavski baseava sua pedagogia de formação de atores em um “método” de interpretação que consistia em fomentar a interpretação em estímulos interiores, para que os “intérpretes” pudessem extrair uma “verdade cênica” na representação, a partir das ações físicas, e da fé cênica, passa a transcender qualquer conceito já criado, tornando sua obra uma referência de estudo teatral e investigação metodológica para qualquer ator. Segundo Fossari (2014, p. 1)

> A metodologia, presente até hoje no Teatro de Arte de Moscou, mergulhava num estudo meticuloso dos espetáculos e da dramaturgia. Entre obras clássicas de nomes como Shakespeare e Sófocles, os atores passavam a uma criação biográfica de seus papéis com exploração das lembranças. Ele queria uma coisa que desse precisão ao trabalho do ator. Sem essa coisa do ‘santo baixar’, do improviso pelo improviso. Ele queria que o ator destrinchasse o personagem e fosse capaz de assumir paulatinamente aquele ser.

A partir de Stanislavski, instaura-se, então, um período de grande pesquisa sobre interpretação cênica, e a notória evolução da mesma, tornando cada vez mais complexo o processo de montagem de um espetáculo, pois se tornava evidente a necessitava de se ter a figura de uma pessoa que conduzisse a encenação de um ponto de vista externo, exercendo um direcionamento a essa nova metamorfose que a arte teatral se tornara.

Sendo assim, a figura do diretor e do encenador passam a ter uma importância maior dentro da montagem cênica, característica marcante deste movimento, tendo sua função básica na definição do estilo ser montado, moldando

os atores de acordo com sua visão de espetáculo. Segundo Roubine (1982, p. 39): “Doravante, o encenador é o gerador da unidade, da coesão Interna e dinâmica da realização cênica. É ele quem determina e mostra os laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos”.

Vale ressaltar que, Stanislavski em seu “método das ações físicas”[5] vem alterar toda a base de pensamento cênico para o teatro moderno. Segundo Coelho (2001, p. 4), “*o método do encenador*[6] *russo consistia em saber provocar em si mesmo as sensações do momento através das ações físicas que partem da vontade, da intuição e não da especulação que nasce no cérebro*”. Com a instauração da figura do diretor, Stanislavski desenvolveu um processo de formação teatral em Moscou, se configurando também na figura de encenador.

A partir desta escola de atores de Stanislavski, surgiriam nomes que questionaram tal método e buscavam contradizer as leis do naturalismo, através de suas estéticas e dramaturgias experimentais, utilizando de uma linguagem simbólica e expressiva, controversa ao realismo, e é nesse período que as pesquisas corporais começam a surgir.

Dessa ramificação surge seu pupilo mais promissor: Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940) [Imagem 4], que passou a crer que a interpretação deveria surgir de estímulos corporais expressivos, em que um simples movimento pudesse ter uma ligação com resto do corpo, criando uma expressividade corpórea ousada e transgressora para os padrões da época.

Meyerhold desenvolveu um método de treinamento de atores conhecido como: “Biomecânica Corporal”. Baseado na execução de ações para um objetivo especifico, e com certa precisão enérgica, baseava-se em ações simples, mas que eram dilatadas por meio de um desenhar de movimentos.

---

[5] Tal definição poder ser encontrada em: Bonfito (2006, p.25).

[6] Pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição. Pavis (2003 p. 128)

Imagem 4: Vsevolod Meyerhold



Fonte:https://41.media.tumblr.com/f779aa8919b1ec896e1e28ac81a5f7fd/tumblr_noz5k0kGrX1scs8lmo1_250.jpg

Mesmo não sendo compreendido por sua época, Meyerhold abre as portas para uma nova ramificação, onde mais tarde daria abertura à novas escolas voltadas ao trabalho do ator como Antonin Artaud, Peter Brook e Eugene Barba. Segundo Picon-Valin (1990, p. 68):

> Muito precocemente, Meyerhold propõe um trabalho plástico e rítmico em oposição ao mergulho na memória afetiva dos seguidores de Stanislavski e à busca da emoção. “É preciso aperfeiçoar o corpo do ator”; ele sonha em propor ao ator uma partitura como a do intérprete-músico, em vez dos improvisos da intuição. Não se trata nem de reviver, nem de ilustrar, mas de agir para sentir e fazer sentir. Nada de concentração no seu próprio eu, mas uma busca nas profundezas da tradição teatral: Os defeitos das nossas escolas de atores vêm do fato de que [...] se pede a eles que se instalem diante de um microscópio. Um ator só se tornará um bom ator depois de ter estudado bastante tempo e com muita atenção tudo a respeito do teatro.

A partir desta influência, os caminhos agora se divergiam, o naturalismo abrira uma brecha para o surgimento de uma nova estética, onde não haveria mais a verdade absoluta no teatro criada pelo “método Stanislavski”, e o teatro passara a falar por si, criando uma autonomia de pensamentos, onde não se tinha a imposição de qual metodologia seria a correta de apropriação.

Ainda nesse contexto que o Teatro Moderno se encontrava Peter Szondi (2001, p. 101) nos esclarece que: “O naturalismo ao tentar reafirmar o conceito

grego de que o drama é um gênero distinto firmado para a burguesia, cai em um ressignificancia ao tentar evitar o acesso proletário e assim, o drama passa a ser popular. ”

A partir dessas novas manifestações, institui-se uma discussão sobre o andamento que o Naturalismo se seguia, pois se analisarmos a evolução da estratégia de se criar um teatro burguês com sua expansão, cria-se involuntariamente uma expressão popular de grupos que buscavam uma nova experimentação dentre eles os Simbolistas.

O naturalismo e o simbolismo foram se cruzando por meio de novas dramaturgias, e a necessidade de trabalhar com elas foi se tornando cada vez mais evidente. Com o surgimento de propostas e experimentações, parcerias entre dramaturgos e encenadores foram surgindo, como perceberemos nos posteriores textos.

1.2 O TEATRO NO SIMBOLISMO E A VANGUARDA ÉPICA

Após percebermos este recorte temporal na História do Teatro no século XX, podemos analisar que este tenha sido o período de maior experimentação artística que se tem registo documentado. Mesmo imersos ao universo naturalista, nomes como Henrik Ibsen (1828-1906) e Anton Tchekhov (1860-1904), dramaturgos do final do século XIX e início do XX, passam a transitar entre simbolismo e naturalismo.

O que fez com que Stanislavski também se rendesse ao vanguardismo simbolista, tendo realizado algumas montagens de espetáculos em tal modalidade, desenvolvendo parcerias com o encenador e cenógrafo Edward Gordon Craig (1872-1931) em que dialogavam sobre cenografia e direção. Segundo Berthold (2008, p. 471) *Craig concebia seu palco não apenas na qualidade de simbolista da luz, isto é, como iluminador, mas também na mesma medida como arquiteto*.

Para percebermos como um movimento foi se experimentando no outro no início do século XX, tomemos emprestada a análise da montagem da obra: “Hamlet” de Wiliam Shakespeare (1564-1616), dirigida por Stanislavski em 1906, como proposta de que Craig desenvolveria um projeto de cenário no qual utilizaria de aspectos simbolistas que fugissem do pensamento de cenário como ilustração cênica, e passasse a dialogar com a encenação.

A partir daí, passa-se a ter uma preocupação cenográfica com os espetáculos, pois tanto o cenário quanto a iluminação agora deixavam de ser apenas ilustrações de ambientes e sentimentos para se tornar partes essenciais do espetáculo.

No entanto, a complexidade da proposta de Craig impedia que muitas das suas propostas para a cenografia da montagem de Hamlet fossem realizadas na época, onde coube então a Stanislavski adaptar a proposta em uma forma que fosse viável de ser realizada. Berthold (2008, p. 471) nos conta um relato do próprio Stanislavski sobre a proposta de Craig:

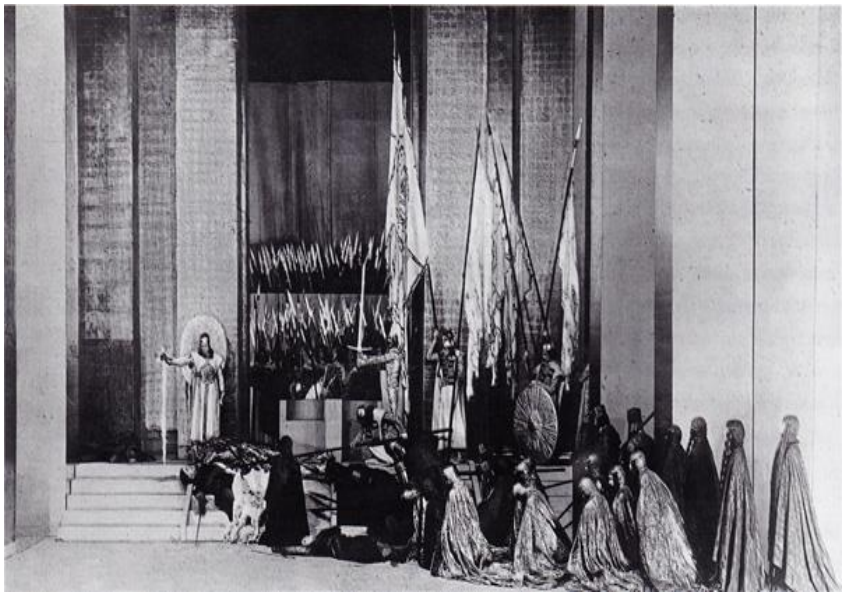
> Craig pensava num espetáculo sem intervalos nem cortinas. O público chegaria ao teatro e não veria palco ou coisa parecida. Os biombos funcionariam como o prolongamento arquitetural da sala dos espectadores e se harmonizariam com esta. Mas no início da apresentação os biombos se movimentavam graciosa e solenemente; todas as linhas e agrupamentos transpor-se-iam de um para o outro, até que se fizessem por fim em novas combinações. De algum lugar, acender-se-ia a luz que projetaria sobre elas efeitos pictóricos, e todos os presentes no teatro seriam levados, como num sonho, para algum outro mundo somente insinuado pelo artista, mas que se tornaria real pela virtude das cores da imaginação dos espectadores.

É incontestável a relevância de Craig para a emancipação do cenógrafo e do iluminador no teatro moderno e contemporâneo. Enquanto os naturalistas buscavam recriar a vida cotidiana. Pensadores como Adolphe Appia e Edward Gordon Craig recriavam a ilusão dos enormes castelos da época de Shakespeare em formas de biombos rotativos e projetos de iluminação que ainda hoje são inovadores ao teatro contemporâneo [imagem 5].

Vale salientar também que, os projetos cenográficos de Craig precedem sua época criando uma fácil abertura para o teatro contemporâneo e o teatro popular,

com influências em cenário e iluminação que hoje são utilizados em montagens para espaços alternativos.

Imagem 5: Cena do Espetáculo “Hamlet”, de Shakespeare, em 1911



Fonte: Margot Berthold. História Mundial do Teatro 4ª edição. Perspectiva: São Paulo, 2008

.

Nessa nova vanguarda teatral, os rumos da escrita se modificam, trazendo outra perspectiva dramatúrgica ao texto teatral. Com isso, Henrik Ibsen altera a temporalidade teatral, sempre tentando julgar o passado das personagens. August Strindberg (1849- 1912) vai além suprimindo as relações humanas, na busca de dar uma importância especifica ao “eu lírico” das personagens. Segundo Carlson (1995, p. 136):

> Em sua própria técnica, Strindberg mostra um forte débito para com os naturalistas. Seu diálogo devia a “construção simétrica, matemática” e deixa que “as mentes das pessoas funcionem irregularmente, como sucede na vida real”. Ele preconiza um interior realista, com objetos reais, em vez de potes e panelas pintados nas paredes, assim como a abolição da iluminação artificial das ribaltas.

Torna-se então obrigatório nesse período, o que Peter Szondi (2001, p.98) definiria como “dramaturgia da conversação”, que se baseava em um sistema de escrita em que tudo se determina pelo diálogo, os conflitos nascem e se resolvem

através da conversação. No entanto, tais “peças de conversação” pairavam entre a realidade e a ilusão.

Da mesma forma, percebemos tal dualidade no texto “*Seis personagens a procura de um autor*”, de Luigi Pirandello (1867-1936), que chega ao ponto de nos mostrar atores como eles são em sua vida particular, reunidos em um propósito de ensaio. Com tal proposta, Pirandello aproxima o espectador à um espetáculo que cenicamente se distancia da ideia ilusória de espetáculo, quebrando e unindo os conceitos do realismo e simbolismo cênico.

Assim, podemos refletir que o movimento simbolista sofreu por não haver em seu período pensadores adeptos de uma sistematização de sua forma de escrita ou uma forma específica de representação simbolista que pudesse estabelecer um caminho para a criação cênica. Entretanto, pela primeira vez desde o classicismo, o teatro não se via pressionado à um processo metódico, diferentemente do expressionismo que alguns encenadores utilizaram dessa linguagem para externar um teatro pré-contemporâneo.

Pode-se analisar que as transições de movimentos não seguiam uma linearidade temporal, ao mesmo tempo em que a Europa transitava entre o naturalismo, e simbolismo. Durante a década de 20, com o surgimento do nazismo[7] o teatro “anti-naturalista” que vinha se construindo nesse período passou a ser definido como o “Teatro Épico” cujo pioneiro foi Erwin Piscator (1893-1966), que teve como seu discípulo o dramaturgo e poeta Bertolt Brecht (1898-1956), autor de obras como: “Opera dos três vinténs” e “Mãe Coragem”.

E com Brecht [Imagem 6] novamente o mundo passara a pensar no teatro com outras vertentes. Seguindo uma linha social e política, e mais uma vez indo contra o naturalismo cênico, buscando uma estética que distanciasse da necessidade de a arte imitar a vida. Seguindo tal conceito, Brecht buscava o seguinte questionamento: “*o teatro serve para o entretenimento ou para propostas*

[7] A palavra **nazismo** vem de Nazi, que é a abreviação de Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, que de socialista não tinha nada. Seu líder chamava-se Adolf Hitler e o partido adotou como símbolo a “suástica”, uma cruz encontrada em diversas tribos. Fonte: brasilescola.uol.com.br/historiag/nazismo.htm Acesso em: 30/03/2016

didáticas?”. Carlson (1995, p. 185) complementa essa discussão da seguinte maneira:

> O teatro de Brecht não é para uma futura sociedade socialista, mas para a sociedade burguesa de hoje, sendo o seu escopo educativo: expor as contradições ocultas dentro dessa mesma sociedade. Uma vez que o texto, a música e o cenário são livres para “perfilhar atitudes “; uma vez que a ilusão é sacrificada à “discussão” aberta; uma vez que o espectador se vê “como que coagido a depositar seu voto” – então inaugurou-se uma mudança que constitui o primeiro passo rumo à “função social do teatro”.

Imagem 6: Bertolt Brecht



Fonte:http://www.culturaniteroi.com.br/blog/imagens/1554_brecht.jpg

Devido ao contexto histórico ao qual a arte estava inserida no início do século XX, e a imersão às problemáticas, políticas, sociais e religiosas na Europa, por conta da 1ª Guerra Mundial. Com à articulação entre artistas e filósofos, consequentemente o modo de se produzir Arte começou a exprimir seus sentimentos e suas dores, esse novo movimento ficou conhecido como Expressionismo.

1.3 O TEATRO NO EXPRESSIONISMO

E com toda essa ressonância teatral europeia, mais precisamente em Dresden, na Alemanha entre 1904 e 1905, começam a surgir novos manifestos teatrais, que de certa forma serviram como reações contra as expressões anteriores. Em um momento de convergências sociais surgem as necessidades de se externar as emoções humanas e caracterizar psicologicamente o homem do início do século XX, submisso aos horrores da 1ª Guerra Mundial.

