



revista da escola de música
e artes cênicas da ufba

0
te
II, ago. 1984 Periódico

700 Arte

Título: Art : revista da Escola de Música e
Artes Cênicas da UF



993315
127081

agosto de 1984

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR

Dr. Germano Tabacof

VICE-REITOR

Profa. Eliane Elisa de Souza e Azevedo

DIRETOR DA ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Prof. Paulo Lauro Nascimento Dourado

PUBLICADA COM O APOIO DO CNPQ - FINEP.

ENDEREÇO POSTAL

Escola de Música e Artes Cênicas - UFBA.

Parque Universitário Edgard Santos

Salvador - 40.000 - Bahia - Brasil

ART 011

Revista da Escola de Música e Artes Cênicas
agosto 1984

EDITOR: Paulo Costa Lima

CO-EDITOR: Jamary Oliveira, Ana Margarida C. Lima e
Lima.

CONSELHO EDITORIAL:

Coordenação

Dulce Tamara L. Silva e Aquino, Prof. Adjunto III

Armindo Bião, Prof. Assistente II

Paulo Lima, Prof. Assistente IV

Música

Alda de Jesus Oliveira, Prof. Assistente IV

Ana Margarida C. Lima e Lima, Prof. Assistente IV

Fernando Barbosa de Cerqueira, Prof. Assistente II

Dança

Maria da Conceição C. da Franca Rocha, Assistente IV

Marli de Assis Sarmento, Prof. Assistente II

Suzana Coelho Martins, Prof. Assistente IV

Teatro

Cleise Mendes, Prof. Assistente II

Nilda Cezar Spencer, Prof. Adjunto III

CORPO CONSULTIVO: Ernst Widmer, Prof. Titular
Piero Bastianelli, Prof. Adjunto IV
Romelio Aquino, Prof. Adjunto IV
Fredric Litto, Livre-Docente, USP
Regis Duprat, Prof. Adjunto, UNESP



Per 64

ART

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
TOMBAMENTO PATRIMONIAL
Nº 127081 DATA 14/10/08

993315

Ficha catalográfica

ART: revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. - n. 001 (abr./jun. 1981). - Salvador, 1981 - 3 vezes p/ano (abr., ago., dez.).

Periodicidade varia: n. 001-005, trimestral. A partir de 006, três vezes por ano.

1. Arte - Periódicos. 2. Música - Periódicos. 3. Teatro - Periódicos. 4. Dança - Periódicos. I. Universidade Federal da Bahia, Escola de Música e Artes Cênicas.

CDD 705
CDU 7(05)

Tiragem: 1.000 exemplares

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| CLÁUSULAS E CADÊNCIAS - ERNST WIDMER..... | 05 |
| DRAMATURGIA BRASILEIRA EM AULAS DE INTERPRETAÇÃO - ARMINDO BIÃO | 45 |

CLÁUSULAS E CADÊNCIAS

Ernst Widmer

ABSTRACT

This is one of a series of articles about marginal appearances or, at least, what is treated as marginal occurrences in Western music of the last millenium. The first article is concerned with drones and shakes (see ART 004, Salvador: 9-46, jan/mar.1982). Subsequent articles will deal with cross-relations, sequences and unusual links.

The present article about 'Clausulae and Cadences' follows the same premises. As it is customary to use formulas such as "sincerely yours...", "looking forward to...", to end letters, concluding formulae in music are also extremely obvious patterns. The study of endings in Western music of the last eight centuries leads to the conclusion that there are no permanent rules. New concluding formulae are little by little crystallized being afterwards outmoded, resisting nevertheless for centuries.

Because a formula is cold and neutral it allows for a process of decantation such as it occurs day by day, age after age, also revealing stilistic differences. Through its pertinacity the formula reveals also its coherence or incoherence in regard to the substance, the essence of a work, the peremnnial question which is preceeding it and which is concluded by it. Clausulae and Cadences are born full of melodic meanings. They somehow become gradually empty, rising afterwards again to thematic rank, leading

eventually to its paradox: the open work, apparently inconcluded.

The article presents 33 examples, taken mainly from works by Bach, Chopin, Mussorgsky and Liszt. They show the crystallization, the increasing permeability, the reviving of cadences; a relationship is developed with the clausulae of Brazilian Northeastern music; the inquiring of essence and coherence and finally the questioning about the actual importance of conclusion or inconclusion.

RESUMO

Para encerrar cartas, é praxe usar fórmulas como "no ensejo..." "sem mais..." etc. Terminações costumam ser padrão, obviíssimas. O estudo de finais de música ocidental dos últimos oito séculos leva à conclusão de que não há regra que dure sempre e de que novas fórmulas se cristalizam paulatinamente para, em seguida, diluïrem-se, embora resistin do durante seculos. A formula fria, por ser neutra, decanta o passar do dia-a-dia, das épocas e dos estilos e ainda revela com a sua pertinância a perene indagação que a precede, sempre, e a sua coerência ou incoerência perante a substância, o essencial de uma obra. Cláusulas e Cadências nascem cheias de significados melódico - harmônicos, tornam-se fórmulas por vezes ocas, em seguida, outra vez temáticas, para finalmente permitirem o paradoxal: a obra aberta, aparentemente inconclusa.

1. DE CLÁUSULAS E CADÊNCIAS

Tanto Cláusulas quanto Cadências são fórmulas com propriedades de finalizar satisfatoriamente estruturas musicais de maneira consentânea, coerente e concludente.

A Cláusula, do latim *claudere*, (en)cerrar, define sempre um processo horizontal, melódico¹; enquanto a cadência, do latim *cadere*, (re) cair, define um processo vertical, harmônico². Historicamente, a Cláusula precede a Cadência, a qual se cristaliza à medida em que a harmonia, isto é, a verticalidade vem se impondo. Por essa razão, a Cadência inclui vestígios de Cláusula, como por exemplo: a condução pelo menor caminho das vozes intermediárias. A Cláusula, por sua vez, à medida em que a horizontalidade vira polifonia e gera harmonia, começa a dar sinais de condução de voz por intervalos de quartas e oitavas, inicialmente em qualquer uma das vozes e, com o tempo, preferencialmente no baixo.

Com a degenerescência dos modos litúrgicos e a instalação da tonalidade, a Cadência arroga a si o termo "autêntica", quando ocorre a "queda" de quinta no baixo: V

I

de "completa" quando inclui duas "quedas":

I V

IV

I

Erguidas em cima desse baixo, nem sempre completo, inúmeras variantes, todas na essência iguais. Mormente quanto ao desembocar na Tônica. É fasci

nante verificar a transformação das fórmulas através das épocas, oriunda da introdução de ornamentos, de novas maneiras, da corrosão e da diluição do estabelecido e, finalmente, da coerente integração na concepção de uma obra mais arrojada. A cadência, por ser fórmula, é basicamente material neutro, paradigmático, ritual. Por isso impregna-se de cor, clima e substância, enfim, de dinamismo energética daquilo que a antecederá. Daí, músicas constituídas apenas de cadências soarem tão enfiadas, anêmicas. Falta-lhes justamente cor, clima e substância. Exceções de regra serão abordadas adiante.

Vale-mo-nos dessa aludida neutralidade da fórmula, do estereótipo, do clichê porque, em contraste com a mesma, percebemos delinearem-se as invenções originais dos grandes compositores. O flexível dentro do rígido, o paradoxal no paradigma: menos ambigüidade do que superposição de planos. Decantação.

2. DA CRISTALIZAÇÃO DA CADÊNCIA - Séculos XIII a XVIII

A seguinte amostragem limita-se a cadências terminais de fim de peças ou movimentos, primeiro por falta de espaço e, segundo, porque nelas qualquer originalidade ou até instabilidade aflora à nossa imediata percepção.

Há sempre perigo de alienação na apreciação fragmentada de trechos de uma obra. Como não nos é possível transcrever peças integrais, pressupomos que o leitor atento proceda à busca tanto das obras quanto da reintegração dos trechos em segui-

da arrolados. A nossa busca nos levou à conclusão que nem sempre há finais definitivos. Estruturas como, por exemplo, o cantochão, podem concluir a cada e qualquer frase. Ainda em 1637, Frescobaldi diz no prefácio do seu segundo livro de Tocatas, "...2. Nas Tocatas levei em conta que (...) as diversas partes possam ser tocadas separadamente uma da outra para possibilitar ao intérprete terminar à vontade, sem precisar concluir a Tocata inteira"³. Também peças baseadas em bordões, *bag pipes* e, por exemplo, "in C" de Terry Riley, etc., podem ser concluídas a qualquer instante. O mesmo acontece com frequência na música "popular": basta um esvair-se, um "diminuendo" paulatino, o chamado fading. Todavia, há peças inacabadas, as quais, por isso mesmo, são consideradas propriamente fragmentos. A rigor, qualquer obra apresenta início, meio e fim. É por isso que das obras inacabadas de Schubert só ouvimos com certa frequência aquelas cujos movimentos estão acabados, embora em número incompleto. (Exemplo: Sinfonia nº 8 em si menor, Sonata em dó maior D.V.840). As interrompidas em meio de um movimento raramente se ouvem embora compositores e editores tenham-se esforçado em concluí-las. (Ex: Sonata em fá menor D.V.625). Exceção: o Requiem de Mozart. Exceção oposta: a Arte da Fuga de Bach; como terminá-la com a fuga quádrupla, incompleta, parece insatisfatório, costuma-se tocar o prelúdio-choral "*Vor deinen Tron tret ich*"...

Dos exemplos que se seguem, extraímos, por vezes, a fórmula subjacente, anotada em semibreves, e em semínimas sem hastes a fórmula eventualmente inferida.

Ex. 1.1 Ars Antiqua, Séclo XII



Aos nossos ouvidos o fã final do baixo soa estranho, sobretudo porque segue a dois encadeamentos Sol ⁶⁻⁵ ⁶⁻⁵ ₄₋₃ ₄₋₃, os quais segundo os parâmetros (posteriores) do período tonal deveriam desembocar numa Tônica de $d\acute{o}$ maior. (Aliás, o acorde de D_4^6 tornar-se-ia o protótipo de ponto culminante antes do afrouxamento finalizante). Não há portanto ainda cadência de verdade, a conclusão de cada voz deve ser considerada, antes, cláusula.

Neste e no próximo exemplo, o tratamento das dissonâncias não é o ensinado do contraponto renascentista. Entretanto, a lógica da condução das vozes remete tal "problema" a segundo plano. (Hindemith retoma um procedimento semelhante sete séculos mais tarde, com o intuito de valer-se sistematicamente de dissonâncias).

1.2 *Alle Psallite cum Luya*, Anônimo, século XIII

Tropo de extraordinária beleza em forma de cânone e com frases gradativamente mais extensas, *Alle Psallite* traz na frase final uma condensação em três compassos e uma fórmula final com base nas cláusulas mas, também, harmonicamente convincente para os nossos ouvidos. As frases em cânone encontram-se concatenadas, isto é, quando uma voz termina as duas outras iniciam frases, sendo a melodia principal a seguinte:



Transpusemos os seguintes exemplos para sol,
a fim de tornar sua justaposição mais fácil.

2. Machault, Missa *Nôtre Dame*
3. Dufay, Hino
4. Pierre de La Rue, *Missa Pro Defunctis*
5. Sweelinck, Motete
6. Buxtehude, Cantata
7. Haendel, *Messias*



Hã, nestes seis exemplos, um pulo de quatro séculos, do século XIV ao XVIII: das clãusulas à cadência. Isso nos leva às seguintes indagações:

- quais as fórmulas subjacentes?
- quais as arguições contra e a favor das:
 - a) segundas paralelas de Buxtehude (entre Soprano e Contralto)?
 - b) quintas paralelas de Haendel (entre Soprano e Tenor)?
- quais as originalidades que, porventura, afloram nos exemplos?

Seguem mais oito exemplos. O primeiro com dissonância expressiva no penúltimo acorde, o segundo com outra dissonância surpreendente na finalização e, tal qual os três seguintes exemplos, com significativos pulos na voz inferior, indicadores da proximidade de cadência de fato.

Ex.8 Adam de la Halle (Séc. XIII)



Ex.9 *Missa Anonyma. (Kyrie)* Codex Breslau M.
f. 2016, (Sec. XVI)



Ex.10 Dufay: *Le vis oncques pareille,*
(Sec. XV)



Ex.11 Josquin: *Incessament* (Sec. XVI)



Ex.12 Dufay: *Alma Redemptoris Mater*
(Sec. XV)



Ex.13.1 Gesualdo da Venosa: (Sec XVI)
Invan Dunque



Ex.13.2 *Luci Sereni*

Ex.14 Marco da Gagliano: *Alma Mia - Duetto*

Ex.15 J.S.Bach: *Suíte Francesa em Sol; Loure*

O primeiro acorde parece um *cluster* (cacho de sons) formado das seguintes notas: lâ-si-dô-rê.

Como explicar o *cluster* aparente?

Creemos que Bach apenas fez o contraponto de dois pares de vozes paralelos em movimento contrário:

Somente o *fã#* do tenor foi omitido por Bach, para evitar o dobramento da sensível. A lógica meridiana de condução de vozes e *sô* esta pode explicar o surgimento do *cluster*. Teria um compositor mais medíocre ousado escrever essa constelação? A queda de tensão do *cluster* para *S*, *D* e *T* é ideal, por ser gradativa.

3. DA PERMEABILIDADE DA CADÊNCIA - Século XIX

Os exemplos acima citados abarcam seis séculos, todos os seguintes pouco mais de um século. Uma vez cristalizada a cadência, a fórmula impõe-se e *sô* raramente surgem variantes originais e quando *surgem* logo há vislumbre da dissolução do estereótipo, dissolução esta que se processará rapidamente.

Ex.16.1 Beethoven: Sinfonia nº 7, segundo o movimento.

Originais as utilizações tanto de I_4^6 ou seja I_4^6 , acorde carente de resolução, vez que há quarta justa entre o baixo e a fundamental, na época considerada dissonância; verdade que os timbres dos sopros (trompas no mi) amenizam a "irregularidade", aliás, instituída, vez que o movimento inicia-se com o mesmo acorde.

Quanto à imitação em *stretto* nas vozes superiores, há transformação do ritmo tético básico do movimento $\uparrow \uparrow \uparrow$ em anacrústico $\uparrow \uparrow \uparrow$ numa condensação surpreendente e admirável. $\ast >$

O que permanece em nosso ouvido é o acorde de la menor com $fa\#$ acentuado, $sol\#$ e la , decrescendo, que sobrepõe à fórmula banal de $mi\ fa\# sol\# la$.



Ex.16.2 Beethoven, opus 130, 4º movimento

Aparentemente, não há nada de extraordinário. No entanto, a resolução no último tempo do compasso, típica para Beethoven e mais ninguém, resulta de sua predileção de conduzir o baixo no derradeiro instante da quinta para a fundamental da Tônica, sobretudo nas suas últimas obras. A estabilização ocorre no último instante.

Compare, também, o movimento lento da Sonata opus 57, em fa menor.

Schubert, no seu "canto do cisne", começa a romper o rigor da fórmula.

Ex.17.1 *Der Doppelgaenger*

O tema principal domina de uma maneira avassaladora a cadência, a qual deixa de ser material neutro.

Ex.17.2 *Am Meer*

Ex.17.3 *Der Atlas*

Em ambos exemplos, o clima penetra nas cadências marcadas por dominantes especialíssimas, te máticas, invocando respectivamente a vastidão do mar e o peso do mundo. Estamos a um passo da cadência que não resolve mais, da irresolução, do paradoxo, patente no

Ex.17.4 *Die Stadt*

Sobre esta canção, escrevemos em 'Bordão e Bordaduras': "A neblina que impede a visão, a água cinzenta, o ritmo regular do remador provocam um bordão de acorde de sétima diminuta sem resolução, a não ser o silêncio final e a permanência do dô-1, só momentaneamente interrompido pelo surgimento fugaz do sol que ilumina a cidade, antes de por-se definitivamente". O tom de dô menor definido ocupa apenas 18 dos 40 compassos. O acorde de sétima diminuta com a sua figuração de novequialteras

ART. 011, Salvador: 5-44, ago. 1984

e de rufo surdo é repetido 17 vezes; os restantes cinco compassos trazem o dô-1 solitário sendo somente o último sem rufo. Estamos a um passo do impressionismo.

Os exemplos seguintes estão caracterizados pela indefinição da cadência. Tal paradoxo é apenas aparente, vez que se trata de peças que romanticamente, vão sumindo, perdendo-si.

Ex.18.1 Schumann: *Frauenliebe und Leben*, nº V

Ex.18.2 *Kind in Einschlummern* de*Kinderszenen*

a tempo

ritardando →

A seqüência estanca de súbito na Subdominante, a qual Schumann confirma através do derradeiro lâ. Compare com o exemplo 16.1 e toque, omitindo experimentalmente a última nota.

Uma versão inferida evidentemente mais banal, mas concluindo em mi seria esta:

Outro exemplo de terminação na Subdominante é o canto no modo lírico de Beethoven, opus 132.

Nestes dois exemplos, há definição na indefinição: um desemboca no sono, outro na eternidade, a música parece flutuar, pairar...

Outra inconclusão, a semi-cadência, que finda na Dominante, é muito mais corriqueira.

Quase a mesma sensação transmite o próximo exemplo, utilizado por Bergman no filme "Gritos e Sussuros", ao focar lembranças da infância ligadas ao doce embalo de uma balança...

Ex.19.1 Chopin: *Mazurka, em lâ menor*

perdendo-se →

Os últimos quatro compassos, menos dó-lá da mão direita, constam também do início da peça. Em bora o tom de lá, no decorrer da peça, defina-se com clareza, início e fim divagam. A única voz que se move é a do meio: si-dó-rê, sí-dó-rê, si-dó-rê-mi-rê-dó. Esta cláusula em dó permitiria a terminação na Tônica. Nesse caso, seria necessário substituir o fã pelo mi, no último acorde. Com resultado pouco satisfatório...