Desta forma, o teatro passa a utilizar do expressionismo cênico para exprimir seus anseios, apresentando-se como um teatro de manifesto, de ruptura, e de desabafo. Inspirados por artistas plásticos como Edvard Munch (1863-1944) pintor da tela “O grito” [imagem 7] e Vincent Van Gogh (1853-1890) da tela “Noite Estrelada” (1889), os expressionistas tanto na pintura quanto no teatro, buscavam através da melancolia e deformação humana e da natureza, dar uma significância ao movimento.

Imagem 7: “O Grito”, 1895 - Edward Munch



Fonte:http://1.bp.blogspot.com/wLgdLRbFh9g/T5vdkeeOAoI/AAAAAAAAA0Q/KyUzuMiesXo/s1600/grito.jpg Acesso em: 08/02/2016 as 00h34min.

No teatro expressionista é importante assinalar como representantes desse movimento dramaturgos como: Ernst Toller escritor de “O Homem-massa” de 1921, Frank Wedekind escritor de “O Despertar da Primavera”, “A Caixa de Pandora”. Nomes que trouxeram ao Teatro Europeu suas críticas por meio de seus espetáculos. Segundo Carlson (1995, p. 368):

> A Primeira Guerra Mundial não foi saudada pelos expressionistas com o entusiasmo observado entre os futuristas. A maioria deles via a guerra como outra manifestação do sistema social despersonalizante, que sempre foi o adversário dos expressionistas. Na altura de 1916, a principal preocupação do expressionismo era a denúncia da guerra e a conclamação a uma nova ordem social baseada na fraternidade e numa crença na bondade fundamental do homem.

Para entendermos melhor tal transição, é necessário que se compreenda que o dramaturgo expressionista se baseia em si mesmo, e no que suas experiências

podem proporcionar-lhe. Seus temas exteriorizam suas dores e suas magoas com a sociedade[8]. A natureza e a realidade, só existem através da visão pessoal que ele tem sobre ambos, e esta visão emerge da revolta contra uma civilização mecanizada.

O ator expressionista viria a realizar uma interpretação totalmente contraposta ao que já se havia visto antes no campo da atuação e que posteriormente encantaria encenadores como: Artaud e seu “Teatro da Crueldade”[9]; Meyerhold e a “Biomecânica Corporal” e Eugenio Barba em sua investigação antropológica do trabalho do ator; Segundo Aslan (1994, p. 67):

> A interpretação baseada outrora na psicologia dissecava o homem de maneira anatômica. Trata-se, no expressionismo, de mostrar a essência humana: o espírito, a alma. A uma encenação que organiza o espaço e uma encenação "humana", acrescenta-se uma encenação "espiritual”. Cumpre revelar o homem em seu aspecto mais elevado, no estado original e puro, extático, animado por uma loucura santa. Volta as origens primitivas, com expressão forte de sentimentos violentos, domínio do espírito sobre a matéria, espiritualidade, transe extático, essas exigências vagas não poderiam condicionar uma técnica de ator.

Contudo, o teatro expressionista torna-se fortemente significativo no sentido que, os personagens trocam de identidade no decorrer da peça, transfigurando-se até mesmo em objetos, dando vida a uma realidade distorcida e sombria [Imagem 8]. Salientando que, esse teatro torna-se quase cinematográfico, em sua visualização, onde os efeitos sonoros e a utilização de gravações se tornam mais frequentes como dispositivos nos espetáculos como substituição da narrativa por gravações em momentos que fosse necessário expor pensamentos dos personagens.

[8]Tal definição fica clara ao analisarmos obras do pintor Vincent Van Gogh que se baseavam em suas experiências e suas problemáticas sociais [grifos meus].

[9] Expressão criada por Antonin Artaud para um projeto de representação que faz com que o espectador seja submetido a um tratamento de choque emotivo. Fonte: http://www.testedeelenco.com.br/20100219789/dicionario-do-teatro Acesso em: 30/03/2016

Imagem 8: Cena do Filme: “ O Gabinete do doutor Galigari”, de 1920.



Fonte:http://adbr001cdn.archdaily.net/wpcontent/uploads/2012/12/1355793725_1354382903_69cabinet_du_dr_caligari_08_g.jpg

Para que se compreenda melhor a forma de encenação no período do Expressionismo é necessária à apreciação de filmes desse período, como forma de evidencia de construção cênica. Para tal percepção estética pode ser analisado o filme: “O Gabinete do Doutor Caligari”, dirigido por Robert Wiene[10] em 1920, tal obra é considerada uma referência para o Expressionismo alemão e hoje em dia é utilizada como base de laboratório de encenação de espetáculos baseados neste período.

No Expressionismo, os elementos e os símbolos são sempre maiores e marcantes, sobretudo as cores. A maquiagem, os objetos e a atuação sempre são mostrados de forma densa e borrada, para que o espectador não identifique o lugar que se passa, e que mantenha o foco apenas no drama que se submete acompanhar e também para que possa abordar a evolução psicológica das personagens.

1.4 O TEATRO E O EXISTENCIALISMO

[10]Robert Wiene (Breslau, 27 de abril de 1873 - Paris, 16 de junho de 1938) foi um dos mais importantes diretores e atores do cinemaalemão do século XX. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Robert_Wiene Acesso em: 27/02/2016.

Na Europa, por volta de 1940, uma nova forma de escrita começava a ter uma relevância significativa no campo da ciência, da filosofia, e que iria modificar para sempre os rumos do Teatro Contemporâneo. Filósofos e moralistas como Jean Paul Sartre (1905-1980), Gabriel Marcel (1889-1973), Simone de Beauvoir (1908-1986), Franz Kafka (1883-1924) e Albert Camus (1913-1960), contornados pelo terror da 2ª Grande Guerra, passam a expressar seus pontos de vista e seus manifestos em seus textos.

Tais autores defendem a liberdade literária em suas obras, para que seus personagens sejam responsáveis por tais pensamentos, e mantendo-se livres de qualquer julgamento por posicionamento político, religioso ou filosófico. Transformando assim o palco em um instrumento de suas ideologias, questionando a existência humana, a vida e a morte, sobretudo a sociedade, movimento esse que ficou conhecido como existencialismo.

Em 1942, Albert Camus [Imagem 8], ensaísta, romancista e dramaturgo francês, nos questionava em sua literatura dramática porque razão, “já que a vida tinha perdido toda a sua importância”, diante da sua insignificância perante a Guerra, a manipulação de classes, o homem não haveria de cometer o suicídio de acordo com sua vontade. “O mito de Sísifo (1941) ” obra de extrema importância para Camus que expõe sua fantástica visão do conhecido mito grego, em que o existencialismo era o foco das ideias humanistas da época.

Imagem 9: Albert Camus



Fonte:http://lounge.obviousmag.org/da_palavra_ao_fotograma/assets_c/2014/12/Camus-thumb-800x480-84342.jpg

Em "*O Mito de Sísifo",* escrito no início da 2ª Guerra Mundial, Albert Camus deixa nas entrelinhas a discussão sobre os horrores da guerra, deixando o foco nas situações existenciais. Camus aborda filosoficamente um universo de um "homem-absurdo" que vive em um confronto particular com uma "humanidade absurda", preso na rotina mecânica, e sem significado, deixando-o livre para que cometa o suicídio, como a única alternativa de fuga. De acordo com Bispo& Rosa (2013 p. 18):

> A afirmação de Camus é que o suicídio seria a consequência lógica diante do absurdo, pois com o suicídio deixamos de ter expectativas para uma solução definitiva do absurdo. Camus afirma que ter um ponto de partida para determinar o momento que o homem decidiu pela morte é uma confissão de que ele foi superado pela vida. A existência é complexa, provoca no homem questionamentos que, muitas vezes, ficam sem respostas.

Não seria precipitado mencionar o filósofo e escritor do século XX, Franz Kafka, como um dos grandes instigadores do novo teatro de vanguarda que viria a se chamar Teatro do Absurdo. Uma curiosidade que vale ser ressaltada, é de quando é datado a estreia de seu texto: "O processo", em Paris no ano de 1947, observando que, o inicio do Teatro de Ionesco data-se em 1950, isso sem levar em conta que outros herdeiros do pensamento Kafkiano que também surgem no início da década de 50, como Samuel Beckett (1906- 1989), Arthur Adamov (1908- 1970), Albert Albee (1928) e tantos outros.

Uns e outros poderiam dizer que é mera coincidência temporal, no entanto se analisarmos a literatura de Kafka e a compararmos com a de Eugène Ionesco (1909- 1994) percebemos suas singularidades, como nos descreve Magaldi (2001 p. 327):

> O problema é que quando se pensa em movimentos vanguardistas quase nunca partem de um ponto de vista novo ou sem precedentes. "É provável que Ionesco tenha pensado em "Os Rinocerontes" a partir de "A Metamorfose" de Kafka. Quer na passividade do herói em face do mundo absurdo, quer na linguagem minuciosa com a qual retrata os desnudamentos a que ele submeteu a aventura de seus protagonistas. Um dever mínimo de justiça reconheceria a Kafka a paternidade de uma das grandes linhas do teatro de hoje.

E assim, inicia-se um período de pensamento crítico em que o teatro alçava uma vez mais o realismo, mas com uma outra roupagem. Este diferencial seria um realismo tão forte que fugia dos padrões já estabelecidos. Criando uma atmosfera de distanciamento das relações sentimentais e emocionais. Nascia então o Teatro do Absurdo para uma “humanidade absurda”, assim como definida por Albert Camus.

Tal pesquisa discorrerá posteriormente, buscando as relações do Teatro do Absurdo e sua aplicabilidade no século XX, a realização de análises sobre a temporalidade com a qual tais dramaturgos preocupavam-se, o processo de correlação de problemáticas atuais, a busca do entendimento do Teatro do Absurdo em seu real significado, a desmistificação de seu entendimento estrutural, no que se diz respeito à construção de personagens nessa linguagem e a construção de cena de modo geral.

2. A CHEGADA DO ABSURDO

Movimentos históricos como as duas Guerras Mundiais, definiram e demarcaram o Sec. XX, de modo que interferiram imensamente em nossa cultura ocidental, refletindo em uma mudança inconveniente em nossos hábitos, costumes e crenças de maneira positiva e negativa.

Pode-se perceber através de análise histórica, a enorme depressão que se estendeu pela Europa após a 2ª Guerra Mundial, onde milhares de famílias foram desestruturadas, pais e crianças tiveram por obrigatoriedade entrar na guerra para servir sua pátria e, consequentemente, acabaram morrendo por lá [Imagem 10]. E tudo era visto como um ato de patriotismo.

Imagem 10: Crianças e jovens soldados, na Segunda Guerra Mundial.



Fonte: https://chicomiranda.files.wordpress.com/2011/06/cm_meninosold_05.jpg

Em contrapartida, o questionamento teatral que se deu a partir da década de 40 e meados de 50 na Europa, modulou-se através de conflitos sociais em que a humanidade se submetia, tais como as incontáveis guerras territoriais (em particular a 2ª Guerra Mundial, (1939-1945), o capitalismo e situações cotidianas.

O fato é que a humanidade se encontrava em choque, nos quatro quantos do mundo não havia nada que as confortassem, cidades foram praticamente dizimadas e praticamente estavam em ruínas [Imagem11]. Diga-se de passagem, a Europa

estava falida, a escassez de comida elevou a inflação, o padrão de vida caiu drasticamente.

Imagem 11: Londres (1942)



Fonte:http://www.reidaverdade.net/wp-content/uploads/2012/06/segunda-guerra-mundial-6-500x354.jpg

Com inúmeros desastres causados pela ação política, a religião buscava de todas as formas, estreitar laços com os cidadãos abalados com o conteúdo de sua época, muitas das estratégias de guerra se baseavam em dar à figura divina de Jesus Cristo propósitos de salvação e de redenção pelas barbaridades cometidas, criando assim uma justificativa para suas ações, como matar judeus, negros e homossexuais.

Logo, esses acontecimentos serviriam de alicerce para que surgissem inúmeras manifestações artísticas deste caos eminente, em especial uma rotulada por Martin Esslin (1918-2002), escritor Húngaro e responsável pela nomenclatura “Teatro do Absurdo”.

É necessário que se compreenda os efeitos da 2º Guerra ao redor do continente europeu. Ninguém estava livre a ponto de não sofrer tais efeitos. Eram tempos que, ou se defendia a política alemã e seu Partido Nazista apoiando o extermínio de negros e judeus, ou se era da resistência que não se submetiam a tal

pensamento “absurdo”, como era o caso de países como Inglaterra, França e União Soviética.

Nesse sentido, a Segunda Guerra Mundial, proporcionou ao mundo um abandono das relações sociais, em que todos os costumes, culturas e tradições foram de certa forma abandonados. Podemos analisar que tais fatores são percebidos e denunciados nos textos dramáticos desse movimento, como por exemplo, a fantasiosa calmaria e os dias tranquilos, em que a tristeza e a amargura não existem, ou pelo menos não estão presentes naquele momento, como percebemos nos textos de Beckett, Ionesco e outros.

Nesse novo mundo criado pelos autores Absurdos, não existe mais a preocupação com fome ou a sede, os personagens não podem mais amar, sentir ódio ou qualquer resquício de alegria ou saudade. São seres acomodados e que não percebem a realidade ao seu redor e tudo lhes parece convencional.

Nos textos de Fernando Arrabal (1932), percebemos em seus personagens esse desinteresse pela realidade “apocalíptica” a qual a sociedade estava inserida naquele momento. No texto, “O Piquenique no Front” (1952), fica bastante claro essa questão, quando a família do soldado Zapo vai visitar o filho no campo de batalha com o propósito de lhe fazer um piquenique. Arrabal (1952, p. 2) nos exemplifica em sua dramaturgia:

> **SR. TÉPAN**— A guerra que se dane. Viemos aqui para fazer um piquenique com você e vamos aproveitar o domingo.
> **SRA. TÉPAN**— Preparei uma comida ótima: salame e ovos cozidos, que você gosta tanto, sanduíches de presunto, vinho tinto, salada e doces.
> **ZAPO**— Está bem, como quiserem. Mas se o capitão vier aqui vai ficar uma fera. Ele não gosta nada de visitas na trincheira. Não para de repetir para a gente: "Na guerra é preciso disciplina, granadas, mas nada de visitas."

Tendo como analise essa definição psicológica das personagens, é pertinente de se discutir no presente momento, as possíveis comparações filosóficas entre os seres do Teatro Épico de Brecht e o Teatro do Absurdo. O Teatro Épico instruía o espectador a tomar decisões que alteravam os rumos de suas vidas, o Teatro do Absurdo mostrava um ser que é pressionado a tomar decisões, mas mesmo assim ele não o faz, ou decide em continuar na forma está. Percebe-se que ambos

buscavam além da discussão política investida em suas pesquisas, tentar evidenciar as características que tornavam seus personagens dignos de pena e de embrutecimento, pois os mesmos sofriam por questões complexas socialmente.

Com base na metodologia dramática criada por Brecht, percebemos claramente sua influência no Teatro do Absurdo. É possível refletir que enquanto seus personagens se viam inconformados com suas situações e queriam mudá-las, os personagens do Teatro do Absurdo são incapazes de perceber suas problemáticas e qualquer enfermidade de caráter na sociedade, são seres de certa forma inocentes e conformados.

Para que se entenda melhor este contexto, precisamos retornar ao mito grego de Sísifo. Segundo a lenda, Sísifo era um herói que foi sentenciado por Zeus a passar a eternidade cumprindo a inútil tarefa de empurrar uma rocha até o alto de uma montanha, que ao chegar ao topo voltava sempre a cair, obrigando a repetir tudo no outro dia. Segundo a interpretação de Camus (1948 p. 87): “quando o apelo da felicidade se faz demasiadamente pesado, acontece que a tristeza se impõe ao coração humano: é a vitória do rochedo, é o próprio rochedo.