Outro exemplo de Chopin, do penúltimo Prelúdio (provavelmente por ser o penúltimo), traz no seu bojo uma inquietadora sétima menor sobre a Tônica, ainda por cima acentuada. Ouvimos (D)⁷ ou T⁷? Afinal para os ouvidos brasileiros acostumados aos modos nordestinos, a sétima menor sobre a Tônica não infere nenhuma carência de resolução. Que sensação teria provocado na época de Chopin?

Ex.19.2



Estes últimos dois exemplos trazem indefinições que sucedem à cadência. Haveria muitos outros exemplos interessantes que, por assim dizer, extrapolam da cadência final, em condições semelhantes. Dentro dos mesmos, apenas alguns:

- o fim do 1º movimento da Sinfonia nº 7 de

ART. 011, Salvador: 5-44, ago. 1984

Bruckner;

- o fim do 1º movimento do Quarteto em Sol op. posth. de Schubert;

- o fim do 2º movimento do Quarteto em Fã op. 135 de Beethoven.

O exemplo nº 20.1, de Brahms, é na sua essência corriqueiro, convencional:



Todavia, o arpejo descendente faz com que, à cada semicolcheia, surja nova conotação harmônica. Aliás, tal arpejo descendente é temático e faz surgir sonoridades próximas às que Debussy, usaria, sendo contemporâneo das primeiras obras deste.

Ex.20.1 Brahms: *Intermezzo opus 119/1*
(1893)



Do penúltimo compasso, constam todas as notas da escala de si menor.

ART. 011, Salvador: 5-44, ago. 1984

A harmonia tonal funda-se no baixo, por isso pensamos os acordes tonais de baixo para cima. Invertendo-se esse processo, surgem situações conhecidas sob novo prisma. Esse processo é uma das características de Brahms, como mostra o "antepenúltimo" acorde do último movimento da 1ª. Sinfonia, ou ainda o tema do 1º movimento da 4ª. Sinfonia:

Ex.20.2

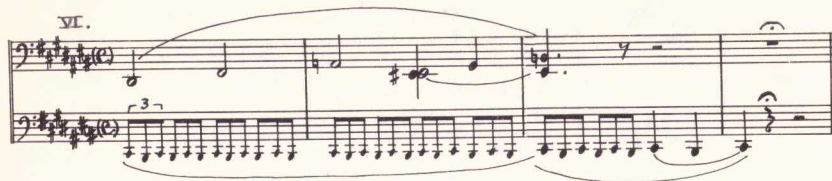


Mussorgsky compõe no limiar da tonalidade. Os três exemplos seguintes foram extraídos do ciclo de canções *Ohne Sonne* composto em 1874. No primeiro exemplo transparece ainda a cadência completa, só que em lugar da Dominante temos a Subdominante da Subdominante. SS-T (re) estabelece um paralelismo que é mais cláusula do que cadência. Os retardos SS⁹⁻⁸ e T⁹⁻⁸ camuflam um pouco o paralelismo, fazendo por outro lado pressentir o início de uma seqüência, tipicamente impressionista.

I. Ex.21.1 Mussorgsky: *Sem sol* (1874)

Ex.21.2 A segunda canção poderia terminar na Tônica, rê, tal qual na cadência do início, mas Mussorgsky troca o mi enarmonicamente com o fã e envereda para algo parecido com uma cadência de engano, porém de origem plagal, e com a fundamental no baixo. Ouvimos esse rê, realmente, como fundamental - assim como o lã, no exemplo 19.1

Ex.21.3 A seguinte peça está escrita em dô-sustenido maior. O pedal de dô, com a bordadura inferior de si nas últimas duas páginas, vai do início ao fim. A última parte da canção é dominada por duas frases: uma ascendente rê fã lã; mi sol si, outra descendente do lã mi, sol do. Mussorgsky finaliza com a ascendente, em sua sexta apresentação.



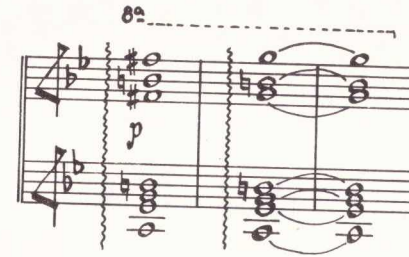
Liszt foi um compositor de quem se conhece apenas uma face. Na verdade, foi um grande inovador e peças para piano como as "Elegias", "Trauergondel I e II", "Unstern!", "Czardas Macabre", "Nuages Gris" e "Richard Wagner-Venezia", entre outras, mostram originalidade surpreendente. Nas peças citadas, as raras Tônicas aparecem sem vigor, quebradiças. Cromatismo e a escala de tons inteiros, o trítone e os acordes aumentados predominam.

Ex.22.1 Franz Liszt: *Die Trauergondel* (1882)



Ex.22.2 Franz Liszt: *Nuages gris*, (1881)

O tom de sol menor transparece na peça, mas a cadência final (ou seriam apenas os últimos dois acordes?), apesar de fazer transparecer uma resolução em sol maior, deixa a situação turva com a manutenção (não-resolução) de $l\grave{a}$ e $mi\flat$ nas vozes mais graves.



Este mesmo final encontra-se descrito na *History of Western Music* de Donald Jay Grout⁴ mas em lugar de $mi\flat$ traz $mi\sharp$.

Transcritos aqui exemplo e análise:

"A seqüência descendente de tríades aumenta das sobre o "ostinato" $si\flat$ - $l\grave{a}$ no baixo já foi ouvida na primeira parte da peça; aqui, em textura arpejada, está acompanhando uma melodia que lentamente ascende em oitavas, cobrindo quatorze notas da escala cromática, num ritmo que é a aumento daquele do tema inicial da obra. A tonalidade de sol maior está afirmada na cadência final principalmente pela movimentação cada vez mais lenta e a pausa geral que precede a apojatura $fa\sharp$ - sol na melodia. As notas mais graves $l\grave{a}$ - mi no penúltimo acorde 'representam' a Dominante por assim dizer; seu efeito no acorde final é colorístico, de uma dissonância não resolvida. De fato, nesse acorde de essas duas notas se encontram quase perdidas por serem ouvidas como entidades distintas - primeiramente porque permanecem imutáveis em relação ao compasso precedente, de modo que a nossa atenção está sendo desviada para a linha melódica, resolvendo ascendentemente para a Tônica; e em segundo lugar, porque o diminuendo e o lento arpejo ascendente dos

ART. 011, Salvador: 5-44, ago. 1984

dois últimos acordes tendem ainda mais a velar, tanto acústico quanto psicologicamente, a sonância destas notas mais graves".



Parece-nos, contudo, que mi^{\sharp} em lugar de mi^{\flat} não faz sentido. Senão vejamos: as tríades aumentadas acima do baixo si^{\flat} - $lã$ descem cromaticamente até estancar no acorde mi^{\flat} - sol - $dô^{\flat}$, com $lã$ no baixo. Note-se que no 6º compasso, antes do fim, o baixo reitera o $lã$, e não o si^{\flat} como poderíamos esperar, após cinco vezes de si^{\flat} - $lã$. A nosso ver, tal acorde mantém-se "imutável" até o fim. Apenas o $dô^{\flat}$ vira si^{\sharp} . Acresce que com mi^{\flat} , a impressão é de nuvens sombrias enquanto o mi^{\sharp} sugere "brancas nuvens"...

Ex.22.3 *Bagatela Sem Tonalidade* (1885)



Trata-se de uma peça irrequieta, jocosa, sem tonalidade, sem uma cadência sequer. Daí, os acordes de sétima diminuta que a encerram serem corentíssimos. Não há mais o romântico esvair-se e sim a negação da Tônica.

4. DA CADÊNCIA REDIVIVA - século XX

O fim do século XIX e o início do século XX trouxeram muitas cadências e cláusulas extraordinárias até a sua abolição temporária pelo serialismo e o surgimento das faixas sonoras, do cluster, da música policrômica. Mas aí, inesperadamente o uníssono e o acorde "perfeito" maior resurgem das cinzas e dão maior transparência à estrutura musical, sendo usados em pontos estratégicos: partida, repouso, transição, final.

Daí o alvo da nossa busca agora inverter-se: procuramos não mais a cadência fora do comum num sistema amplamente difundido e assumido como o é a tonalidade, e sim o surgimento de cadências comuns num contexto de música serial, pós-serial, policrômica. Verifica-se então que tal anacronismo é frequentemente um retrocesso apenas aparente. Tal qual o tonalismo rejeitava inicialmente moda ART. 011, Salvador: 5-44, ago. 1984

lismos para depois admiti-los amplamente, o serialismo rejeitava acordes perfeitos e cadências. Tais rejeições, causadoras do dogmatismo e da ortodoxia das vanguardas costumam perdurar enquanto a nova fase está se afirmando e precisa denegar a anterior. Após o período de incubação sobrevêm, geralmente, a descoberta de que a nova linguagem não somente emanara das fases anteriores, como também as absorvera. E a decepção ou descoberta maior: que houve apenas ligeira alteração do sistema de linguagem.

Senão vejamos: a cláusula de uma peça modal difere tão essencialmente de uma cadência tonal quanto esta difere de uma cadência de uma obra de Bartok, por exemplo. É a mudança de sentido da obra musical que acarreta a transformação daquilo que chamamos de cadência. Os seguintes exemplos ilustram essa constatação:

- Ex.23 Hindemith: Sonata para Oboé e Piano
 Ex.24 D'Arrieux: Sonata para Flauta e Piano (com pare com Ex.2)
 Ex.25 De Falla: Concerto para Cravo e 5 instrumentos
 Ex.26 Stravinsky: Sonata para 2 pianos
 Ex.27 Bartok: Música para Cordas, Celesta e Percussão
 Ex.28 Schoenberg: Pequena Peça para Piano

23. *ff*

24. *f*

25. *rall. assai*
sfz

26. *p*

27. *ff rit...* *a tempo*

28.

Outro exemplo significativo é o acorde perfeito de dô maior que encerra, inesperadamente, a obra "Polimorfia" de Penderecki.

Em seguida, um exemplo do autor. A obra "Ecloração" opus 83 termina com um bocado de cadências cujo encadeamento fica a critério do regente. As cinco cadências, ou cláusulas, finalizam em ré, a derradeira, chamada "coda", no sol uníssono.



5. DE ESSÊNCIA E COERÊNCIA

Constatamos que também fórmulas nascem, se afirmam e fenecem. Seu surgimento não é gratuito, tem a ver com a essência e coerência e a sua função é estrutural. Três exemplos poderão ilustrar essa funcionalidade estrutural da cadência. O primeiro, positivo, é o Madrigal *Si ch'io vorrei morire* de Claudio Monteverdi. A presença maciça de seqüências e cadências não esfria o clima altamente emotivo. Contudo, se eliminarmos todas as notas que integram tanto seqüências quanto cadências, o número restante de notas será ínfimo. Conclusão: nesta obra, cadências e seqüências são essenciais, organicamente essenciais, cheios de significado e, na sua pujança, resultam em originalidade.

Os outros dois exemplos, negativos, são entre si opostos.

Por um lado, Carl Phillip Emmanuel Bach cujas obras oscilam entre rasgos de genialidade e cadenciações bisonhas e, por outro, Franz Liszt, de cujas últimas obras, sobretudo, algumas apresentam-se desconexas, porém com cadenciações originalíssimas. Em ambos os casos, verificamos certa incoerência entre forma e conteúdo.

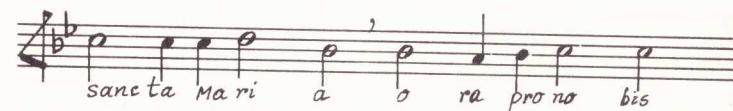
Entre as obras - primas da história da música, devemos ainda salientar aquelas cuja temática originou-se diretamente em cadências.

Entre outras, o primeiro movimento da Sonata opus 81a para Piano (Adeus) de Beethoven. Entre as obras que se baseiam exclusivamente em cadências as quais extrapolam da fórmula, tornando-se

forma sem contudo perderem cor, clima e substância, muito pelo contrário, citemos:

A *Sonata Sopra Sancta Maria* (1610) de Cláudio Monteverdi, girando exclusivamente em torno da cadência.

Ex.30



apresentada em 11 variações livres com 13 mudanças de compassos;

- O *Crucifixus* da Missa em si-menor de Bach, com 13 repetições do baixo *ostinato* e a surpreendente finalização na tônica relativa de mi menor, mais suspensão de que fim, presságio do *Ressurrexit* iminente;

- As 32 variações em dó menor de Beethoven, em forma de Chaconne;

- O 4º movimento da 4ª Sinfonia de Brahms;

- A *Berceuse* de Chopin;

- A obra paradoxal *The Unanswered Question* de Charles Ives, no que tange o "silêncio cósmico" das cordas, vez que as flautas refletem a situação crítica e frágil do homem perante a perene questão de sua existência através de perplexas, desajeitadas e cada vez piores tentativas de conclusões - respostas à insistente e irremovível indagação do trompete, resultando em inconclusão.

Em todos estes casos, a substância encontrou

a sua forma ideal, ou seja, a fórmula está tão im-
pregnada de essência que viceja plenamente.

6. DAS CLÁUSULAS DA MÚSICA DO NORDESTE BRASILEIRO

É sabido que todas as etnias possuem a sua música genuína com fórmulas próprias. Nem mesmo o progressivo e acachapante sincretismo do século XX conseguiria acabar com isso. Por isso, parece-nos oportuno incluir no presente estudo uma abordagem da música regional. Acontece que, paralelamente à sua elaboração, estivemos empenhados na composição da "SERTANIA-Sinfonia do Sertão", opus 138. Até certo ponto, houve interação entre os atos de compor e de reflexão. A ocupação com a música autóctone, sobretudo os aboios gravados na região de Monte Santo, no Estado da Bahia, fizeram com que chegássemos às seguintes constatações, que nos aproximariam de suas raízes:

- em convívio com o gado, os vaqueiros quase não falam, resmungam, gritam e cantam, às vezes, quadras;
- há poucas melodias básicas utilizadas para diversas quadras;
- as melodias são exclusivamente modais e incluem intervalos microtonais;
- sons fundamentais muito prolongados terminam as frases;
- freqüentemente, há uma segunda voz conduzida predominantemente em terças acima da principal e criva, isto é, com interrupções irregulares à maneira de "hoquetus";
- nos finais, a segunda voz entoia a terça maior

- acima da fundamental ou a dobra;
- as melodias iniciam-se, freqüentemente, na 7a. menor ou na oitava acima da fundamental;
- a intensidade é uniformemente forte até áspera, a emissão da voz esganiçada; as notas prolongadas são cortadas abruptamente;
- há gritos livres, sobretudo no fim - um paralelo a cantos indígenas;
- há as seguintes cláusulas finais;

Ex.31



Tratava-se então de evitar apropriação indevida e exotismo barato. "Aproveitamento, adaptação e arranjo de material autóctone fatalmente o deturpam e geralmente o resultado é deprimente e, destituído de sua força original, o material apresenta-se estranhamente aguado ou adocicado" (do texto da capa do Disco "SERTANIA"). Como fugir desse perigo? Como "reverter ao povo sem cair na tonalidade irremediavelmente degradada" ou "não estagnar no mundo erudito da tradição decididamente européia"?⁵ Qual a possibilidade de transpor o hiato cultural entre aquilo que o Ocidente desenvolveu propõe e o que o outro mundo, pré-colombiano, teima em resguardar".⁶

No caso, houve apropriação mútua, isto é, não houve apropriação unilateral da música pelo compo-

sitor mas, também, a recíproca, a do compositor pela música. Isto fez com que Sertania fosse predominantemente modal embora enveredando uma serialização progressiva, no 3º momento. Numa tentativa de amenizar a inevitável deturpação, as asperas foram propositadamente reforçadas através da depuração da opulência do aparato sinfônico a uma ascese de escassez e da estrutura formal, de tal modo que a Sinfonia pudesse tornar-se retrato de intrepidez, do rigor, da essência do universo do sertão.

Nesse processo, as cláusulas acima referidas impuseram-se como "tema", iniciando parceladamente as partes da "Introdução", dominando encadeadas o "Grandioso" final:

Ex.32



Conduzindo ao tema principal



Foram cinco meses de hesitação que separaram o primeiro fim da obra, escrito em 28.11.82, da ART. 011, Salvador: 5-44, ago. 1984

composição do "Grandioso" final, em 15.4.83. A nossa dúvida baseava-se no receio, certamente compreensível, de que uma concatenação de cláusulas poderia tornar a música demasiadamente austera, seca e oca. Mas, uma vez composto, o difícil foi imaginar o final original, de 28.11.82, mais suspensão e dissolução de que conclusão.

7. CONCLUSÃO OU INCONCLUSÃO; EIS A QUESTÃO.

Ex.33

(Cor. 1) Presto

2/4 f

2/4 archi f

Mesmo a caricatura de cadência como a do Ex. 33 (Mozart, KV.522, 4º mov.) soa, hoje, anacrônica; todavia, as conclusões dos três movimentos da 4a. Sinfonia de Arthur Honegger, com as três únicas notas destinadas ao tímpano, na partitura, a saber na nota ré, de sabor indiscutivelmente tonal, mas não arquitonal, antes pantonal, fizeram com que o compositor denominasse a Sinfonia como "Sinfonia de Tre Ré". O que Stravinsky chamava de antitonal e o que preferencialmente deve ser designado como pantonal não é necessariamente retrocesso nem anacronismo, mas corolário da incorporação de toda herança musical que antecede à ruptura.

ART. 011, Salvador: 5-44, ago. 1984

tura a-tonalista. Rompida a rigidez de compasso métrico e funcionalidade harmônica por Wagner, Debussy, Mussorgsky, Ives e pela Escola de Viena, o leque de opções tornou-se vastíssimo, indo de verdadeiras cadências aquilo que Julio Cortázar define da seguinte maneira, em seu conto "História com Aranhas" : "Não importa, agora há um acordo que nada tem a ver com vontade, há um final que prescinde de forma e fórmulas!..."⁷

NOTAS

1. Outra definição refere-se à cláusula do Organum de Notre-Dame, concepção rítmica de uma pré-forma do motete.

2. Não se trata aqui da cadência do concerto solista clássico-romântica, a qual tem a sua origem na ornamentação da "penúltima" da cláusula do discanto.