A partir daí percebemos que Sísifo representa todos nós, que pertencemos à uma sociedade moderna e absurda, na medida em que, muitas vezes nos submetemos à compromissos e empregos fúteis, desenvolvendo todos os dias as mesmas funções da mesma forma por vários anos, muitas vezes por toda a vida, vivendo de forma inconsciente e conformados com tais hábitos, tal destino não se diferencia do de Sísifo.

De acordo com Esslin (1978 p. 335), o ensaísta, escritor francês Albert Camus, pode ser considerado o pai da teoria da existência absurda, tal contaminação intelectual é facilmente percebida quando se é analisada a temporalidade das obras, por exemplo: “*o Mito de Sísifo é datado de 1948, enquanto o primeiro texto da linguagem é escrito por Ionesco dois anos mais tarde*”, como nos lembra Magaldi (2008, p. 301).

Com o fim da Guerra e por volta do início dos anos 50, conheceríamos homens desse Teatro como: Eugène Ionesco e Samuel Beckett, fortemente

influenciados pela literatura de nomes como: Albert Camus (1913-1960), Jean Paul Sartre (1905- 1980), Franz Kafka (1883-1924). Tais autores passam a escrever textos que inicialmente são vistos pela crítica teatral como sem nexo e fora de contexto. Porém, por de trás das palavras destoantes e dos diálogos vazios escondiam críticas sociais de nível intelectual tão superior que passavam despercebidas e que ainda hoje passam.

Se analisarmos, a *"poética de Aristóteles"* (335 a.C. e 323 a.c) percebemos que o filosofo nos propõe um sistema de desencadeamento textual sobre a Tragédia com o enredo e seus personagens, em que se necessita transitar entre início, meio e fim. Sendo esse o padrão de dramaturgia seguido até a primeira metade do XX. Ao nos atentarmos ao século XX, percebemos uma negação dos dramaturgos desse período a esse modelo. E não menos obstante os autores do Teatro do Absurdo que desafiavam Aristóteles com suas peças sem possuir um desenrolar temático, acabando muitas vezes em repetição do início da peça, como é o caso de "A Cantora Careca", de Ionesco.

É preciso que se compreenda que, por mais que os autores desse período possuam uma preocupação com as relações sociais e pessoais, como abordagens ligadas a discussões sobre vida e morte, haverá sempre uma sutileza cômica que suavizará sua carga dramática, deixando enigmas sobre a real intenção das palavras.

Ao analisar os textos, percebemos sempre uma discussão presente sobre as pessoas e seus contextos, sobretudo a existência humana e sua posição social quanto ao sistema, como é o caso da "A Cantora Careca" de Eugène Ionesco (1950), e "Esperando Godot" de Samuel Beckett (1952) obras questionadoras do condicionamento social.

Os personagens dos textos da década de 50, especialmente os do Absurdo, se manifestavam como se uma doença terminal os atinge intima e profundamente, e que em nenhum momento são passiveis de melhora. O interessante é que, toda essa enfermidade é percebida fisicamente e mentalmente nos personagens,

inclusive através do cenário e figurino. Segundo Esslin (1978, p.349) é um teatro de situação, em oposição a um teatro de acontecimentos em sequência.

Samuel Beckett, consternado com a podridão a que o homem do XX havia chegado, percebeu que, por mais que tentasse, sem ajuda a sociedade estaria condenada a sucumbir, pois estaria o homem envolvido em uma prisão que o impede de pensar, de agir e de se posicionar politicamente. E percebemos isso em seus personagens de “Esperando Godot”.

São seres definidos pela dor, pela angustia, pela solidão e decadência física. Beckett ao lado de Eugène Ionesco se tornaram “profetas” da segunda metade do século XX. Em seus textos, Beckett usa da sutileza das palavras para alertarmos. Como é o caso de “Fim de Partida” peça estreada em 1957. Em que lemos Beckett (1957, p. 36):

> **CLOV**: Ele Chora.
> **HAMM**: Portando ele vive.

Hamm compreende que em um mundo em que não há mais alegria, que não há mais nada além daquilo que vivem, a única demonstração vital que Negg[11]pode dar é seu choro! Nesse trecho do texto “Fim de partida”, por diversas vezes os personagens se questionam sobre a possibilidade de abandonar aquele ambiente, mas creem que não há mais vida a não ser naquele lugar, que não há mais natureza ou mares, e que está tudo morto. E por isso se mantém ali.

Berrettini (1977 p.10) faz sua interpretação sobre a vida, de acordo com a escrita de Beckett: “Vida, sinônimo de sofrimento; vida, sinônimo de prisão, de irremediável o enclausuramento, desde o abrir os olhos diante do universo. ”E percebe-se isso quando o dialogo continua, sem vislumbre de otimismo. Beckett (1957 p. 36):

> **HAMM**: Você já teve alguma vez um instante de felicidade?
> **CLOV**: Não que eu saiba.

[11] Neeg, personagem a qual é direcionada a fala da citação. Que se encontra em um latão chorando.

O que Beckett [Imagem 12] tenta nos dizer através das citações acima, é proporcionar uma reflexão sobre o sentido da vida, tão forte e tão implícita que seria ousado dizer que, sobreporia a análise feita pelo personagem Hamlet de Shakespeare, em que tudo aquilo que já vivemos tudo aquilo que já passamos em nossas vidas, que acreditamos ter sido bom ou ter sido feliz nesses momentos de sua vida, na verdade são reflexos de instantes de fuga, dos “enclausuramento” ao qual Beckett se refere em “Fim de Partida”.

Imagem 12: Samuel Beckett



Fonte: http://www.longwharf.org/sites/default/files/u3/Beckett3.jpg

“Esperando Godot”, rompe com tudo que já havia sido visto na história do Teatro mundial, não por explorar efeitos e iluminações exuberantes, pelo contrário, Esperando Godot, não conta uma história, mas caminha dentro de uma temática inerte, que não acontece nada! Godot não vem, a história não se resolve! O que contraria os críticos acostumados com a dramaturgia da resolução.

Se nos dispormos, a prestar a atenção nos detalhes, notamos que os personagens do Teatro do Absurdo estão sempre em conflito existencial com seus pares, sempre abordados com características distintas que, criam relações como positivo e negativo, como é o caso dessa dramaturgia ao retratar: marido x mulher, patrão x empregado, homem x cão, amigo x amigo.

Cada abordagem que se faça dentro do Teatro do Absurdo desses seres, sempre será vista como uma negação ao outro, mas também criando uma dependência existencial desse mesmo par. Que é o caso dos personagens Sr. Smith e Sra. Smith de “A Cantora Careca”, vivendo uma vida de aparências, em que os dois não mais se suportam. Outro exemplo ainda mais claro são Vladimir e Estragon os dois protagonistas de “Esperando Godot” de Beckett, que são sabem porque se suportam, mas desconhecem o motivo de ainda estarem ali esperando Godot juntos, mas ainda assim permanecem ali, mantendo sua existência para que o outro também possa existir. Segundo Hinojosa (2010, p.7):

> Ainda em Esperando Godot, os antagonistas da trama Pozzo e Lucky. Ao analisarmos os dois personagens percebemos que, Pozzo é o patrão, o poderoso o homem cheio de si, já Lucky é o inverso é o escravo, submisso que não tem direito a palavra, mas no decorrer do texto Pozzo releva que tudo que aprendeu sobre a vida, aprendeu com Lucky. Fato que dá sentido à existência de ambos. O que explica que, por mais opostos que possam ser esses pares, no entanto são complementares.

Ainda mantendo essa análise, percebemos em Vladimir e Estragon uma característica presente na maioria dos textos desse movimento, que é o fenômeno da “atração e a repulsa”. De forma simplificada, seriam a união entre o lado material e o espiritual do homem. Em um trecho especifico, percebemos tal fato, Beckett (1952, p. 81):

> **ESTRAGON** – Não me toque! Não me peça nada! Não me diga nada! Fique comigo!

Talvez várias questões surjam ao analisar “Esperando Godot”. Por diversos momentos os personagens discutem sobre os benefícios da chegada de Godot, no entanto nenhum dos personagens se quer conhece tal homem. Martin Esslin nos daria uma indicação de que Godot seria uma representação de *God* (Deus) ou se preferir: “God’ot”. Tal teoria nos daria uma interpretação clara, sobre a espera incansável de salvação da humanidade pela volta de Cristo.

Prosseguindo com tal teoria de que Godot seria a representação efêmera de Deus, percebemos mais alguns elementos dessa suposição quando o surge o rapazinho como um mensageiro de Godot. Segundo Beckett, o rapazinho é pastor

de cabras e Godot o trata bem, mas o irmão dele que é pastor de ovelhas é espancado por Godot. Questionado por que? O jovem responde *“eu não sei, meu senhor”*. Cria-se ali uma relação clara de Caim e Abel de bom e mau irmão.

Outra forte teoria, é que Godot, não é nada mais nada menos que, a condição humana conhecida como a espera, pois é a espera que nos define, estamos sempre esperando algo, ou alguém e sempre nos vemos presos a essa espera se torna o grande ensejo pois estamos sempre esperando e a expectativa nos rouba dias, meses e anos e ainda continuamos esperando. Segundo Esslin (1978, p. 44):

> Não há escapatória das horas e dos dias. Nem do amanhã nem do ontem, porque o ontem nos deformou ou foi deformado por nós. Ontem não é um marco que foi ultrapassado, mas uma pedra cotidiana na repisada estrada dos anos, e irremediavelmente parte de nós, integrado em nós, pesado e perigoso. Não é apenas que estejamos mais cansados por causa de ontem, tornamo-nos diferentes, não somos mais o que éramos antes da catástrofe de ontem.

Na dramaturgia “Esperando Godot” essa passagem do tempo é notavelmente percebida no segundo ato, quando os personagens Pozzo e Lucky retornam. Os percebemos terrivelmente deformados pelo passar do tempo, e sem reconhecer Didi (Vladimir) e Gogo (Estragon), pois Pozzo agora está cego e Lucky já não pode mais falar, pois está mudo. E é nesse determinado momento em que Beckett rompe a temporalidade e contraria qualquer padrão dramatúrgico já evidenciado. Mantendo os personagens principais ainda esperando Godot.

Eugène Ionesco [Imagem13], outro grande nome dessa vanguarda, responsável por criar textos que são referências na história mundial do teatro como: “O rei está morrendo”, “As Cadeiras” e “A Lição”. Ionesco acreditava que era necessária uma renovação do pensamento artístico, filosófico que pudesse transcender o realismo social e foi então que, por meio de sua dramaturgia passou a externar seus anseios e se tornou um dos principais nomes dessa vanguarda teatral.

Imagem 13: Eugène Ionesco



Fonte:http://www.literaryramblings.com/wpcontent/uploads/2014/03/eugeneionesco.jpg

O estilo de escrita diversas vezes criticado, por não apresentar soluções "didáticas" como o teatro de Brecht, no entanto, criava situações de desconforto, exprimindo os sentimentos retraídos da humanidade como: comodismo social, a avareza e ambição. Seu método de escrita desagrava as mentes estagnadas de sua época. Ionesco buscava rebater essas barreiras que os modelos sociais criavam.

Diversas vezes acusado de "antirrealista", e de "antiteatro"[12] por criar textos que abordavam a dificuldade da comunicação humana que é de certa forma incompreendida pelas outras formas teatrais. No entanto, ao lermos os textos de Ionesco, percebemos que há um excesso de realismo, que chega a ser absurdo. Magaldi (2008) nos dá uma explicação fantástica sobre a dificuldade de comunicação humana, segundo ele, quando um ocidental fala "meu país" e um oriental também fala "meu país" estão pronunciando a mesma coisa, mas com sentido totalmente diferente, pois estão falando de países diferentes, pois as palavras possuem significados diferentes para cada pessoa.

As tramas do Teatro do Absurdo, são diversas vezes mascarados em dramas existenciais, que possuem veias cômicas com afirmações obvias e frases prontas que trazem à tona caricaturas desses seres monopolizados, externando seus

[12]*Antiteatro* é uma denominação "guarda-chuva", mais jornalística que científica. Debaixo dela cabem tanto formas épicas quanto o teatro do insólito e do *absurdo "*e as formas de teatro sem ação *(Sprechtheater*de*Handke*, por exemplo) ou os *happenings".* PAVIS (1996, p.16)

sentimentos mais íntimos. Os personagens desse teatro, não possuem sede, ou fome. Somente dor e solidão são seres de almas enfermas.

Para simplificar e compreender a fórmula dramatúrgica que passou a ser desenvolvido nesse movimento, Pavis (1996, p. 2) destrinça o método desses autores:

> Existem várias estratégias do absurdo: o absurdo niilista, no qual é quase impossível extrair a menor informação sobre a visão de mundo e as implicações filosóficas do texto e da representação (IONESCO, HILDESHEIMER);O Absurdo como princípio estrutural para refletir o caos universal, a desintegração da linguagem e a ausência da imagem harmoniosa da humanidade (BECKETT, ADAMOV, CAFAFERTE); O Absurdo Satírico (na formulação e na intriga) dá conta de maneira suficientemente realista o mundo descrito (DURRENMATT, FRISCH, GRASS, HAVEL).

O que pouco se discute é que Ionesco, Beckett e Arthur Adamov, Edward Albee foram rotulados por Martin Esslin como homens do “Teatro do Absurdo”, o que de certa forma os contrariava, pois não viam suas dramaturgias exprimirem a vida como absurda, e sim como difícil e sofrida. Ionesco acreditava que seu trabalho como dramaturgo vanguardista se definiria melhor como um “teatro de dentro”, exprimindo os desejos reprimidos e toda a necessidade social ocultada pelos padrões sociais, encabeçados pelo pensamento burguês.

A Criação do texto de “A cantora Careca” foi baseada em um montante de experiências de Ionesco. Como a cena do encontro de Sr. e Sra. Martin que se questionam que moram na mesma rua, viajam sempre no mesmo trem, sentam-se no mesmo vagão, moram na mesma casa e dormem na mesma cama, e que possivelmente sejam marido e mulher. De acordo com Esslin, a inspiração para essa cena surgiu quando Ionesco e sua mulher desceram de um trem por vagões diferentes e desenrolaram uma pantomima de reencontro.

E que se por um instante, pararmos para pensar em quantas situações cotidianas, que consideramos “absurdas”, poderíamos contribuir imensamente e diariamente para uma nova safra da dramaturgia do absurdo, no entanto nos passam despercebidas. De acordo com Esslin (1978 p. 126):

> A Cantora Careca, anunciada como “antipeça”, estreou no dia 11 de Maio de 1950. Foi recebida com frieza [...] Quase não havia dinheiro para publicidade, e os próprios atores se transformavam em “homens-sanduíches”[13] e andavam pelas ruas por mais ou menos uma hora antes do espetáculo. Mas o teatro continuava vazio. Mais de uma vez, quando havia menos de três pessoas, o dinheiro era devolvido e os atores iam embora. Ao fim de seis semanas, desistiram.

O Teatro do Absurdo dá à plateia a liberdade compreender ou não, o que se é evidenciado ali, esses dramaturgos possuem uma clareza intelectual digna de gênios. Em “A Cantora Careca”, ainda falando da cena dos Sr. e Sra. Martin, a única explicação cabível para ambos não se lembrarem um do outro é que, o tempo apagou tudo o que um sentia pelo outro, o desgaste no relacionamento fez com que se tornassem outra pessoa, perdendo os hábitos de quando se conheceram e se apaixonaram, o que muito acontece com casais prestes a se separarem, quando dizem para amigos: “Ele não é mais a mesma pessoa que me apaixonei”. E que para nós na recente montagem do texto, essa análise foi um norte para a construção das personagens em nossa última montagem do espetáculo.