3. Baerenreiter 2204, vol IV.

4. W.W. Norton. Shorter Edition, pgs:387/388.

5. In: Música-Reflexão sobre um mesmo tema, de Enio Squeff, Ed. Brasiliense, 1982, pg. 98.

6. Ibidem pg. 99.

7. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1981.

DRAMATURGIA BRASILEIRA EM AULAS DE INTERPRETAÇÃO

Armando Bião

ABSTRACT

Theatre students should be encouraged to research the theatrical tradition of their own culture. This article offers a contribution to theatre students in Brazil: a selection of texts by Brazilian authors for acting classes. Six playwrights, who have strongly influenced modern Brazilian theatre, have been chosen: Martins Pena, Arthur de Azevedo, Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade and Ariano Suassuna. From fifteen plays by these authors ninety scenes have been chosen. Only dialogues have been selected since they present what may be called theatre's essential unity: two actors. Comic and dramatic, these dialogues either introduce, make explicit, or solve conflicts, always making up theatrical unities. The purpose is to give the students, at the beginning of the course, a list of scenes from which they can choose those they would prefer to work with in class. An example of each author is focused in this article, including the indication of specific exercises for preparation of each scene.

RESUMO

O profissional de teatro deve ser estimulado de todo modo a pesquisar a tradição teatral de sua própria cultura. O artigo oferece uma singela contribuição ao estudante de teatro no Brasil: a utilização de textos de autores brasileiros em aulas de interpretação. Foram selecionados seis dramaturgos que têm influenciado fortemente o moderno teatro do Brasil: Martins Pena, Arthur de Azevedo, Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade e Ariano Suassuna. De um total de quinze peças desses autores foram selecionadas nove cenas. Apenas diálogos foram escolhidos, por representarem a unidade essencial do teatro: dois atores; e sempre diálogos, cômicos ou dramáticos, que introduzem, esclarecem e/ou resolvem conflitos, constituindo-se assim numa unidade teatral. A proposta é oferecer aos alunos, no início do curso, essa relação de cenas, para que eles escolham aquelas que mais lhes motivem para trabalho em aula. Um exemplo referente a cada um dos dramaturgos é estudado no artigo, inclusive com a indicação de exercícios específicos para trabalho durante a preparação das cenas.

Num curso de interpretação teatral para estudantes brasileiros dois interesses complementares são de grande importância: a história do teatro e a dramaturgia brasileiras. Na verdade, uma parte (ou fase) de um curso de interpretação pode ser centrada nos referenciais históricos e dramáticos do teatro no Brasil. Por isso propõe-se um curso complementar (ou parte, ou fase de um curso) de interpretação que utilize textos de autores brasileiros como material de estudo e exercício. O instrutor se encarregaria de apresentar aos alunos uma série de opções, com a indicação de autores representativos de diversos períodos históricos e de diferentes estilos, como fonte referencial para a escolha de cenas a serem trabalhadas em aula.

Para operacionalizar a proposta há que se definir critérios para a seleção: cenas que envolvam apenas dois atores (a unidade teatral básica como confirma a tradição ibérica: dois atores, um tablado), que possam funcionar como unidade teatral, onde um conflito ou tema seja explicitado e/ou resolvido, permitindo aos atores-estudantes o exercício prático da interpretação. A partir dessa indicação o instrutor selecionaria diálogos em todas as possíveis combinações: para dois atores, duas atrizes, uma atriz / um ator; para sua lista de opções. A título de exemplo, seis autores foram mais ou menos arbitrariamente escolhidos e deles noventa cenas selecionadas. Não foram escolhidos autores que surgiram nos últimos vinte e cinco anos. Na verdade, o ano-limite estabelecido mais ou menos arbitrariamente foi 1959, quando o Teatro de Arena organiza o Seminário de Dramaturgia.

gia Brasileira em São Paulo, assinalando o surgimento de nova fase na dramaturgia do Brasil, tanto em termos quantitativos quanto qualitativos. Os autores selecionados foram: Martins Pena, Artur Azevedo, Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Jorge de Andrade e Ariano Suassuna. No presente trabalho uma cena de peças de cada um deles será estudada e receberá indicações de exercícios específicos.

Até 1838 a dramaturgia brasileira se restringe à simples repetição de modelos e temas europeus. O fervor nacionalista da recentemente proclamada Independência (em 1822), aliado ao surgimento das classes médias urbanas nos grandes centros, particularmente na corte imperial do Rio de Janeiro, favorecem a criação de um teatro brasileiro. Em 1838, a companhia do ator João Caetano, a primeira estrela nacional na melhor tradição romântica, produz "a primeira tragédia brasileira" *Antonio José ou o Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães e a comédia de costumes *O Juiz de Paz na Roça*, de Martins Pena.¹

Gonçalves de Magalhães é um bom exemplo de que não bastam o conhecimento e a intenção para a criação de uma grande obra de arte. Um marco histórico mais que artístico, sua tragédia é uma fantasia romântica sobre o dramaturgo Antonio José (cognominado o Judeu), que embora brasileiro do Rio de Janeiro, viveu em Lisboa a maior parte de sua vida, aí sendo queimado num auto-da-fé da Inquisição. Num contexto dramático onde o amor provoca uma disputa entre o teatro (o poeta) e a religião (o padre), a tragédia condena Frei Gil, o

ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

perseguidor, ao arrependimento; Mariana, a atriz motivo da disputa, à morte natural de desgosto; e o herói, Antonio José, à glorificação como vítima da injustiça, do ciúme, do poder e do fanatismo. Imarados pelo sofrimento e pelo estoicismo, todos sobrevivem na eternidade, absolvidos pela moralidade cristã. Escrita em versos decassílabos, a peça revela a consciência histórica do autor: usando material da história do teatro brasileiro (e português), ele protesta contra todas as injustiças e propõe a criação de um teatro nacional. No dizer do crítico Sábato Magaldi: "O espírito crítico não bastou para fazer de Gonçalves de Magalhães um bom dramaturgo. Impediu, porém, que ele se derramasse no dramalhão."²

Um elo de transição entre a escola antiga e o romantismo, a obra de Gonçalves de Magalhães alcançou grande êxito na estréia, "pela união feliz do texto ao desempenho da companhia de João Caetano, dirigindo-se a uma platéia que estava psicologicamente a esperar o acontecimento."³ No prefácio de sua peça, Magalhães afirmava:

Ou fosse pela escolha de um assunto nacional, ou pela novidade da declamação e reforma da arte dramática (substituindo a monótona cantilena com que os atores recitavam seus papéis, pelo novo método natural e expressivo, até então desconhecido entre nós), o público mostrou-se atencioso e recompensou as fadigas do poeta.⁴

Sem o alarde publicitário e a pretensão histórica da tragédia de Magalhães, a comédia *O Juiz de Paz na Roça*, de Martins Pena, estrearia pouco depois, ainda em 1838, pela mesma companhia, mas sem contar com a presença do astro João Caetano em seu elenco. A peça, curta, popular e despretensiosa, era destinada a complementar o programa de uma noite teatral aliviando o público das tensões

ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

e dores da tragédia ou drama apresentado como atração principal. Enfim, a comédia apenas compunha um programa. "Começava aí, porém, uma carreira curta e fecunda (Martins Pena escreveu dos 22 aos 33 anos de idade, quando morreu, 20 comédias e 6 dramas), e o verdadeiro teatro nacional, naquilo que ele tem de mais específico e autêntico."⁵

A grande importância de Martins Pena reside no fato de que ele criou a comédia de costumes brasileira, "filão rico e responsável pela maioria das obras felizes que realmente contam na literatura teatral brasileira."⁶ Naturalmente, suas peças representam o primeiro material a ser utilizado no curso de interpretação aqui proposto.

Das vinte comédias inteiras conhecidas de Martins Pena, sete foram escolhidas (de acordo com a indicação crítica de vários autores) como representativas dos vários moldes cômicos e farsescos de sua obra. Desde peças curtas de um ato até obras maiores de três atos. São comédias de costume que abrangem um espectro da vida do país nas décadas de 1830 e 1840: *O Juiz de Paz na Roça*, *O Judas em Sábado de Aleluia*, *Os Três Médicos*, *O Noviço*, *O Cigano*, *O Caixeiro da Taverna* e *As Casadas Solteiras*. Trinta e dois diálogos foram selecionados dessas sete peças de referência. De todas, a mais editada e, certamente também, uma das mais representadas, é *O Noviço*, escrita e produzida pela primeira vez em 1845. É de *O Noviço* o diálogo a ser utilizado como exemplo do trabalho a ser desenvolvido no curso.

O diálogo extraído de *O Noviço*, corresponde ao conjunto das cenas I e II do Primeiro Ato. Tra

ta-se de um curto monólogo de Ambrósio, o pai, e de um diálogo seu com Florência, sua mulher. É uma cena de exposição breve e simples em linguagem coloquial. Um excelente exercício para atores. Sem maiores pretensões românticas, a cena usa recursos da comédia crítica de tipos sociais, da sátira cômica na linha de Aristófanes. Os tipos são uma viúva rica com dois filhos e um oportunista que com ela se casa. Apesar de se tratar mais de uma comédia de situação do que de caracteres, *O Noviço* nessa cena apresenta dois tipos ricos quanto às possibilidades de interpretação, porque cheios de contradições e contrastes. São personagens próximos da realidade social e mítica da atualidade. É um exemplo preciso da melhor tradição da comédia. Segundo Sábato Magaldi: "De Aristófanes, Martins Pena guarda a sátira mordaz aos temas vivos do presente - a crítica às instituições e seus representantes. Em Molière, inspira-se para pintar os tipos de sua galeria."⁷

A ação do diálogo acontece numa sala "ricamente adornada" da residência do casal. Ambrósio, sozinho, semi-vestido para ir a uma festa religiosa, remói sua culpa num solilóquio. Discute os meios que usou e pretende usar para amealhar fortuna, justificando-se por sua própria riqueza ilícita: "As leis criminais fizeram-se para os pobres." Ele acalma sua culpa interna com um perdão externo. No diálogo com Florência ele age no sentido de preservar sua fortuna, mentindo e convencendo a sua mulher (e a si próprio) da conveniência de mandar-se os dois filhos para a vida de convento, retendo assim os respectivos dotes e despesas de prováveis

ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

casamentos para o casal. Florência, por seu turno, também mente e tenta se convencer do acerto de sua decisão. Ela demonstra energia e praticidade na realização de seus planos. Por outro lado, ela procura convencer o marido de que apenas está a seguir seus propósitos e vontades, usando o preconceito da submissão feminina para fazer vencer sua própria vontade pessoal. Esses dois tipos representam uma sátira às novas classes médias que estavam então a se formar e a seus estratagemas para enriquecer.⁸

Sugere-se abordar essa cena, primeiro como uma *leitura de compreensão* e, depois, com um *questionamento sobre estilo e caracterização*. A *leitura de compreensão* consiste em se ler o texto pela primeira vez em sala: a idéia é procurar o sentido e a verdade de cada parte do texto possível de ser repetida sem se olhar o texto da peça. À medida em que se lê o diálogo, cada ator dirá uma sentença, frase, ou pequeno trecho, do texto, na medida em que possa dizê-lo sem recorrer de novo ao que acabou de ler e memorizar. Trata-se de uma leitura direta procurando-se transmitir ao (ã) *companheiro (a)* de cena o significado (um significado) do texto. Atenção, concentração e interação são fundamentais para a realização desse exercício, o qual poderá ser repetido mais de duas vezes se assim se fizer necessário. A comunicação não-verbal do (da) parceiro (a) receptor é componente indispensável ao jogo. Comunicar que está recebendo a mensagem do (da) personagem (ator - atriz) emissor. Após o exercício da *leitura de compreensão* sugere-se o *questionamento sobre caracterização e estilo*.

Os (as) estudantes que estiverem trabalhando com Ambrósio e Florência deverão se questionar, juntamente com o instrutor, sobre os personagens e seu estilo. Um guia nessa tarefa poderá ser o teatrologo Robert Cohen que afirma: "caracterização é a medida de como o personagem individual difere dos outros personagens; e estilo é a medida de como eles se parecem entre si." Assim o estudante deverá iniciar um questionamento pessoal sobre caracterização e outro questionamento grupal sobre estilo. Propõe-se concentrar a atenção primeiro nas questões gerais do grupo de personagens. Quem são? Como agem? Como se comportam? Qual seu estilo?⁹

Cohen considera "estilo" simplesmente como as características de comportamento compartilhadas pelos personagens da peça. No caso a ação se passa no Rio de Janeiro, então capital imperial. Uma família abastada, criados, funcionários, soldados e padres, além de uma mulher da província, Rosa, esposa abandonada por Ambrósio, que a trocara por Florência. Não se propõe uma reconstituição do "estilo da corte dos primeiros anos do reinado do imperador D. Pedro II, mas uma pesquisa pictórica (móveis, artes plásticas) e bibliográfica sobre aquele período histórico, para servir como referência do estilo dos personagens, contribuindo para a unidade do espetáculo (da cena), e instrumentando os atores para tanto. Cohen afirma que *estilo é útil, necessário e tático*, justificando-se com o exemplo de uma pessoa que chega a um país estrangeiro sozinha e que para satisfazer suas necessidades básicas precisa adotar de alguma maneira o estilo do país, que se pertencer a um grupo linguístico ou mesmo a uma língua diferente da sua própria

ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

língua ou grupo linguístico, possuirá um estilo também diferente. Para comunicar-se e mesmo para sobreviver a pessoa precisará aprender o novo estilo, porque útil, necessário e tático. Detalhando a questão de estilo, o autor de *Acting Power* afirma ainda que num mesmo grupo cultural, que compartilha o mesmo idioma, a variedade de estilos também existirá, correspondendo aos diversos grupos sociais, profissionais, comunitários, familiares, escolares, religiosos, artísticos, etc.¹⁰

A pesquisa revelará que as décadas de 1830 e 1840 foram décadas de grandes transformações no império brasileiro, que naturalmente repercutiram particularmente na corte instalada no Rio de Janeiro e Petrópolis (onde transcorre a ação da peça), com sua economia baseada no tráfico de escravos e nas lavouras escravistas do café, açúcar e algodão, o Brasil vivia uma dependência econômica da Inglaterra ao mesmo tempo em que conflitos econômicos e políticos, principalmente em torno do tráfico escravo. As tensões diplomáticas começaram em 1810. Em 1842 o Brasil iniciava o seu protecionismo alfandegário prejudicando sobremaneira o comércio inglês. A Inglaterra de certa maneira reagiu com a criação da Bill Aberdeen em 1845, proibindo o tráfico escravo no Atlântico Sul (que era então a base econômica do império). O relacionamento difícil tornou-se agressivo, somente recuperando o equilíbrio vinte anos mais tarde.¹¹

O *Noviço* estreou dois dias depois do Bill Aberdeen, no dia 10 de agosto de 1845. O período foi também marcado pelas revoltas nas províncias: A Cabanagem, no Pará de 1835 a 36, a revolta dos

ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

Malês, na Bahia em 1835, a Sabinada, também na Bahia de 1837 a 38, a Balaiada, no Maranhão de 1838 a 1841, a guerra dos Farrapos no Rio Grande do Sul e Santa Catarina de 1838 a 1845; e os levantes liberais em Minas Gerais e São Paulo em 1842. O exército nacional praticamente se formou e cresceu nesse período fortalecendo o centralismo do poder imperial. Em 1840, iniciava-se o reinado do então muito jovem, monarca D. Pedro II, que seria longo e que veria as campanhas militares na região do Prata, um início de industrialização, a chegada de imigrantes para a lavoura em substituição ao trabalho escravo negro, e ao fim do próprio império, com a proclamação da república em 1889.¹² Essa pesquisa histórica deverá ser aprofundada e acompanhada de uma pesquisa pictórica e documental de quadros, mapas, desenhos, retratos, reproduções, mobílias, utensílios, escrituras, testamentos, contratos, monumentos, diários e relatos de viagens, ensaios, artigos, etc, o que for disponível e efetivamente viável de ser estudado no local da realização do curso. Museus, bibliotecas e outros locais públicos e privados deverão ser usados nessa pesquisa que responderá às perguntas básicas sobre indumentária, hábitos, relações sociais, etiqueta, música, literatura, artes plásticas, danças sociais, higiene, etc. A imaginação e criatividade dos estudantes que trabalharão a cena, serão assim estimuladas para a realização teatral.

O segundo autor a ser abordado é Artur Azevedo (1855-1908), considerado um grande animador do teatro brasileiro, durante as décadas de 1880, 1890 e 1900. O Brasil nesse período passou por profun-

ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

das mudanças institucionais, com a abolição da es cravatura (1888), a proclamação da República (1889), a separação do Estado da Igreja (1890), um novo e mais forte impulso de industrialização, com um su porte intelectual positivista para entender, orga nizar e progredir o país, modernizando-o para o século XX. Prosperidade econômica, crescimento no mercado internacional e adaptação dos gostos cultu rais de Paris e da Europa ao Brasil, além de um rã pido processo de urbanização, assinalam o perío do.¹³

O primeiro impulso do teatro nacional foi ro mântico, a década de 1850 foi a da introdução do realismo francês. Em 1856, quatro anos após sua estréia em Paris, *A Dama das Camélias* de Alexandre Dumas, filho, foi apresentada no Ginásio Dramático do Rio de Janeiro. Uma tateante busca de métodos equivalentes na montagem, cenografia e indumentã ria, valeria ao novo teatro o epíteto de "dramas de casaca", posto que o guarda-roupa fantasioso do antigo repertório foi substituído nesses dramas "modernos". Em 1884, com pretensões naturalistas, Aloísio de Azevedo (1857 - 1913) adapta os roman ces *O Mulato* e *Filomena Borges* para o teatro. Em 1895, Ibsen era montado no Brasil por uma companhia italiana. No entanto, o que marca profundamente o teatro brasileiro até o fim do século é o ressurgi mento da comédia de costumes (com o último surto ro mântico das décadas de 1860, 70 e 80) e, principal mente, o florescimento do teatro de revistas, cujo sucesso e apelo popular continuariam nas primeiras décadas do novo século.¹⁴