As personagens de “A cantora careca”, vivem em um universo tragicômico em que, não há mais estímulo para a maldade, e todos são bondosos e não sentem desejos conscientes e tudo aquilo que sentiram quando ainda lhes restava vida, todas as lembranças retornam como se as leis do espaço e tempo fossem rompidas. De acordo com Esslin (1978, p.128):

> Os Smiths e os Martins não conseguem mais falar porque não conseguem mais pensar; e não conseguem pensar porque nada mais os comove, porque, não podem mais sentir paixão. Não podem mais existir, podem “virar” qualquer pessoa, qualquer coisa, pois ao perderem sua própria identidade assumiram a identidade dos outros... são intercambiáveis.

A proposta do “anti-teatro”, permitia à Ionesco fugir dos padrões literários existentes, permitia à autores desse movimento esconder o conteúdo central de suas peças, por detrás de planos de perguntas e respostas. Por exemplo o personagem Bob Watson que é citado em “A Cantora Careca”, que todos de sua família se chamam Bob Watson. Tal referência possui uma significação filosófica e sociológica que é ocultada por meio do desenrolar da estória. Que define que, Bob

[13] Forma comum de publicidade, na qual um homem carrega um cartaz à sua frente e outro às costas, ligados por correias apoiadas nos ombros.

Watson simboliza nada mais nada menos que o conformismo burguês. E que só pudemos perceber isso em nossa última montagem da peça.

Outra particularidade do texto, agora voltando à aquela questão dos pares nos personagens do Teatro do Absurdo discutida acima. Os personagens Sr. e Sra. Smith são introvertidos e conservadores já Sr. e Sra. Martin são a projeção exterior da consciência dos Smiths. Ao analisarmos a estrutura a qual esses personagens agem, e vivem, são basicamente uma descrição de toda a problemática da vida em casal.

Os textos “Esperando Godot” e “A Cantora Careca’’, tornaram-se carros-chefes dessa vanguarda teatral, tão bem-sucedida do século XX. Esses autores criaram uma forma singular de manifestar-se sobre temáticas ignoradas pelo seu teor de complexidade, seja ela guerra, religião e sociedade. O Teatro do Absurdo, passou a interagir entre as diversas camadas sociais em países como França, Espanha, Holanda e consequentemente espalhando-se em todo território europeu até se tornar uma expressão popular.

Hoje não menos importante do que em seu período de surgimento, o Teatro do Absurdo continua possuindo uma enorme relevância, tanto no campo das artes cênicas, quanto discussão sociológica e filosófica. Contendo uma enorme significância em suas abordagens, tendo no século XXI uma renovação em todo o mundo, com o surgimento de novos autores, que engajados em discutir sobre o homem e a sociedade e seu conformismo político, social e moral. Encarados como reflexos de uma sociedade calejada.

Entretanto, o século XXI pelo pouco tempo percorrido surge com um questionamento que tem sido considerado o “mal do século”. Que é a “ansiedade”, ou seja, a pressa para conquistar um lugar ao sol, a pressa para chegar ao trabalho, a pressa para comprar um carro novo e a infindável insatisfação profissional. A discussão que se tem é que sempre pela falta de tempo, que nunca conseguimos executar tudo aquilo que planejamos para o dia, e que se tivéssemos mais três ou quatro horas, seria um dia adequado, logo preencheríamos também esse tempo

com alguma outra atividade e voltaríamos novamente às mesmas suplicas. É a lei de Chronos[14] que devora seus filhos.

O que é trazido em questão no parágrafo acima, é que o quão absurdo para nós nos parece essa questão. Pois, parece que nada é o suficiente, e que sempre o tempo tem nos engolido. Tal característica define bem a problemática do século XXI, o que seria um pequeno alicerce para uma nova vanguarda do Teatro do Absurdo.

[14] **Chronos** (em grego: *Χρόνος*, "tempo"; em latim: *Chronus*) também chamado de Aeon (em grego: *Αίων*, "eternidade"; em latim: *Aeon*), na mitologia grega, era a personificação do tempo eterno e imortal, e governava sobre o destino dos deuses imortais. *Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Chronos Acesso em: 25 de março de 2016.*

3. OS PROCESSOS DE MONTAGEM COM “A CANTORA CARECA” E O TEATRO DO ABSURDO NO GRUPO MOTIRÕ DE TEATRO.

A par de contextualizar o leitor, neste terceiro capítulo a forma de escrita diferencia-se dos capítulos anteriores, passando a externar uma narrativa pessoal das experiências obtidas dentro do Grupo Motirõ de Teatro.

A busca por esta linguagem teatral surgiu no ano de 2013 quando desenvolvi uma ação como professor de teatro na Fundação Cultural de Gurupi, onde pude reunir atores da cidade para montagem e circulação de espetáculos, formando assim um núcleo de teatro, mais tarde denominado como: Grupo Motirõ de Teatro.

O Grupo se iniciou com oito atores, sendo alguns integrantes, acadêmicos do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Tocantins, e outra parte, atores da cidade de Gurupi-To. As trocas de experiências entre atores de formação acadêmica e atores de formação empírica contribuíram para que se criasse um grupo homogêneo, no qual as habilidades de cada um podiam ser trabalhadas e aprimoradas devido à junção de experiências em um trabalho coletivo.

Num primeiro momento, não sabíamos quais textos iríamos trabalhar, ou quais estilos definiriam o grupo, contudo não era uma preocupação imediata, o intuito era a busca pela profissionalização teatral. Durante três meses realizamos um trabalho de interpretação, improvisação, leituras dramáticas[15] e estudos sobre encenadores.

Desenvolvemos um trabalho de “construção de um repertório pessoal de interpretação”, que consistia em um período de oficinas baseadas no método de Delsarte, em aprender a construir personagens por meio da observação da fala, de posturas corporais, de emoções, de respirações de pessoas do nosso cotidiano.

[15]A leitura dramática é uma encenação onde estamos privados apenas da ação física completa. Podemos ter um gesto, uma expressão facial, mas não a fisicalidade total, necessária para dar vida ao personagem e verdade à história. Fonte: http://www.cepetin.com.br/artigos/como-realizar-uma-leitura-dram%C3%A1tica/ Acesso em: 23/02/2016.

A medida que experimentávamos tal técnica, íamos despertando interesses em algumas dramaturgias, com a proposta de montagem, sentíamos o desejo de trabalhar algo que não fosse habitual do espectador Gurupiense, iniciamos então uma investigação em busca de textos que para nós também nos soava inovadores.

No decorrer do processo de preparação do grupo, percebi que o Grupo havia criado uma afinidade cênica e percebido a sintonia do trabalho em grupo, sugeri o texto: *"A Cantora Careca"*. Lembro-me que o texto despertou em todos uma enorme curiosidade por essa dramaturgia em que não seguia os padrões tradicionais, era extremamente novo a forma de como as palavras divergiam das ações e como soava cômico as situações em que as ações não dialogavam com as falas e todo o surrealismo que permeava a peça.

Para a montagem do espetáculo me dispus à direção do espetáculo, pois sentia a necessidade de testar-me na figura de diretor, para mim, era extremamente nova a ideia de dirigir um espetáculo, pois em toda minha caminhada cênica sempre desenvolvi a função de ator, e era um desafio que estava disposto a enfrentar. Tinha comigo todo o espetáculo pré-arquitetado em minha mente, e aos poucos teria que condicionar o elenco à minhas inquietações e desejos para com o texto.

Nessa época, não possuíamos um embasamento teórico a respeito de Ionesco (e seu Teatro do Absurdo), possuíamos, uma vontade imensa de montar o espetáculo, e de certa forma romper barreiras em nossas produções que há muito tempo não vinha nos proporcionando desafios cênicos, tanto no que se diz respeito estético, quanto na pesquisa teórica. O desejo de experimentação nos impulsionava, e o processo de construção fluía de forma gradativa, desde as leituras aos jogos de criação cênica.

Nas primeiras leituras brancas[16] [Imagem 14] do texto, percebíamos o quanto o dialogo dos personagens nos fascinava e o quanto Ionesco era astucioso em suas

[16]Esse é o termo que se dá a primeira leitura que se faz de um texto de teatro [artístico], uma leitura menos técnica e sem compromisso. Fonte: https://leiturabranca.wordpress.com/2013/05/10/por-que-leitura-branca/ Acesso em: 23/02/2016

palavras, ao ponto de nos prender, e nos surpreender com sua contravenção de escrita. Durante três semanas, realizamos um trabalho de pesquisa com o texto, no propósito de entender a escrita, entender os personagens e principalmente entender aquele ambiente que os personagens estavam inseridos.

IMAGEM 14: Primeira leitura do texto “A cantora Careca”



(FONTE: Acervo pessoal – Da esquerda para direita: Grazieli Felipe, Juciely Matias, Leonardo Alves, Michel, Luís Henrique, Audimar Dionísio, Leomar Pacheco e Fernando França)

Os ensaios eram prazerosos, nos reuníamos todas as quintas-feiras e sábados no Centro Cultural Mauro Cunha. E não havia sequer uma reunião em que não saíamos dali satisfeitos com os ensaios, e com nós mesmos. A primeira montagem do espetáculo se iniciou com os atores: Audimar Dionísio como *Sr. Martin*, Adriana Angélica como *Mary*, Grazieli Felipe como *Sra. Martin*, Juciely Matias como *Sra. Smith* e Leonardo Alves como *Sr. Smith.*

Realizamos praticamente todo o trabalho sem entender a fundo o que o Teatro do Absurdo quer realmente nos dizer através de suas nuanças e falta de resolução temática. Na função de diretor, preocupava-me quanto à atuação, posicionamento de cena e construção de personagens, pois estava acostumado à minha base teatral.

O processo de ensaios se deu em sete meses e a construção estética que surgiu nos agradou bastante, para tal fizemos breves estudos sobre o universo do

Teatro do Absurdo, e nos baseamos em conhecimentos empíricos que cada um trazia consigo para a construção do espetáculo.

Durante os ensaios percebemos que estávamos inclinados a conviver com substituições no elenco, por imprevistos diversos. Por motivos pessoais o ator Audimar Dionísio teve que ser substituído pelo ator Roberto Carlos Barbosa da Silva que assumiu o seu personagem e que desempenhou tal função. Em entrevista, Roberto Carlos Barbosa da Silva, nos informa sobre suas impressões (2016):

> A participação em: “A Cantora Careca, foi a primeira montagem de espetáculo que eu participei. Refiro-me a uma montagem de texto renomado, a ser dirigido, foi à primeira montagem que realizei em que o estudo da linguagem mais aprofundado. E foi a primeira montagem que tive uma pesquisa corporal e vocal para o personagem. A experiência que tive com o Teatro do Absurdo para mim foi muito importante e isso permeia comigo até os dias de hoje, pois passei a estudar o Teatro do Absurdo. Que me ajuda muito na linguagem em que pesquiso que é o “clown” e um dramaturgo que influenciou muito nessa minha pesquisa é o Samuel Beckett.

Com a criação das cenas, passamos nos atentar para outras questões do espetáculo como cenário e figurino. A concepção de cenário e figurino se deu por meio de pesquisas baseadas na burguesia inglesa dos anos 50, buscamos referências nos hábitos, costumes e estilos do povo inglês. Para tal pesquisa, recorremos a vídeos e fotos da época, assim como imagens de outras montagens desse espetáculo. Como dispositivo de criação de personagens buscamos dialogar com classe social, e emprego que esses personagens tinham, e hábitos do povo inglês, essas informações foram cruciais para nossa concepção.

Lidávamos com várias problemáticas na época, entre elas, a falta de dinheiro para confecção de cenários e figurinos o que nos motivou a buscar de forma independente patrocínios e apoios das empresas de Gurupi. Foi então com o apoio da Concessionária *Formaq Veículos* e a *Cemar/AmBev Distribuidora de bebidas,* conseguimos então um valor de R$ 2.000,00 (dois mil reais)que contribuiu para que o espetáculo pudesse existir.

Após conseguirmos patrocínio para o espetáculo, ficou determinada a contratação de um cenotécnico para a confecção do cenário e indumentária.

Apresentamos ao cenotécnico nossa proposta, e esmiuçamos cada ponto que queríamos para o espetáculo. O tempo da estreia se aproximava e sequer tínhamos ensaiado com o cenário. E em 27 de dezembro de 2013, dia da estreia do espetáculo, recebemos a ligação que poderíamos buscar nosso cenário. E foi quando percebemos que tudo que havíamos proposto não tinha sido executado.

Com a impossibilidade de ensaios com o cenário, que estava sendo confeccionado durante a montagem, tínhamos que improvisar e utilizar cadeiras para simular o ambiente proposto. Devido à forte maratona de ensaios não tínhamos como acompanhar com frequência a construção do cenário.

A proposta que tínhamos para o cenário era a partir das cores frias e mortas, criar um ambiente que transmitisse o sentimento de passagem do tempo, de perda das emoções e dos sentimentos. E o que recebemos foi exatamente o contrário, um cenário fortemente alegre e colorido, pintado com traços de Romero Brito[17] e que nada condizia com nossa montagem.

Num momento de nervosismo, nossa intenção era cancelar o evento, pois estávamos em choque, não havendo alternativa pois já havíamos vendido muitos ingressos, e realizado uma grande divulgação do evento, decidimos não cancelar e utilizar aquele cenário que não condizia com o trabalho que havíamos construído por quase um ano. Segundo alguns espectadores presentes na estreia, a cenografia lhes parecia um transporte para outra consciência ou um plano de sonhos

A estreia do Espetáculo [Imagem 15] foi um acontecimento marcante para a história do Grupo Motirõ de Teatro, pois havíamos concretizado um sonho de ver nascer um fruto de um processo tão grande. Após o período de estreia, alguns integrantes tiveram que desintegrar ao elenco, iniciando-se um processo de substituições em que, praticamente todo o elenco se alterou.

[17]Romero Britto é um pintor, escultor e serígrafo brasileiro radicado nos Estados Unidos. Fonte : https://pt.wikipedia.org/wiki/Romero_Britto

IMAGEM 15: Estreia do espetáculo 27/12/2013



(FONTE: Acervo pessoal - Da esquerda para a direita: Leonardo Alves, Juciely Matias, Grazielli Felipe e Roberto Carlos Barbosa)

Neste sentido, quando retomados os ensaios no mês seguinte, todas as cenas em que havíamos construído, não aconteciam com a mesma energia, as marcações não se encaixavam, e tudo aquilo que tínhamos construído parecia ruim. E não compreendemos naquele instante que a entrada de novas pessoas, proporcionariam uma divergência de energias cênicas que alterariam a forma de enxergar o espetáculo.

Em meio a estes ensaios a Secretaria Estadual de Cultura lançou um edital de apoio a espetáculos, no qual rapidamente nos inscrevemos e fomos aprovados no *Prêmio Funcult Arnold Rodrigues de Apoio a Circulação de Teatro 2013*. O que contribuiria bastante para uma profissionalização do Grupo e dos integrantes, pois percorreríamos todo o estado tocantinense e finalizaríamos o projeto em Goiânia.

Com a necessidade urgente da remontagem, devido à possibilidade do pagamento do edital para os próximos meses, tínhamos o desfalque de atores para substituição para se preocupar, vale-se ressaltar que material humano sempre foi

um problema em Gurupi, mesmo tendo curso de Licenciatura em Artes Cênicas, não conseguíamos realizar tais substituições.

Pela necessidade, passei então a além da direção, a atuar no espetáculo, o que foi muito prejudicial na época, pois não conseguia realizar bem nem uma função nem outra. No momento que tentava atuar estava dirigindo a cena, e não conseguia me firmar na atuação e vice-versa. À medida que tentávamos, o processo se tornava de certa forma cada vez mais colaborativo e todo mundo manifestava suas opiniões e nada se concretizada.