A primeira companhia francesa de operetas apre

sentou-se no Rio com tremendo sucesso já em 1846. O gosto por esse tipo de teatro musicado ocasiona ria, em 1859, uma resposta brasileira, a revista *As Surpresas do Senhor José da Piedade*, de autoria discutível. No entanto, não se discute que o "gê nero ligeiro", a revista e suas variantes, domina riam fortemente o teatro brasileiro até o fim do século e a deflagração da Primeira Grande Guerra, em 1914, superando em popularidade todas as demais formas teatrais do drama, do melodrama e da comé dia. É nesse panorama que se destaca Artur Azeve do.¹⁵

No dizer do crítico Sábato Magaldi: "A opere ta, o cançã, a ópera-bufa - tudo o que fazia a de lícia da vida noturna parisiense - nacionalizou-se de imediato num Rio ávido de alegria e de boemia, que abandonava os costumes provincianos." O críti co atribui ainda "à falta de estímulo do público" o quase desaparecimento do teatro no Brasil em fins do século passado. É importante notar, no entanto, que formas de teatro popular e religioso continua vam a existir nas províncias e até mesmo a serem aceitas nos teatros das principais capitais do país (um bom exemplo é a comédia em um ato *Uma Vés pera de Reis* de Artur Azevedo, representada pela primeira vez na Bahia em 1875, com material de bai les pastoris e ranchos de reis da cultura popular do nordeste).¹⁶

Em 1890, o café atinge 61,5% do total das ex portações brasileiras e o estado de São Paulo rece be 40% do total de imigrantes atraídos para o Bra sil pela prosperidade e estabilidade política. A Guerra contra o Paraguai (1864 - 1970), em propor

ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

ções de violência, se seguiria a Guerra de Canudos, do governo central contra o grupo religioso de Antonio Conselheiro (1893 - 1897). Mas o Índice de conflitos da América espanhola não seria igualado pelo Brasil. Assim como a Argentina e o Chile, o Brasil vivia um período de modernização em suas capitais e, ideologicamente, de "ordem e progresso", de acordo com o lema positivista em voga e que seria incorporado à própria bandeira nacional da república brasileira.¹⁷

Artur Azevedo representa as novas classes médias urbanas, responsáveis (e consequência) da modernização do estado brasileiro. Ele é a única referência a dramaturgo brasileiro na *Enciclopédia Ilustrada do Teatro Mundial*, editada em 1969 pela Friedrich Verlag, de Hannover, Alemanha. Ele é descrito como jornalista, poeta, contista, tradutor e dramaturgo.¹⁸ Herdeiro direto de Martins Pena, segundo Magaldi, Artur Azevedo foi também diretor de cena além de ter escrito dezenas de peças, mesmo que poucas "ainda representáveis". O dramaturgo maranhense, que começou a escrever aos nove anos de idade, deixou duas burletas, *A Capital Federal* e *O Mambembe*, que "estão entre as obras primas de nossa dramaturgia - resumo feliz das características de uma época." Embora o período seja ainda marcado teatralmente pela presença de França Junior (1838-1890), escritor nos moldes de Azevedo, e Orpó Santo (1829-1893), um precursor isolado do teatro contemporâneo; Artur Azevedo pode ser considerado a maior presença individual na dramaturgia do período, mesmo considerando a incursão que poetas e romancistas consagrados fizeram pelo drama. Trabalho
ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

lhando sozinho, como autor, ou com outros, como co-autor, estimulador e participante de muitas montagens no teatro carioca, Azevedo marcou o período e é uma das marcas do próprio teatro brasileiro.¹⁹

O diálogo escolhido como exemplo para o trabalho em sala de aula com exercícios de interpretação é de *A Capital Federal*. Editada em 1897, como uma comédia-opereta de costumes brasileiros, *A Capital Federal* foi escrita em três atos e doze quadros, por Artur Azevedo, com música de Nicolino Milano, Assis Pacheco e Luiz Moreira. O diálogo corresponde às cenas V e VI do quadro VIII, ato 3, entre Duquinha, o jovem admirador e Lola, a artista espanhola cortejada com presentes devido seus dotes físicos e artísticos, mas principalmente devido sua encantadora presença e modernidade.²⁰

O jovem intelectual de família rica representa a geração que usufruiu da educação acadêmica, com o conhecimento das modas artísticas européias (Duquinha é um poeta decadentista) e que usa sua poesia (não muito eficazmente, aliás) para conquistar a bela Lola. Esta, representante do espírito de alegria, urbanidade, frivolidade e luxo do fim-do-século, usa sua beleza e poder de sedução para conseguir as jóias e adornos de que tanto gosta. Uma boa maneira de abordar essa cena pode ser a utilização de exercícios propostos por Robert Cohen, específicos para o enriquecimento da comunicação-relacionamento, à qual ele denomina relacom (do inglês relationship-communication). Embora uma leitura de compreensão e um questionamento sobre caracterização e estilo também possam (e até devam) ser utilizados pelos estudantes que trabalham com
ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

Lola e Duquinha, em sala os exercícios enfatizados serão os de *relacom* de Cohen.

Subtexto, um termo desenvolvido por Stanislavski, é essencialmente um termo literário que se refere ao "real" sentido da "fala" do personagem, do real sentido do texto escrito para ser interpretado, "representando." Mas como definir o jogo dramático dos personagens, quando estes se relacionam a um nível mais profundo, menos verbal e menos consciente, ainda que comum no dia-a-dia da realidade? Quando a comunicação é decorrente de um desejo de definir a relação do outro para consigo? Cohen afirma que esse tipo de comunicação é o mais importante nas interações cotidianas, mesmo quando o contato verbal é trivial. Ele se refere às "comunicações carinhosas", aos cumprimentos e questões do dia-a-dia, tais como "Como vai você?", "Bonito dia, hein?" que, inconscientemente, são sondagens sobre as outras pessoas. Um teste para saber como será seu relacionamento naquele dia, mais ainda, uma tentativa de criar-se um ambiente agradável. Na verdade, todas as mensagens seriam, quando vistas num nível mais abstrato, mensagens de validação, tentativas de validação de quem as emitiu. "Naturalmente, essa procura de validação, ou de amor, respeito, admiração, ou confiança, não é uma comunicação claramente consciente e deliberada."²¹

Para melhor explicar esse tipo de comunicação, a *relacom*, propõe-se a prática do exercício *A Cena sem Assunto*:

Memorizar com um (a) parceiro (a), o seguinte diálogo:

A: Oi.

B: Olá.

A: Qu'e que 'cê fez ontem à noite?

B: Ah... nada. E você?

A: Ah... Vi um pouco de tv.

B: Alguma coisa boa?

A: Não, nada interessante.

B: Tchau.

A: Ok.

Ensaie o diálogo como se estivesse ocorrendo nas seguintes circunstâncias:

1. Uma paquera.
2. Marido e mulher encontrando-se à noite após a audiência de separação do casal.
3. Pai e filha no café da manhã após ela ter ficado fora até tarde.
4. Duas estudantes adolescentes que suspeitam estar namorando o mesmo rapaz.
5. Uma tentativa de caçada homossexual.
6. O fim de uma amizade.
7. Amantes com pouco tempo para se encontrarem.
8. Qualquer das alternativas acima como se pelo telefone.²²

Quando o exercício é realizado, fica claro que o aspecto do diálogo que é realmente significativo (significante) é a *relacom*, o tipo de comunicação-relacionamento que se estabelece entre os personagens em dada circunstância. A *relacom* se transforma de fato na cena "toda", sem se mudar uma linha do texto. Fica ainda claro que uma cena com pouco assunto contido nas falas pode ser altamente efetiva teatralmente, prendendo e atraindo a atenção do espectador, quando uma forte *relacom* é

estabelecida pelos atores.