Tal problemática entre atuação x direção como ocorreu nesse período de experimentação do Grupo Motirõ, é cada vez mais frequente no teatro brasileiro, devido às questões capitalistas, no qual grupos de pequeno porte se dividem em: figurinistas, maquiadores, cenógrafos e encenadores. Por conseguinte, a figura do Encenador definida por Edward Gordon Craig como parte vital do espetáculo foi se tornando uma profissão escassa ao passar dos anos, e a falta desse membro inviabilizou a possibilidade de estar em cena e dirigir ao mesmo tempo.

O ano de 2014 foi um ano de tentativas para o *"A Cantora Careca",* estávamos sem perspectivas, e não víamos condições de reestruturar o espetáculo, foi então que nos surgiram muitas estéticas. Devido a esse processo de colaboração coletiva que nas reuniões para leituras sobre os teóricos e Encenadores, passamos a nos encantar com "O Teatro da morte" de Tadeusz Kantor (1915 - 1990), que nos fascinava como esse teatro era provocativo e que dialogava com os ideais do Teatro do Absurdo.

Iniciamos uma série de pesquisas sobre como poderíamos unir as técnicas de interpretação de Kantor com a dramaturgia de Ionesco [Imagem 16], onde percebemos que os textos de Ionesco dialogam com a temática da morte e da ausência. Tal análise é compreensível ao acessarmos o livro *"O texto no Teatro"* de Sábato Magaldi que lhe é dedicado um capitulo chamado de *"Ionesco e a Morte",* onde Magaldi destrincha toda a obra de Ionesco, relatando momentos em que o dramaturgo insere a morte em seus textos. A partir dessa referência passamos

então a buscar uma morbidez na interpretação influenciada por uma trajetória pós-guerra que só a morte era evidenciada.

Imagem 16: Preparação Corporal para Laboratório de Intepretação com técnicas do Teatro da Morte.



Fonte: Grupo Motirõ de Teatro – (Da esquerda para a direita: Adriana Mendonça; Elisabete Lemos; Nayara Lopes.)

E para auxiliar essa construção, foi proposto que buscássemos um enrijecimento corporal, e utilizar uma inexpressividade que simulássemos corpos sem vida para a construção dos personagens. Tais propostas surgem das técnicas utilizadas por Kantor, percebida em seus espetáculos. Como explica Cintra (2010, p. 4):

> Existe em Kantor, e em seu teatro, uma espécie de equilíbrio instável, que conduz o "jogo teatral" a um ponto no qual ele se torna totalmente patético e caricatural, ao mesmo tempo em que é sagrado e profano. Esse desequilíbrio penetra no interior do coração do sagrado no qual ele faz manifestar todo o seu poder de desestruturação. Isso quer dizer que em relação à morte e suas dimensões manifestas, tais como o horror e a agonia, Kantor introduz o humor como um elemento desafiador do real. Desafio que tem, evidentemente, seu ponto de apoio fora do mundo convencional.

Neste experimento, passamos a utilizar muitos elementos cenográficos como: mesas e cadeiras, criando um teatro quase ritualístico, que transportava a

dramaturgia de Ionesco para ambiente um mórbido e fúnebre, buscando sempre associar à estética do “Teatro da Morte”[18]que consistia em um acumulo de materiais de cena.

Através de vídeos e leituras, tentávamos apropriar de todo aquele material e expressividade para utilizá-los de imediato, mas percebemos que seria necessário um tempo maior de preparação de pesquisa para podermos acessá-los. Tal fator, nos fez perder o foco e novamente o trabalho ficou inviabilizado, gerando certa desmotivação com o processo. A sensação que se tinha era que, não podia mais contribuir como diretor e os atores também não podiam mais fornecer material algum para o espetáculo.

Após esse momento, decidimos nos distanciar dos trabalhos, dar uma pausa em nosso processo, pois não conseguíamos estruturar uma cena sequer. Neste meio tempo decidimos nos aprofundarmos melhor na linguagem, foi quando fui apresentado à Martin Esslin e seu livro, “O Teatro do Absurdo”, pelo professor Taiom Nunes, que é uma referência de profissional teatral no qual admiro.

Tal livro restaurou em mim uma necessidade de conhecimento que até então me havia sido privada, quando percebi que o Teatro que estava me propondo trabalhar era de fato contrário a qualquer forma que já havia convivido em toda minha caminhada teatral. A partir desta reflexão precisava então compreender o que esses autores queriam dizer através desse conceito de Absurdo, e compreender qual o contexto que escreveram e se ainda nos era relevante essas palavras. Foi quando percebi as palavras de Esslin (1978, p. 12):

> A compreensão desse tipo de teatro, ainda muitas vezes incompreendido pelos críticos, deveria, creio eu, elucidar tendências do pensamento contemporâneo em outros campos, ou pelo menos mostrar de que forma uma nova convenção como esta reflete as mudanças ocorridas, no último meio século, na ciência, na psicologia e na filosofia.

[18]O Teatro da Morte é uma ruptura com as etapas precedentes. Kantor descobre que nada expressa melhor a vida do que a ausência da vida. A morte se torna o tema central de seus últimos espetáculos: “A classe morta”, “Wielopole-Wielopole”, “Que morram os artistas”, “Aqui não volto mais” e “Hoje é meu aniversário”. Fonte: http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/teatro/teatro-contemporaneo/tadeusz-kantor-fases-teatro-da-morte.html Acesso em: 24/02/2016

Durante oito meses ficamos obsoletos em relação ao espetáculo, durante esse tempo, muitos de nós nos envolvemos em outros projetos, e ficamos extremamente envolvidos com os novos trabalhos, abrindo mão de atividades com o Grupo Motirõ de Teatro. Nesse ínterim, dediquei-me a estudos sobre Ionesco e Beckett, investiguei referencias que pudessem contribuir para uma futura remontagem do espetáculo.

Com promessas de pagamento do Prêmio Funcult em Julho de 2015, decidimos retornar com o espetáculo, consequentemente fomos convidados a participar da *"I TEMPORADA POPULAR DE TEATRO TOCANTINENSE",* realizado pelo Instituto Social do Tocantins, em que muitos grupos de teatro do estado estariam participando. Era uma oportunidade de reacendermos nossos ânimos após todos esses processos conturbados.

Após esse período de recognição criativa, iniciamos novamente nosso trabalho como se nunca tivéssemos montado esse espetáculo, como se nunca tivéssemos passado por todas essas turbulências, desenvolvemos um trabalho de pesquisa sobre texto, autor, personagens e estética. E mesmo não tendo nenhuma verba ou apoio, realizamos uma nova montagem, com um novo grupo, em que acreditamos ser a melhor montagem que o grupo poderia ter feito do Espetáculo.

Algumas soluções cênicas que pareciam complexas e incompreensivas nos processos anteriores, agora nos soavam claras e objetivas, pois estava munido de conhecimento devido à pausa que havíamos dado. Tal descanso, proporcionou-nos uma nova perspectiva para o trabalho teatral, agora poderia contribuir de forma mais eficaz como encenador e diretor.

Um exemplo desse entendimento eram as próprias informações contidas no texto como: as fábulas "A raposa e a Serpente"; "O vidro temperado", "O resfriado". E que para nós em processos anteriores nos soava como um escape do autor para quebrar o diálogo, e que hoje percebemos o quão ignorante éramos dentro dessa linguagem, entendemos que tudo continha um sentido, por traz de cada frase e que as palavras não estavam ali por acaso.

Além de análises de obras, artigos e vídeos sobre os personagens de Ionesco, passamos a pesquisar em casais e pessoas que eram do convívio do Grupo e que se encaixavam com os hábitos e as personalidades das personagens. A partir desse acervo de análise e observação, baseamos a construção das personagens, o que deu ao espetáculo uma legitimidade criativa.

Contudo, percebemos que havíamos realizado um trabalho coerente cenicamente, e que pessoalmente era uma sensação indescritível apresentar e consolidar esse espetáculo que vinha de um processo tão conturbado e que mais do que nunca distanciar de todas as problemáticas estéticas que havíamos encontrado tempos atrás. Percebemos ali que havíamos alcançado um novo estágio em nossa trajetória teatral, sobretudo um grupo mais objetivo e determinado.

O grupo seguia motivado, se preparando para o evento [Imagem17] e devido a produção independente, realizamos uma concepção de cenário e figurino de certa forma caseira, onde cada um trazia um adereço ou um figurino para o espetáculo. E conseguimos realizar uma boa montagem. Em entrevista, Cleomar Vieira (2016) nos conta que:

> A apresentação na ***I temporada Popular de Teatro Tocantinense*** que foi em Palmas -TO, foi bem aceita pelo público, nós atores ficamos muito felizes com o resultado porque fizemos a montagem em tempo recorde, e gostamos muito do que conseguimos produzir. O apoio da direção e da ajuda que tivemos foi de suma importância para que conseguíssemos executar o processo com maestria

IMAGEM 17: Apresentação I Temporada Popular de Teatro Tocantinense 03/10/2015



(FONTE: ISTO; Da esquerda para direita: Augusto Gallardo, Elisa Lemos e Cleomar Vieira FOTO: Sávio Leandro Cavalcante)

Contudo, os estudos sobre o Teatro do Absurdo passaram a ser uma inquietação e uma fonte de pesquisa não só para mim, mas para todo o grupo que se firmou a partir da última montagem, não se atendo somente ao texto “A Cantora Careca” como fonte de estudo, passando a criar uma relação com as demais dramaturgias desse período.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando tomei a árdua decisão de iniciar esta investigação, motivada sobretudo por minha atuação prática no campo das artes cênicas na cidade de Gurupi - TO, preocupava-me a aparente ausência de produções teatrais sobre o Teatro do Absurdo no Tocantins e a necessidade de realizar a montagem de um espetáculo que não fosse habitual do público regional.

Contudo, essa proposta permitiu-me experenciar um conhecimento pessoal, sobretudo da valorização do material humano, fazendo com que me avaliasse quanto pesquisador, artista e por hora, aprender a receber críticas dos colegas de profissão. Ao longo desse processo pude aprender a reconhecer minhas limitações e minhas capacidades criativas quanto ator e diretor teatral dentro de um Grupo.

Além da experiência prática exercida a partir do texto “A cantora Careca”, a percepção teórica obtida nesse interim por meio de estudos históricos, despertou-me para um quadro totalmente novo no campo das artes cênicas, onde pude compreender técnicas e estéticas para que pudesse utilizá-las dentro de um processo que não agrida a encenação.

Hoje, pode-se constatar que, as técnicas experimentadas dentro das concepções do espetáculo “A Cantora Careca” ao longo dos três anos como: “A técnica de construção de personagens de Delsarte”, o “Teatro da Morte de Tadeusz Kantor”, e as inspirações Stanislavskianas influenciaram na construção psicológica dos personagens.

Tais experimentos propiciaram para que o grupo pudesse compreender em sua última tentativa de montagem do espetáculo “A Cantora Careca” o que era cabível de utilização e o que era transgressão estética para o Teatro do Absurdo, pois percebemos que muitas vezes no teatro “o menos é mais”, ou seja, o simples pode ser objetivo ainda ser inovador, e foi que realizamos na última versão do espetáculo (2015-2016).

A investigação proposta nos dois primeiros capítulos que demonstram além da necessidade de situar o leitor ao contexto histórico que direcionou o surgimento desse movimento Teatral conhecido como Teatro do Absurdo na segunda metade do século XX, mas também demonstrar as técnicas de interpretação que serviram de alicerce para a construção do espetáculo, mesmo que algumas delas não passaram de experimentações e tentativas.

Sobre o trabalho realizado, pode-se compreender o Teatro do Absurdo como um estilo dramático extremamente rico em possibilidades cênicas, podendo ser cabível de experimentações nas mais distintas linguagens, mesmo tendo sua dramaturgia como foco central da linguagem.

Por fim, após toda essa absorção teatral no Grupo Motirõ de teatro, com Espetáculo “a Cantora Careca”, passamos a nos aprofundar ainda mais em nossas pesquisas e na linguagem do absurdo, para que pudéssemos melhorar cada vez mais nossa percepção em nosso trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRABAL, Fernando. **O piquenique no Front.** Caderno de Teatro,55. Rio de Janeiro, 1952.

ASLAN, Odete. **O ator no século XX**. Perspectiva: São Paulo, 1974.

BECKETT, Samuel. **Fim de Partida**. Cosac &Naify: Rio de Janeiro, 2005.

_____ **Esperando Godot**. Cosac &Naify: Rio de Janeiro, 2005.

BERRETTINI, Célia. **A linguagem de Beckett**. Perspectiva: São Paulo, 1977

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 4ª edição. Perspectiva: São Paulo, 2008.

BISPO, Milene Fontes de Menezes; ROSA, Roberto Sávio. **O mito de Sísifo: A decisão de viver ou suprimir a vida.** Revista de filosofia da UESB. Santa Catarina, 2013.

BONFITTO, Matteo. **O ator Compositor**. 2ª edição. Perspectiva. São Paulo, 2006.

CARLSON, Marvin. Teorias do Teatro. 1ª edição. Editora da UNESP, São Paulo, 1995.

CAMUS, Albert. **O mito de Sisifus**. Record. Rio de Janeiro, 2010.

CINTRA, Wagner Francisco Araújo. **A morte como poética no teatro de Tadeusz Kantor**. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Zahar: Rio de Janeiro,1978.

_____. **O teatro do Absurdo**. 3ªedição. Zahar: Rio de Janeiro, 1968

FOSSARI, Carmen. **HISTÓRIA DO TEATRO Apostila. APÊNDICES ALGUMAS CIAS E GRUPOS NO MUNDO.** Disponível em: http://carmenfossari-armazemdapalavra.blogspot.com.br/2014/10/historia-do-teatro-apostila-ppstagem.html

HINOJOSA, Fedra Rodríguez. **Pas de deux: a questão dos pares no Teatro Do Absurdo.** Dalimpgesto. N°10, ano 9. 2010

MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. 3ªedição. Perspectiva: São Paulo,2008.

_____. **Panorama do Teatro Brasileiro**.6ªedição.Global: São Paulo,2004.

OLIVEIRA, Ucrânia Auxiliadora Santos Maia de. **O TEATRO ÉPICO E AS PEÇAS DIDÁTICAS DE BERTOLT BRECHT: uma abordagem das mazelas sociais e a busca de uma significação política pelo teatro.** Anais do Simpósio da International Brecht Society, vol.1, 2013

PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatro**. 3ªedição. Perspectiva: São Paulo, 1996.

PAZZINATO, Alceu Luiz; SENISE, Maria Helena Valente. **História Moderna e Contemporânea**. Editora Ática, 8ª edição. São Paulo, 2000.

PICON-VALIN, Beatrice. **A Arte do teatro: entre tradição e vanguarda**. Editora 7 letras. 2ª edição, São Paulo, 2013.

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. Editora Ática. São Paulo, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Zahar: Rio de Janeiro,2003.

_____. **A linguagem da encenação teatral**. Zahar editores, 1ª edição. Rio de Janeiro, 1982.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. Martins Fontes, 3ª edição. São Paulo,1997.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno** [1880-1950]. CosacNaify: São Paulo, 2001.

ANEXO I

Gurupi, 28/01/2016 às 11h 15min – Entrevista Roberto Carlos Barbosa da Silva, ator da primeira versão da Montagem do espetáculo “A Cantora Careca” em 2013.

I - Como foi para você ter contato com o Teatro do Absurdo nessa montagem. Em uma época em que nós nem sabíamos direito o que era o Teatro do Absurdo?

A participação a “A Cantora Careca, foi a primeira montagem de espetáculo que eu participei. Refiro-me a uma montagem de texto renomado, a ser dirigido, foi à primeira montagem que realizei em que o estudo da linguagem mais aprofundado. E foi a primeira montagem que tive uma pesquisa corporal e vocal para o personagem. A experiência que tive com o Teatro do Absurdo para mim foi muito importante e isso permeia comigo até os dias de hoje, pois passei a estudar o Teatro do Absurdo. Que me ajuda muito na linguagem em que pesquiso que é o “clown” e um dramaturgo que influenciou muito nessa minha pesquisa é o Samuel Beckett.

Logo de início, ao pegamos o texto, não tínhamos no primeiro momento estudado sobre o teatro do absurdo, não tínhamos conhecimento de como havia começado, não havíamos ainda estudado o contexto histórico que Ionesco havia escrito o texto. Logo de início, começamos a buscar uma via cômica do texto, e não tínhamos entendido o que a “cantora careca queria dizer. Porém, a partir do momento que o grupo se reuniu e decidiu estudar. Através de uma apostila que um dos nossos professores Taiom Tawera nos passou, começamos a entender o que seria o teatro do Absurdo, os diretores e os dramaturgos que estavam em um contexto pós-guerra, e o contexto em que a sociedade se encontrava, e foi aí que entendemos a grande mensagem que os dramaturgos estavam tentando passar. E quanto mais nós estudávamos, melhor entendíamos a peça e possibilidades de criações, marcações e subtextos surgiam para os personagens.

II - Roberto, um fato que foi bastante constrangedor para o Grupo foi o processo de construção do cenário. Na sua visão como ator, você acredita que isso influenciou no espetáculo e a na sua interpretação?

Em um espetáculo, obviamente a construção do personagem é feita antes da construção de um cenário, pelo menos é isso que estamos acostumados a fazer, então o correto é o ator não se influenciar pelo cenário, porém o nosso caso foi bem diferente por conta da situação que nosso grupo estava vivendo. A correria de buscar patrocínio, os trabalhos na faculdade. Nós não tivemos um cenário pronto nos ensaios, porém mesmo não tendo o cenário o grupo tinha certa ideia em mente e noção do que seria o cenário, devido nossos estudos e propostas e a direção do Fernando França.

Como eu falei, fomos estudar Ionesco e o porquê ele escreveu esse texto, eu me lembro que quando lemos pela primeira vez sem noção do contexto histórico, nós logo achamos que era um texto cômico. E acabou que o cenário também trouxe essa ideia, porque eram dois sofás coloridos, trazia uma certa ludicidade, então juntou-se com a via cômica e o cenário levou ao público a ideia de uma comédia. E é nisso que o cenário influenciou na peça.

III - Você entrou no espetáculo, após uma substituição. Posteriormente à estreia alguns integrantes também tiveram que sair. E isso foi bastante prejudicial para o espetáculo. Você poderia dar sua opinião de como foi para você que estava no elenco e como os atores sentiam esse desgaste no espetáculo.

Eu acredito que nada acontece por acaso, é claro que no calor da situação não pensamos nisso, ficamos chateados e enfurecidos, com raiva um do outro. E só reflito após muito tempo para perceber que tudo é aprendizado.

Nós estamos em Gurupi, em que o cenário cultural é fraco. A montagem saiu de acadêmicos de Artes Cênicas que estavam buscando linguagens e se aprofundar em uma, nós estávamos muito envolvidos com a faculdade e as mudanças constantes de elenco foram muito desgastantes e mal conseguíamos criar uma intimidade cênica com os atores.

Era um processo que havia um diretor, porém, o diretor dava muita abertura para os atores externar opiniões do processo de criação, o que fazia parecer um processo colaborativo.

IV) Outra característica marcante nesse processo foram as inúmeras experimentações estéticas. Você pode falar um pouco sobre isso?

E o que levo comigo foram as experiências com o teatro de Tadeusz Kantor, de início não estávamos entendendo o que seria esse “ator-marionete”. Tínhamos feito algumas oficinas com o Fernando que se dedicou um período em estudos, lembro que ele ministrou um jogo que trabalhava as tensões corporais do ator, que consistia em os atores caminharem na sala, e pedia para que concentrássemos em nossas tensões musculares em determinados locais do corpo, hora no braço direito, perna esquerda, no busto, na cabeça e toda vez que segurávamos a tensão nesses locais e pedia para que realizássemos alguma ação. E particularmente gostei muito desse exercício que contribuiu para uma construção de personagem, sobre comportamento em cena, e estado de espírito desse personagem e esse estilo de interpretação influencia no jogo de cena.

Muito tempo depois desse processo, tive a oportunidade de estar em São Paulo, e participei de uma exposição no SESC, de objetos reais que Tadeusz Kantor usou em suas montagens e lá tive a oportunidade de conhecer objetos da montagem do espetáculo “A classe Morta”, havia os bonecos, as cadeiras originais, e enquanto observava minha mente ligou aos exercícios que fizemos e os estudos que fizemos na época da montagem.

ANEXO II

Gurupi, 22/02/2016 às 20h 15min – Entrevista com Cleomar Vieira da Silva, integrante do Grupo Motirõ de Teatro e ator da última versão da Montagem do espetáculo "A Cantora Careca".

I) Cleomar como foi para você a apresentação na I Temporada de Teatro Popular Tocantinense?

A apresentação na I temporada Popular de Teatro Tocantinense que foi em Palmas foi bem aceita pelo público, nós atores ficamos muito felizes com o resultado porque fizemos a montagem em tempo recorde, e gostamos muito do que conseguimos produzir. O apoio da direção e da ajuda que tivemos foi de suma importância para que conseguíssemos executar o processo com maestria. Então para mim foi uma experiência que como ator foi extremamente diferente do que costumava fazer e percebi no Teatro do Absurdo um caminho muito grande de possibilidades cênicas e de criações em que o limite é o início e não a abordagem final.

II) Você fez o Sr. Martin como foi a construção do personagem?

Então o Sr. Martin é um personagem fantástico, é um cara que vive de aparências, e tudo para ele tem que soar bem, e na verdade não tem nada disso. Sua mulher a Sra. Martin, ela é muito mais presente e forte na peça. O "meu" Sr. Martin teve uma base muito forte do teatro contemporâneo principalmente, as tonalidades e nuanças que tinham foram de própria sugestão. Um detalhe que vi desde o início da criação do espetáculo é que ele não poderia ter as mesmas características de caracterização dos outros personagens. E para mim isso é bastante forte. Durante o processo de ensaios nos preocupávamos em perceber as feridas sociais desse personagem e notávamos o quanto o ato matrimonial do Sr. e Sra Martin estavam desgastados e que o tempo fez com que não se reconhecessem mais e isso nos foi crucial para uma construção do espetáculo.

Grupo MOTIRÔ de Teatro

ANEXO III

A Cantora Careca

Eugène Ionesco

Adapt. Fernando França

CENA I

(Interior burguês de uma casa inglesa, com poltronas inglesas. Tarde inglesa. O Sr. Smith inglês, sentado na poltrona com chinelos ingleses, fuma seu cachimbo inglês, lendo um jornal inglês, perto da lareira inglesa. Usa óculos ingleses e um pequeno bigode esbranquiçado inglês. Ao seu lado, numa outra poltrona inglesa, a Sra. Smith, inglesa, remenda meias inglesas. Um longo momento de silêncio inglês. O relógio inglês dá dezessete badaladas inglesas).

SR. SMITH: Boa noite, caros amigos! Por favor, perdoem-nos por ter-lhe feito esperar tanto tempo. Julgamos que deveríamos render-lhes as honras as quais tem direito e desde que sabíamos de antemão que vocês nos queriam dar o prazer de uma visita, sem antes anunciá-la, fomos rapidamente nos vestir apropriadamente pra ocasião.

SRA. SMITH: Veja, são nove horas. Tomamos sopa, comemos peixe, batatas com toucinho e salada inglesa. As crianças beberam água inglesa. Comemos bem esta noite. É porque moramos nos arredores de Londres e o nosso nome é Smith.

SR. SMITH (continua a ler, estala a língua.)

SRA. SMITH: As batatas vão muito bem com toucinho e o azeite da salada não estava rançoso. O azeite do vendeiro da esquina é de melhor qualidade que o azeite do vendeiro da frente; é até melhor que o azeite do vendeiro da esquina de baixo. Mas isso não quer dizer que para eles o azeite seja ruim.

SR. SMITH (continua a ler, estala a língua.)

SRA. SMITH: Mas, mesmo assim, o azeite do vendeiro da esquina é sempre melhor.

SR. SMITH (continua a ler, estala a língua.)

SRA. SMITH: Mary, desta vez, cozinhou bem as batatas. Da ultima vez, ela não as deixou cozinhar direito. Eu só gosto de batatas quando elas estão bem cozidas.

SR. SMITH (continua a ler, estala a língua.)

SRA. SMITH: O peixe estava fresco. Eu lambi os beiços. Repeti duas vezes. Não, três vezes. Por causa disso precisei ir ao banheiro. Você também repetiu três vezes. Só que da ultima vez, você comeu menos que das duas primeiras vezes, enquanto eu comi muito mais. Comi mais que você esta noite. Por que será? Geralmente é você que come mais. Não é por falta de apetite.

SR. SMITH (estala a língua.)

SRA. SMITH: Mas a sopa estava um pouco salgada. Estava mais salgada que você. Ha, ha, ha.Tinha também muito alho, e não tinha cebola o suficiente. Lamento que eu não tenha pedido à Mary de acrescentar anis estrela. Da próxima vez, eu farei.

SR. SMITH (continua a ler e estala a língua.)

SRA. SMITH: Nosso garoto queria beber cerveja, ele está amando ficar bêbado. Ele é como você. Na mesa, percebeu como ele fitava a garrafa? Mas coloquei um pouco de água no copo dele. Ele estava com sede e bebeu. Helen é como eu: ela daria uma boa administradora: econômica e toca piano. Nunca pede para tomar cerveja inglesa. Ela gostou da nossa filha que somente bebe leite e toma mingau. Ela tem dois anos. Seu nome é Peggy. A torta de marmelo e feijão estava maravilhosa. Talvez tivesse sido melhor, ter tomado um pequeno copo de Burgundy Australiano com o doce, mas eu não trouxe a garrafa para mesa porque não quis dar as crianças o mau exemplo da gula. Eles têm que aprender a serem comedidos e moderados

SR. SMITH (continua a ler e estala a língua.)

SRA. SMITH: Sra. Parker conhece um vendedor romeno por nome Popesco Rosenfeld, que acaba de chegar da Constantinopla. Ele é um grande especialista em iogurte. Ele tem um diploma da escola de iogurteiros em Adrianopla. Amanhã irei comprar um grande pote de iogurte romeno dele. Não é com freqüência que encontramos essas coisas aqui nos subúrbios de Londres.

SR. SMITH (continua a ler e estala a língua.)

SRA. SMITH: O iogurte é excelente para o estômago, os rins, a apendicite e a apoteose. Foi o que me disse o Dr. Mackenzie-King, que trata dos filhos dos nossos vizinhos, os John. É um bom médico. Pode-se ter confiança nele. Nunca receita um remédio que não tenha experimentado nele próprio. Antes de fazer a operação no Parker, fez-se operar do fígado, sem estar absolutamente doente.

SR. SMITH: Mas então porque não aconteceu nada com o doutor e o Parker morreu?

SRA. SMITH: Ora essa, porque a operação foi bem-sucedida para o doutor e mal sucedida parao Parker.

SR. SMITH: Então Mackenzie não é um bom médico. A operação deveria ter sido bem-sucedida para os dois, ou então os dois deveriam ter morrido.

SRA. SMITH: Por quê?

SR. SMITH: Um médico consciencioso deve morrer com o paciente, se não há cura para ambos. O capitão de um navio morre com o navio no mar. Ele não sobrevive sozinho.

SRA. SMITH: Não se pode comparar um doente com um navio.

SR. SMITH: Por que não? O navio também tem as suas doenças, e o médico é forte como um navio; esta é a razão pela qual deveria morrer juntamente com seu paciente, como o capitão e seu navio.

SRA. SMITH: Ah! Não tinha pensado nisso... Talvez seja isso mesmo. E então qual é a conclusão que você tira?

SR. SMITH: É que todos os médicos não passam de charlatões e todos os doentes também. Somente a Marinha é honesta na Inglaterra.

SRA. SMITH: Mas não os marinheiros.

SR. SMITH: Naturalmente (Uma pausa, continua lendo o jornal:) Aqui está uma coisa que eu não entendo. No jornal eles sempre colocam o falecimento de uma pessoa, mas nunca um novo nascimento. Isto não faz sentido.

SRA. SMITH: Eu não tinha pensado nisso! (Outro momento de silêncio. O relógio bate sete vezes. Silêncio. O relógio bate três vezes. Silêncio. O relógio não bate.)

SR. SMITH (Ainda lendo o jornal): Ora veja, aqui diz que Bobby Watson morreu.

SRA. SMITH: Meu Deus, o pobrezinho! Quando foi que ele morreu?

SR. SMITH: Para que esse espanto? Você sabe perfeitamente. Ele morreu há dois anos. Então não estivemos no enterro dele há um ano e meio?

SRA. SMITH: Ah sim, é claro que eu me lembro. Eu lembrei logo. Mas o que não compreendo é por que você ficou tão espantado ao ver isso no jornal.

SR. SMITH: Isso não estava no jornal. Há três anos que se fala de sua morte. Recordei-me por associação de idéias.

SRA. SMITH: Uma pena! Ele estava tão conservado.

SR. SMITH: Ele foi o mais bonito cadáver da Inglaterra. Não aparentava a idade que tinha.

Pobre Bobby estava morto há quatro anos e ainda estava quente. Um verdadeiro cadáver vivo. E como ele era alegre!

SRA. SMITH: Coitada da Bobby.

SR. SMITH: Você quer dizer coitado do Bobby

SRA. SMITH: Não. Penso na mulher dele. Chamava-se Bobby como ele, Bobby Watson. Como ele tinha o mesmo nome, não era possível distinguir um do outro quando estavam juntos. Só depois da morte dele é que se puderam saber de verdade quem era um e quem era outro. E você sabe que ainda hoje há gente que confunde a viúva com o defunto e lhe dão os pêsames? Você a conhece?

SR. SMITH: Só a vi uma vez por acaso no enterro do Bobby.

SRA. SMITH: Eu nunca a vi. É bonita?

SR. SMITH: Tem traços regulares, mas não se pode dizer que seja bonita. É muito alta e forte. Seus traços não são regulares, mas é bem bonita. É um pouco baixinha e muito magra. É professora de canto. (O relógio bate cinco vezes. Um longo silêncio.)

SRA. SMITH: E quando os dois pretendem se casar?

SR. SMITH: O mais tardar na próxima primavera.

SRA. SMITH: Precisamos fazer todo o possível para irmos ao casamento.

SR. SMITH: Temos que arranjar o presente de núpcias. O que poderia ser?

SRA. SMITH: Por que não damos uma daquelas salvas de prata que recebemos em nosso casamento que nunca usamos? (Silêncio.)

SRA. SMITH: É triste ficar viúva tão nova.

SR. SMITH: Ainda bem que eles não têm filhos.

SRA. SMITH: Era o que faltava! Filhos! Coitada, como é que ela havia de se arranjar!

SR. SMITH: Ela ainda é nova. Pode casar-se novamente. Fica muito bem de luto.

SRA. SMITH: Mas quem tomará conta das crianças? Você bem sabe que eles têm um menino e uma menina. Como é que se chamam mesmo?

SRA. SMITH: Bobby e Bobby, como os pais. O tio de Bobby Watson, o velho Bobby Watson, é um homem muito rico e adora o garoto, e poderia muito bem encarregar-se da educação de Bobby.

SRA. SMITH: E seria muito natural. E a tia de Bobby Watson, a velha Bobby Watson, poderia muito bem encarregar-se, por sua vez, da educação de Bobby Watson, a filha de Bobby Watson. Assim Bobby, a mãe de Bobby Watson, poderia casar-se de novo. Ela tem alguém em vista?

SR. SMITH: Sim, um primo de Bobby Watson.

SRA. SMITH: Quem? Bobby Watson?

SR. SMITH: De qual Bobby Watson você está falando?

SRA. SMITH: De Bobby Watson, o filho do velho Bobby Watson, um outro tio do Bobby Watson defunto.

SR. SMITH: Não, não é esse, mas outro. Trata-se de Bobby Watson, o filho da velha Bobby Watson, a tia do Bobby Watson defunto.

SRA. SMITH: Você está se referindo a Bobby Watson o caixeiro-viajante?

SR. SMITH: Todo o Bobby Watson é caixeiros-viajantes.

SRA. SMITH: Mas que profissão horrível! No entanto, dá dinheiro a eles.

SR. SMITH: Sim, quando não há concorrência.

SRA. SMITH: E quando há concorrência.

SR. SMITH: Nas terças-feiras, quintas-feiras e terças-feiras.

SRA. SMITH: Ah! Três dias por semana? E o que é que Bobby Watson faz nesses dias?

SR. SMITH: Ele descansa e dorme.

SRA. SMITH: Mas por que ele não trabalhar nesses três dias, se não há concorrência?

SR. SMITH: Não sei tudo. Não posso responder todas essas suas perguntas idiotas!

SRA. SMITH (ofendida): Oh! Você está tentando me humilhar?

SR. SMITH (sorrindo): Você sabe muito bem que eu não estou.

SRA. SMITH: Homens são todos iguais! Passam o dia todo sentado, com um cigarro na boca, ou passando pó-de-arroz na cara e ruge nos lábios, cinqüenta vezes por dia, ou ainda bebendo sem parar.

SR. SMITH: Mas o que você diria se vise homens fazendo o que mulheres fazem: fumando o dia todo, colocando pó-de-arroz, pondo ruge nos lábios, bebendo uísque?

SRA. SMITH: Cá pra mim, eu não ligo! Mas se você diz isso é apenas pra me irritar... Não gosto desse tipo de brincadeira, você sabe muito bem disso!

(Ela arremessa as meias por todo palco e mostra os dentes. Ela levanta.)

SR. SMITH (Também se levanta e vai até sua esposa, ternamente): Oh, minha franguinha assada, pra que todo esse fogo! Você sabe muito bem que estava brincando! (Ele a toma pela cintura e a beija.) Que par de amantes bobos somos nós! Vem, vamos desligar e dormir.

CENA II

MARY (entra): Eu sou a empregada. Passei uma tarde muito agradável. Fui ao cinema com um homem e assisti a um filme com mulheres. Quando acabou a sessão. Fomos beber leite com aguardente. Depois ficamos lendo o jornal.

SRA. SMITH: Espero que você tenha passado uma tarde muito agradável, que tenha ido ao cinema com um homem e bebido leite com aguardente.

SR. SMITH: E que tenha lido o jornal!

MARY: O Sr. e a Sra. Martin, seus convidados, estão aí na porta. Eles estavam à minha espera. Não se atreveram a vir por si sós. Eles supõem que irão jantar com vocês esta noite.

SRA. SMITH: Ah, sim. Nós os estávamos esperando. E estamos famintos. Que não se perceba que íamos começar a jantar sem eles. Não comemos nada o dia todo. Você não devia ter saído!

MARY: Mas foram vocês me deram permissão

SR. SMITH: Nós não fizemos isso de propósito.

SRA. SMITH: Por favor, querida Mary, faça os Martin entrar. Nós vamos trocar de roupa.

CENA III

(Sr. e Sra. Smith saem pela direita. Mary abre a porta pela esquerda para que Sr. e Sra. Martin entrem.)

MARY: Porque chegaram tão tarde! Vocês não têm educação. Têm que chegar cedo. Entenderam? Mas sentem-se ali, em todo o caso, agora é esperar uma vez que já estão aqui. (Ela sai.)

CENA IV

(O Sr. e a Sra. Martin sentam-se frente a frente, sem se falarem. Sorriem um para o outro, timidamente. O diálogo que se segue deve ser dito com voz arrastada, monótona, meio cantante, sem nuances)

***SR. MARTIN*:** Desculpe minha senhora, mas me parece, se não estou enganado, que a conheço de algum lugar.

SRA. MARTIN: Eu também, meu senhor, parece que o conheço de algum lugar.

SR. MARTIN: Por acaso, minha senhora, eu não a teria visto em Manchester?

SRA. MARTIN: É bem possível. Eu sou da cidade de Manchester! Mas não me lembro muito bem, meu senhor, eu não poderia dizer se o vi ou não!

SR. MARTIN: Meu Deus, que curioso! Eu também sou da cidade de Manchester, minha senhora!

SRA. MARTIN: Que curioso!

SR. MARTIN: Que curioso! … Só que eu, minha senhora, saí de Manchester há mais ou menos cinco semanas!

SRA. MARTIN: Que curioso! Que estranha coincidência! Eu também, meu senhor, saí da cidade de Manchester há mais ou menos cinco semanas.

SR. MARTIN: Peguei o trem das oito e meia da manhã, que chega em Londres às quinze para as cinco, minha senhora.

SRA. MARTIN: Que curioso! Que estranho! E que coincidência! Eu também peguei o mesmo trem, meu senhor.

SR. MARTIN: Meu Deus, que curioso! Então, minha senhora, talvez eu a tenha visto no trem?

SRA. MARTIN: É bem possível, pode ser, é plausível, e, afinal, por que não!… Mas eu não me lembro disso, meu senhor!

SR. MARTIN: Eu estava viajando de segunda classe, minha senhora. Não existe segunda classe na Inglaterra, mas assim mesmo eu viajo de segunda classe.

SRA. MARTIN: Que estranho, que curioso, e que coincidência! Eu também, meu senhor, estava viajando de segunda classe!

SR. MARTIN: Que curioso! Talvez nós tenhamos nos encontrado na segunda classe, minha cara senhora!

SRA. MARTIN: É bem possível, pode ser. Mas eu não me lembro muito bem, meu caro senhor!

SR. MARTIN: Meu lugar era no vagão número oito, sexto compartimento, minha senhora!

SRA. MARTIN: Que curioso! Meu lugar também era no vagão número oito, sexto compartimento, meu caro senhor!

SR. MARTIN: Que curioso e que estranha coincidência! Talvez nós tenhamos nos encontrado no sexto compartimento, minha cara senhora?

SRA. MARTIN: É bem possível, afinal! Mas eu não me lembro, meu caro senhor!

SR. MARTIN: Para falar a verdade, minha cara senhora, eu também não me lembro, mas é possível que tenhamos nos visto lá, e, pensando bem, a coisa me parece mesmo bem possível!

SRA. MARTIN: Oh! Realmente, é claro, realmente, meu senhor!

SR. MARTIN: Que curioso!… Meu lugar era o número três, do lado janela, minha cara senhora.

SRA. MARTIN: Oh, meu Deus, que curioso e que estranho, meu lugar era o numero seis, perto da janela, em frente ao senhor, meu caro senhor.

SR. MARTIN: Oh, meu Deus, que curioso e que coincidência!… Nós estávamos então frente a frente, minha cara senhora! É aí que devemos ter-nos visto!

SRA. MARTIN: Que curioso! É possível, mas eu não me lembro meu senhor.

SR. MARTIN: Para falar a verdade, minha cara senhora, eu também não me lembro. Contudo, é bem possível que nós tenhamos nos visto naquela ocasião.

SRA. MARTIN: É verdade, mas eu não estou muito certa disso, meu senhor.

SR. MARTIN: Mas não foi a senhora, minha cara senhora, a senhora me pediu para pôr sua maleta no bagageiro e que em seguida me agradeceu e me deu permissão para fumar?

SRA. MARTIN: É sim, devia ser eu, meu senhor! Que curioso, que curioso, e que coincidência!

SR. MARTIN: Que curioso, que estranho, que coincidência! Muito bem, e então, então talvez nós tenhamos nos conhecido naquele momento, minha senhora?

SRA. MARTIN: Que curioso e que coincidência! É bem possível, meu caro senhor! Contudo, acho que não me lembro.

SR. MARTIN: Eu também não, minha senhora. (Um momento de silêncio. O relógio bate)

SR. MARTIN: Desde que cheguei a Londres, moro na Rua Bromfield, minha cara senhora.

SRA. MARTIN: Que curioso, que estranho! Eu também, desde a minha chegada a Londres, moro na Rua Bromfield, meu caro senhor.

SR. MARTIN: Que curioso, mas então, talvez nós tenhamos nos encontrado na Rua Bromfield, minha cara senhora.

SRA. MARTIN: Que curioso, que estranho! É bem possível, afinal! Mas eu não me lembro meu caro senhor.

SR. MARTIN: Mas então, mas então, mas então, mas então, mas então, talvez nós tenhamos nos visto naquela casa, minha cara senhora?

SRA. MARTIN: É bem possível, mas eu não me lembro meu caro senhor.

SR. MARTIN: Meu apartamento fica no quinto andar, é o número oito, minha cara senhora.

SRA. MARTIN: Que curioso, meu Deus, que estranho! E que coincidência!

SR. MARTIN: Que curioso, que curioso, que curioso e que coincidência! Sabe, no meu quarto, eu tenho uma cama. Minha cama fica coberta com um edredom verde, encontra-se no fim do corredor, entre o lavabo e a biblioteca, minha cara senhora!

SRA. MARTIN: Que coincidência, ah meu Deus, que coincidência! Meu quarto também tem uma cama com um edredom verde e se encontra no fim do corredor, entre o lavabo, meu caro senhor, e a biblioteca!

SR. MARTIN: Que estranho, que curioso! Então, minha senhora, moramos no mesmo quarto e dormimos na mesma cama, minha cara senhora. Talvez seja lá que nós tenhamos nos encontrado! SRA. MARTIN: Que curioso e que coincidência! É bem possível que tenhamos nos encontrado lá, e talvez até mesmo na noite passada. Mas eu não me lembro meu caro senhor.

SR. MARTIN: Eu tenho uma filhinha, minha filhinha, ela mora comigo, minha cara senhora. Ela tem dois anos, é loira, tem um olho branco e um olho vermelho, é muito bonita e se chama Alice, minha cara senhora.

SRA. MARTIN: Que estranha coincidência! Eu também tenho uma filhinha, ela tem dois anos, um olho branco e um olho vermelho, é muito bonita e também se chama Alice, meu caro senhor.

SR. MARTIN: (com a mesma voz arrastada, monótona) Que curioso e que coincidência! E estranho! Talvez seja a mesma, minha cara senhora!

SRA. MARTIN: Que curioso! É bem possível, meu caro senhor. (Um momento de silêncio bem longo. O relógio bate vinte e nove vezes) SR. MARTIN: (após refletir longamente, levanta-se lentamente e, sem se apressar, dirige-se até a Sra. Martin que, surpresa com o ar solene do Sr. Martin, também se levantou, muito suavemente; o Sr. Martin fala com a mesma voz singular, monótona, vagamente cantante) Então, minha cara senhora, creio que não há duvida, nós já nos vimos e a senhora é minha própria esposa… Elisabeth, eu reencontrei você! (aproximando-se do Sr. Martin sem se apressar. Eles se abraçam sem expressão. O relógio soa uma vez, muito forte. A batida do relógio deve ser tão forte que deve fazer os espectadores se sobressaltarem. O casal Martin não a ouve.)

SRA. MARTIN: Donald é você, Darling! (Eles se sentam na mesma poltrona, permanecem abraçados e adormecem. O relógio bate ainda várias vezes. Mary, na ponta dos pés, um dedo nos lábios, entra suavemente em cena e dirige-se ao público)

CENA V

MARY: Elizabeth e Donald estão agora muito felizes. Não poderão ouvir-me, portanto. Posso então revelar-lhes um segredo. Elizabeth não é Elizabeth; Donald não é Donald. E aqui está a prova: a filha de que fala Donald, não é filha de Elizabeth; as duas não são a mesma criança. A filhinha de Donald tem um olho branco e outro vermelho exatamente como a filhinha de Elizabeth. Mas acontece que a filhinha de Donald tem um olho branco à direita e um olho vermelho à esquerda e a filhinha de Elisabeth tem um olho vermelho à direita e um olho branco à esquerda! Assim, todo sistema de dedução do Donald desmorona quando vai de contra aeste obstáculo que destrói sua teoria. Apesar da extraordinária coincidência que parecem ser provas definitivas, Donald e Elizabeth, que não são pais da mesma criança, não são também Donald e nem Elizabeth. É em vão ele pensar que é o Donald, é em vão ela pensar que é a Elizabeth. Ele acredita em vão que ela é a Elizabeth. Ela acredita em vão que ele é o Donald - eles estão tristemente enganados. Mas quem é o verdadeiro Donald? Quem é a verdadeira Elizabeth? Quem tem qualquer interesse em prolongar esta confusão? Eu não sei. Não vamos tentar saber. Vamos deixar as coisas como são. (Ela toma vários passos em direção a porta e, em seguida, volta e diz para a platéia:) Meu verdadeiro nome é Sherlock Holmes. (sai.)

CENA VII

(Sr. e Sra. Smith entram pela direita, sem haver mudado absolutamente a roupa.)

SRA. SMITH: Boa noite, caros amigos! Por favor, perdoem-nos por ter-lhe feito esperar tantotempo. Julgamos que deveríamos render-lhes as honras as quais tem direito e desde que sabíamos de antemão que vocês nos queriam dar o prazer de uma visita, sem antes anunciá-la, fomos rapidamente nos vestir apropriadamente pra ocasião.

SR. SMITH (furioso): Nós não comemos o dia todo. E ficamos por quatro horas esperando vocês. Por que chegaram tão tarde?

(Sr. e Sra. Smith sentam em frente aos convidados. O relógio bate subliminar à conversação da platéia, mais ou menos forte, de acordo com o caso. Os Martin, particularmente Sra. Martin, parece envergonhada e tímida. Por este motivo, a conversa começa com dificuldade e as palavras são ditas, no início, embaraçadamente. Em primeiro um longo silêncio constrangedor, depois mais silêncio seguido de hesitações.)

SR. SMITH: Hm. (Silencio.)

SRA. SMITH: Hm, hm. (Silencio.)

SRA. MARTIN: Hm, hm, hm. (Silencio.)

SR. MARTIN: Hm, hm, hm, hm. (Silencio.)

SRA. MARTIN: Ah, decididamente. (Silencio.)

SR. MARTIN: Estamos todos gripados. (Silencio.)

SR. SMITH: Não está fazendo frio, porém. (Silencio.)

SRA. SMITH: Não há corrente de ar. (Silencio.)

SR. MARTIN: Ah não, felizmente. (Silencio.)

Desvendando Teatro (www.desvendandoteatro.com)

SR. SMITH: Ah, la, la, la, la. (Silencio.)

SR. MARTIN: Não se sente bem? (Silencio.)

SRA. SMITH: Não, ela está com as calças molhadas. (Silencio.)

SRA. MARTIN: Ah, senhor, na sua idade o senhor não devia. (Silencio.)

SR. SMITH: O coração não envelhece. (Silencio.)

SR. MARTIN: É verdade. (Silencio.)

SRA. SMITH: É o que dizem. (Silencio.)

SRA. MARTIN: Também dizem o contrário. (Silencio.)

SR. SMITH: A verdade fica entre os dois. (Silencio.)

SR. MARTIN: Isso é verdade. (Silencio.)

SRA. SMITH (para os Martin): Vocês que viajam bastante, devem, portanto ter coisas bem interessantes para nos contar.

SR. MARTIN (à esposa): Diga querida, o que foi que você viu hoje?

SRA. MARTIN: Não vale a pena, vocês não iriam acreditar

SR. SMITH: Não poremos em dúvida a sua boa fé!

SRA. SMITH: Ficaríamos ofendidos se pensassem tal coisa.

SR. MARTIN (à esposa): Você os ofenderia querida se pensasse...

SRA. MARTIN (graciosa): Bem, eu vi hoje, uma coisa extraordinária, uma coisa incrível.

SR. MARTIN: Diga depressa querida.

SR. SMITH: Ótimo! Vamos nos divertir um pouco.

SRA. SMITH: Finalmente!

SRA. MARTIN: Muito bem, hoje eu saio para comprar legumes no mercado, que, aliás, estão cada vez mais caros.

SRA. SMITH: Onde é que nós vamos parar!

SR. SMITH: Querida não interrompa, isso é muito grosseiro.

SRA. MARTIN: Eu vi na rua, ao lado de um bar, um senhor bem vestido, de uns cinqüenta anos mais ou menos...

SR. SMITH: O quê, quem?

SRA. SMITH: O quê, quem?

Desvendando Teatro (www.desvendandoteatro.com)

SR. SMITH (à esposa): Não interrompa querida. Você é desagradável!

SRA. SMITH: Querido, foi você que interrompeu primeiro, grosseirão.

SR. SMITH (à esposa): Psiu! (a Sra. Martin:) E o que é que esse senhor estava fazendo?

SRA. MARTIN: Bom, vocês vão dizer que eu estou inventando; ele estava ajoelhado e estava curvado...

SR. MARTIN, SR. SMITH, SRA. SMITH: Oh!

SRA. MARTIN: Sim, curvado

SR. SMITH: Não é possível

SRA. MARTIN: Sim, curvado. Eu me aproximei dele para ver o que estava fazendo...

SR. SMITH: E?

SRA. MARTIN: E ele estava amarrando os cadarços.

SR. MARTIN, SR. SMITH, SRA. SMITH: Fantástico!

SR. SMITH: Se outra pessoa me contasse, eu não acreditaria.

SR. MARTIN: Por que não? Andando pela rua vêem-se coisas mais extraordinárias ainda.

Hoje, por exemplo, eu mesmo vi, no metrô, sentado num banco, um senhor que lia tranqüilamente o jornal.

SRA. SMITH: Que coisa incrível!

SR. SMITH: Talvez seja o mesmo homem do sapato! É como o caso do “bezerro e a vaca”!

Sr. Martin: Hum…Parece mesmo! No entanto, não consigo me lembrar de nada da historia. Gostaria tanto de ouvi-la.

Sr: Smith: Pois a contarei!

Sra SMITH: ai não outra vez não! Já é sétima vez essa semana!

SR. SMITH: (áspero) Não me interrompa! (noutro tom) Um bezerro tinha comido muito vidro temperado. Como resultado, foi obrigado a dar à luz. E trouxe ao mundo uma vaca. No entanto, como o bezerro era macho, a vaca não poderia chamar-lo de mãe. E também não poderia chamar-lo de pai, porque o bezerro ainda era muito pequeno. O bezerro foi então obrigado a se casar e o conselho tomou todas as medidas impostas pelas circunstâncias da moda.Vocês já tinham ouvido falar?

SRA. SMITH: Está em todos os jornais.

SRA. MARTIN: Aconteceu não muito longe de nossa casa.

(A campainha toca.)

SR. SMITH: Meu Deus, alguém está tocando a campainha.

SRA. SMITH: Deve haver alguém na porta. Eu vou atender.

(Ela vai ver, abre a porta e fecha, e volta.) Ninguém. (senta.)

SR. MARTIN: Eu vou lhes dar outro exemplo...

(Campainha toca novamente.)

SR. SMITH: Meu Deus, alguém está tocando a campainha.

SRA. SMITH: Deve haver alguém na porta. Eu vou atender. (Ela vai, abre a porta, e volta.)

Não era ninguém. (senta-se.)

SR. MARTIN (esquece o que estava falando): Uh...

SRA. MARTIN: Você estava nos dizendo que ia dar outro exemplo.

Desvendando Teatro (www.desvendandoteatro.com)

SR. MARTIN: Ah, sim...

(Campainha toca novamente.)

SR. SMITH: Meu Deus, alguém está tocando a campainha.

SRA. SMITH: Eu não vou abrir a porta novamente.

SR. SMITH: Sim, deve haver alguém lá!

SRA. SMITH: Da primeira vez não havia ninguém. Na segunda, ninguém. O que lhe faz pensar que agora na terceira vez há alguém?

SR. SMITH: Porque há alguém tocando!

SRA. MARTIN: Tem razão.

SR. MARTIN: O que? Quando se escuta a campainha, significa que alguém está tocando e que

a porta deve ser aberta.

SRA. MARTIN: Nem sempre. Você acabou de ver o contrário!

SR. MARTIN: Na maioria dos casos, sim.

SR. SMITH: Cá pra mim, quando vou visitar alguém, eu toco a campainha para ser atendido. E creio que todos fazem a mesma coisa, então toda vez que ela toca deve haver alguém na porta.

SRA. SMITH: A teoria é correta. Mas, na realidade, as coisas acontecem de forma diferente. Você acabou de ver o contrário.

SRA. MARTIN: Sua esposa está certa.

SR. MARTIN: Oh! Vocês mulheres! Sempre defendendo umas as outras.

SRA. SMITH: Bem, eu vou atender. Você pode dizer que sou teimosa, mas você viu que não havia ninguém! (Ela vai olhar, abre a porta e fecha.) Viu, não há ninguém.

(Ela retorna ao seu lugar.)

SRA. SMITH: Ah, esses homens que sempre pensam que estão certos e quem sempre estão errados!

(A campainha toca novamente.)

SR. SMITH: Meu Deus, alguém está tocando a campainha. Deve haver alguém na porta.

SRA. SMITH (Num acesso de raiva): Não me mande mais abrir à porta. Você bem viu que é inútil, porque a experiência nos ensina que quando tocam a campainha não tem ninguém.

SRA. MARTIN: Jamais tem gente.

SR. MARTIN: Isso não é certo.

SR. SMITH: De fato não é certo. Quando se escuta a campainha tocar, é porque quem tem alguém tocando.

SRA. SMITH: Ele nunca dá o braço a torcer.

SRA. MARTIN: O meu marido nunca dá o braço a torcer também.

SR. SMITH: Há alguém na porta.

SR. MARTIN: Não é impossível.

SRA. SMITH (ao marido): Não.

SR. SMITH: Sim.

SRA. SMITH: Eu vos digo que não. Em todo caso, você não vai me fazer ir lá novamente. Sevocê deseja saber, vá você mesmos olhar!

SR. SMITH: Eu vou.

(Sra. Smith dá de ombros. Sra. Martin levanta a cabeça.)

SR. SMITH (abrindo a porta): Oh! Olá como vai? (Ele espia pelo canto de olho Sra. Smith eos Martin, quem estão surpresos.) Estava brincando, não era ninguém. Ninguém que fosse digno de estar aqui.

SRA. Martin: Mas quem de fato era?

Sr. Smith: Não sei, pediu que guardasse isso, em quanto ele apagava o fogo!

(Entrega um chapéu de bombeiro para SRA. SMITH)

SR. MARTIN: Pois vou lhes contar mais uma. Vou contar-lhes uma: "A serpente e a raposa". Certa vez, uma serpente, aproximando-se de uma raposa disse-lhe: "Parece-me que já a conheço". A raposa respondeu: "A mim também". "Então", disse a serpente, ”me dá dinheiro". "Raposa não dá dinheiro". Respondeu o ousado animal, que para escapar, saltou num vale profundo, cheio de pés de framboesa e de mel de galinha. A serpente já estava esperando, rindo com um sorriso mefistofélico. A raposa puxou a faca urrando: "Eu vou te ensinar a viver". Depois fugiu, virando as costas. Não conseguiu, a serpente foi mais esperta. Com um soco bem dado bateu na raposa, no meio da testa que se quebrou em mil pedaços, gritando: “Não, não! Quatro vezes não! Eu não sou sua filha!”

SRA. MARTIN: É bem interessante.

SRA. SMITH: Não é má.

SR. SMITH (apertando a mão do Sr. MARTIN): Meus parabéns.

SRA. MARTIN (com inveja): Não foi tão bom. E de qualquer forma, eu já tinha escutado essa antes.

SR. SMITH: É terrível.

SRA. MARTIN: Sim, infelizmente.

CENA IX

(Mary entra.)

MARY: Madame... Senhor...

SRA. SMITH: O que você quer?

SR. SMITH: O que a traz aqui até nós?

MARY: Espero que a madame e senhor me desculpem... E também as senhoras e os senhores... Eu gostaria... Eu gostaria... De contar-lhes uma anedota.

SRA. MARTIN: O que ela está dizendo?

SR. MARTIN: Eu acredito que a empregada, nossa amiga, está ficando louca... Ela também quer nos contar uma anedota.

SRA. MARTIN: Quem ela pensa que é? (Ele olha pra ela.) Oh! SRA. SMITH: Por que você está se intrometendo?

SR. SMITH: Isto é realmente desnecessário, Mary...

SRA. SMITH: Vai, minha pequena Mary, vá quieta para a cozinha e leia seus poemas em frente do espelho...

SR. MARTIN: Hei, eu não sou uma empregada, e também leio poemas em frente ao espelho.

SRA. MARTIN: Esta manhã, quando você olhou para você mesmo no espelho, não viu você mesmo.

SR. MARTIN: Isso porque eu ainda não estava lá...

MARY: Ainda sim, eu poderia recitar-lhes um pequeno poema. Chama-se "O Resfriado." Meu cunhado tinha do lado paterno, um primo cujo tio materno tinha um sogro cujo avô paterno tinha se casado em segundas núpcias com uma jovem indígena cujo irmão tinha encontrado, numa de suas viagens, uma moça pela qual se apaixonou e com a qual teve um filho que se casou com uma farmacêutica intrépida que não era outra senão a sobrinha de um inspetor de quarteirão que a Marinha Britânica não conhecia e cujo pai adotado tinha uma tia que falava espanhol fluentemente e que era talvez, uma das netas de um engenheiro que morreu jovem, sendo ele próprio neto de um proprietário de vinhas, que produzia um vinho medíocre, mas que tinha um segundo sobrinho, caseiro, um sargento-major, cujo filho havia desposado uma mulher jovem e muito bonita, divorciada, cujo primeiro marido era filho de um patriota sincero, que no desejo de fazer fortuna, soube impor uma de suas filhas que se pôde casar com um caçador que havia conhecido Rothschild e cujo irmão, depois de haver mudado muitas vezes de profissão, casou-se e teve uma filha, cujo bisavô miserável, usava óculos que lhe haviam sido dados por um seu primo, cunhado de um português, filho natural de um moleiro, não muito pobre, cujo irmão adotivo tinha casado com a filha de um médico rural recém formado, que era ele próprio um irmão adotivo do filho do forasteiro, ele próprio filho natural de outro médico rural, casado três vezes sucessivamente, cuja terceira esposa pegou um resfriado.

SRA. MARTIN: Isso meu deu um arrepio na espinha...

SR. MARTIN: Há um certo calor nesses versos...

Mary: Eu achei maravilhoso.

SRA. SMITH: Ainda assim...

SR. SMITH: Você está exagerando...

SR. MARTIN: Interessante, muito interessante, mas e a cantora careca?

SRA. SMITH: Não vem, telefonou disse que vai casar-se com um bombeiro!

SRA. MARTIN: Eu posso comprar um canivete para meu irmão, mas você não pode comprar a Irlanda para o seu avô.

SR. SMITH: A gente anda com os pés, mas a gente se esquenta com eletricidade ou carvão. SR. MARTIN: Aquele que hoje vende um boi, amanhã terá um ovo

SRA. SMITH: Na vida é preciso olhar pela janela.

SRA. MARTIN: Pode-se sentar numa cadeira, embora não haja cadeira.

SR. SMITH: É necessário sempre pensar em tudo.

SR. MARTIN: O teto fica em cima, o chão fica em baixo.

SRA. SMITH: Quando eu digo sim é uma maneira de falar.

SRA. MARTIN: Cada qual com seu destino.

SR. SMITH: Pegue um circulo, faça uma carícia e ele ficará vicioso.

SR. SMITH: Quando eu estou no campo, adoro solidão e sossego.

SR. MARTIN: Você ainda não está velho o suficiente para isso.

SRA. MARTIN: Eu prefiro um pássaro voando do que uma meia no carrinho de mão.

SR. SMITH: Prefiro filé em um chalé do que leite em um palácio.

SRA. SMITH: Eu não sei espanhol o suficiente para minha própria compreensão.

SRA. MARTIN: Eu vou te dar os chinelos da minha sogra se você me der o caixão do seu marido.

SR. SMITH: Eu estou à procura de um padre monofisita pra casar nossa empregada.

SR. MARTIN: Pão é uma árvore, apesar de que o pão também é uma árvore, um orvalho é um orvalho que brota todas as manhãs ao alvorecer.

SRA. SMITH: Meu tio vive no campo, mas isso não é da conta da parteira.

SR. MARTIN: Papel é para ser escrito, do gato para o rato. O queijo é para ser raspado

SR. SMITH: Não sejam fracassados, abrace em lugar de conspirar.

SR. MARTIN: Charity begins at home.

SRA. SMITH: Estou esperando o aqueduto chegar e me ver no meu moinho.

SR. MARTIN: Pode-se provar que o progresso social fica bem melhor com açúcar.

SR. SMITH: Abaixo o engraxamento!

(Após a última frase do Sr. Smith, os outros ficam calados por um momento, estupefatos. Deve-se sentir uma certa irritação. As batidas do relógio devem ser mais nervosas ainda. Os discursos que se seguem devem ser ditos, em tom frio e hostil. A hostilidade e nervosismo aumentam. No final da cena, os quatro personagens devem estar em pé muito próximos uns dos outros, gritando suas falas, levantando seus punhos, pronto para atirarem-se uns sobre os outros.)

SR. MARTIN: Vamos esbofetear Ulisses.

SR. SMITH: Concatenarei casa com coco de conga.

SRA. MARTIN: Dos cacaueiros nos cacauais não caem cocos, cai cacau! Dos cacaueiros nos cacauais não caem cocos, cai cacau! Dos cacaueiros nos cacauais não caem cocos, cai cacau!

SRA. SMITH: Ratos têm piolhos, piolhos não têm ratos.

SRA. MARTIN: Não estufo meu pantufo!

SRA. MARTIN: Não afofo meu pantufo!

SR. SMITH: Não entroche a brocha, não embroche a toca.

SRA. MARTIN: A brocha chocha.

SRA. SMITH: Escache uma brocha.

SR. MARTIN: Murche a sarja bruxa, Murche a sarja bruxa.

SR. SMITH: Escaramuche a escaramucha!

SRA. MARTIN: Escaramucha!

SRA. SMITH: Bruxa murcha!

SR. MARTIN: Tu bruxa é trouxa.

SR. SMITH: Você me entrouxa.

SRA. MARTIN: Bruxa murcha não entrouxa a trouxa. Desvendando Teatro SRA. SMITH: "Vou-me embora pra Pasárgada."

SR. SMITH: Não!

SRA. MARTIN: é!

SR. MARTIN: Por!

SRA. SMITH: Lá!

SR. SMITH: É!

SRA. MARTIN: Por!

SR. MARTIN: A!

SRA. SMITH: Qui!

TODOS: Não é por lá, é por aqui, não é por lá, é por aqui, não é por lá, é por aqui, não é por lá, é por aqui!

(As palavras cessam bruscamente. De novo a luz acende. O Sr. e a Sra. Martin estão sentados, como os Smith no começo da peça. A peça recomeça com os Martin, que dizem exatamente as falas dos Smith na cena um, enquanto o pano fecha-se)