O exercício seguinte, denominado *vitórias de relacionamentos*, deverá usar o próprio texto do diálogo de Duquinha e Lola, aplicando a ele alguns princípios de *relacionamentos*. Cohen afirma: situações se tornam dinâmicas quando uma vitória é perseguida. E completa: "Vencer na vida, ou no palco, não significa necessariamente fazer a outra pessoa perder; significa simplesmente conseguir-se a realização de alguns objetivos pessoais." Esses objetivos seriam sempre derivados dos instintos humanos básicos: sobrevivência, amor, felicidade e confirmação (ou validação). O ser humano age, às vezes efetivamente, às vezes não, para atingir objetivos específicos que são derivados de seus instintos básicos (comer, agasalhar-se, etc.). Assim, para Cohen, o trabalho do ator é descobrir que tipo de vitória pode ser desejada pelo personagem, que tipo de melhoria situacional pode ser procurada, que tipo de vitória pode ser perseguida, e procurar fazer do outro personagem "aquele personagem" que facilitará sua vitória. O teatrólogo americano apresenta uma extensa lista desses "personagens", de possíveis "papéis" que poderão ser escolhidos por um (a) ator (atriz) para definir seu desejo em *relacionamentos* ao outro personagem para conquistar sua vitória. Alguns exemplos que poderão servir como lista básica para a realização do exercício de *vitórias de relacionamentos*: aprendiz, devedor, colega, torturador, imitador, pateta, pacificador, defensor, enfermeiro, inspirador, doutor, admirador, vítima, anjo, amante, bobo, puta, gigolô, líder, soldado, criança, boneco, historiador, salvador, crítico, pastor, irmão, pai, filho, camarada, rival, deus, confessor, confiden-

te, adorador, matador, executor, professor, canibal, estrupador, patrão, fada, brinquedo. O exercício consiste em selecionar-se desta lista um ou mais papéis para a aplicação no trabalho em sala com a cena. Cada um dos estudantes fará a sua seleção e usará um, dois, três, ou mesmo ainda mais (de acordo com o desenvolvimento do exercício em sala, do critério do instrutor e do interesse dos alunos) dos papéis dessa lista e tentará atribuí-lo (s) ao outro personagem. Este exercício pode se desdobrar numa série de outros exercícios de combinação.²³

Por exemplo, da lista apresentada, o ator que fizer Duquinha poderia escolher para atribuir a Lola: inspiradora, musa, amante, fada. A atriz que fizer Lola escolheria para Duquinha: bobo, admirador, boneco, adorador. Assim a cena poderia ser trabalhada num número de combinações múltiplo de quatro ou ainda mesmo sem limites. Para trabalho em aula poderiam ser escolhidos, por exemplo, quatro pares para trabalho como referência: admirador-inspiradora, bobo-fada, boneco-amante e adorador-musa.

O terceiro autor referido nesse trabalho é Oswald de Andrade (1890 - 1954), que, diferentemente de Martins Pena e Artur Azevedo, não foi diretamente um homem de teatro. Dedicado mais à poesia, memórias e prosa diversa, Oswald foi um líder intelectual que também escreveu para teatro. Suas três peças completas em português assinalam uma mudança na qualidade literária da dramaturgia brasileira. Embora só fossem produzidas a partir dos anos 60, esses textos representam um momento cultu-

ral da maior importância para a cultura e, particularmente, para o teatro brasileiro.

Artur Azevedo, criticado por sua total adesão à revista, defende-se afirmando que quando fez teatro sério só recebeu críticas e que, já com o ligeiro, fez sucesso. Nas duas primeiras décadas do século XX, e mesmo durante o período entre as grandes guerras, a situação de favorecimento público da revista não se alterou muito. É a comédia de costumes de cunho regionalista que floresce em São Paulo e na Bahia. É a revista e as variantes musicais do teatro de costumes que brilham tanto na capital quanto nas províncias. O melhor do teatro brasileiro do período não é o teatro sério, definitivamente. Romântico de nascimento, realista por acidente, o teatro nacional passaria praticamente ao largo das principais tendências européias, do simbolismo ao impressionismo, pelo menos até a segunda Grande Guerra. Apesar de, em 1903, André Antoine ter trazido sua companhia, o *Théâtre Libre*, ao Rio de Janeiro e apesar ainda da visita constante de companhias européias (fluxo que só seria interrompido durante a primeira Grande Guerra), o teatro de sucesso popular no Brasil era bem diferente do teatro inquieto das vanguardas estrangeiras.²⁴ As vanguardas brasileiras, só com a vinda de artistas europeus que fugiam do fascismo, do nazismo e da guerra, ousaram enfatizar a unidade do espetáculo e a melhoria do texto teatral durante os anos 40. Os anos 50 viam a redescoberta do ator, enquanto os anos 60 viam um salto qualitativo no teatro brasileiro, em todos os níveis. Uma das raízes culturais dessa evolução remonta à

Semana de Arte Moderna de 1922.

Realizada em São Paulo, a Semana de Arte Moderna estava destinada a representar um marco definitivo na história da cultura brasileira. Com uma proposta "antropofágica", os "modernos" se posicionaram perante os valores nacionais, bem como perante as novas correntes artísticas européias, ao tempo em que, com muito vigor e criatividade, redescobriam o Brasil. Sua proposta levava em conta a dinâmica da cultura, suas mudanças e combinações, e visava a redefinição da arte brasileira no contexto internacional em que essa se inseria, por força das transações comerciais e financeiras. A Semana foi uma revolução na poesia, nas artes plásticas, na música, na literatura. O teatro, no entanto, não seria incluído diretamente em sua programação. Salvo por acontecimentos isolados e sem maiores repercussões, o teatro passou ao largo desse movimento modernista. Entre aqueles acontecimentos está a obra teatral de Oswald de Andrade.

Um dos promotores da Semana de Arte Moderna de 1922 e um de seus maiores animadores, Oswald escreveu *O Rei da Vela*, em 1933. Sua primeira montagem completa num palco se tornaria um sucesso com a produção do Teatro Oficina de São Paulo em 1967 e marcaria teatralmente o movimento Tropicalista, que também envolveu música, cinema e literatura (além de artes plásticas), e que de certa forma retomava o caminho aberto pelos modernistas. Oswald de Andrade foi referência constante e agradeida no trabalho dos tropicalistas. *O Homem e o Cavalo* foi publicada em 1934. *O Rei da Vela* seria publicada em 1937, juntamente com *A Morta*. Es

ta e *O Homem e o Cavalo* sō seriam produzidas apōs 1979 com a abertura da censura no Brasil. No entanto, *é O Rei da Vela* sua peça mais famosa e certamente a mais produzida. É dessa peça a cena seccionada de Oswald de Andrade para exemplo.

O Rei da Vela registra as mudanças que ocorreram no Brasil por volta de 1930. É o fim do domínio absoluto do café na economia nacional, o fim da República Velha e o início de um novo ímpeto das classes médias, da urbanização, da industrialização e do próprio exército. Getúlio Vargas e os jovens tenentes comandaram a Revolução de 30, que mudaria a face do Brasil. Afirma Mário da Silva Brito:

O comediógrafo focaliza a decadência da economia cafeeira, os dramas da incipiente indústria nacional sem mercado interno, a luta de classes e dentro das classes no poder: a burguesia industrial, vinda da agiotagem, deixando-se envolver e se absorver pelo imperialismo norte-americano para assim conservar as suas regalias.²⁵

Risonha e contundente crítica social e de costumes, essa peça oferece uma visão panorâmica do período e representa a destruição de todo o convencionalismo teatral do passado. O crítico Sábato Magaldi afirma: "*O Rei da Vela*, sob certos aspectos se liga mais aos dados concretos de um teatro realista. ...Mas a hipérbole imaginativa do autor, que tem muito ainda de Surrealismo, logo se desenfrea em imagens alucinadas, símbolo de uma sátira sem fronteiras." Afirma ainda Magaldi: "A propósito de Oswald de Andrade, não podemos esquecer as intuições fantásticas de um Maiacovski."²⁶

A cena escolhida é a última cena do primeiro ato:

ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

um diálogo entre Abelardo I, o próspero agiota que rouba Abelardo II (outro personagem), e Heloisa, representante da decadente aristocracia do café, apōs a expulsão do intelectual Pinote.²⁷

Abelardo I e Heloisa são representantes de classes. Ele, o industrial bem sucedido que produz velas aproveitando-se da crise de 1929 e 30 (a quebra da bolsa de Nova York e o fim da República Velha no Brasil). Ela, a filha da aristocracia latifundiária decadente do café, sua noiva e aliada. Por outro lado, seus nomes são referência aos amantes frustrados Abelardo e Heloisa, do século XII. Os personagens na peça são conscientes de sua condição de classe e da dinâmica econômica da sociedade. Como o autor, eles defendem idéias e conceitos sobre política. O discurso abrange descrições, análises, metáforas, comentários críticos, especulações e lances poéticos. Os personagens se expõem de acordo com a estrutura marxista de interpretação, uma nova onda intelectual nos meios artísticos na primeira metade da década de 30. O autor os ironiza de forma comovente. Eles vivem um namoro, um romance, um caso de amor. Abelardo expulsa o intelectual Pinote, defende a miséria como arma social e corteja Heloisa, prometendo-lhe uma ilha brasileira. O poeta Oswald de Andrade define um tipo verdadeiro e assustador numa forma teatral. A realidade e o sonho, o cinismo e a "indiferença diante dos sofrimentos humanos," os personagens usam farto material informativo, histórico e analítico, combinando o falar coloquial, o poético e o político.

Todos os exercícios propostos para as cenas

ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

anteriores serão úteis aos estudantes que trabalham com Abelardo e Heloisa. No entanto, em sala, propõe-se abordar esse diálogo com um estudo das táticas de Robert Cohen.

Em associação com as idéias de relacom e vitórias de relacom, Cohen desenvolve um estudo sobre as táticas usadas para se conseguir a realização de um futuro ideal. Basicamente, táticas são os meios pelos quais se vence ou se procura vencer futuros ideais. São as estratégias conscientes e inconscientes de relacom da tentativa de alcançar específicas vitórias de relacom. Apesar das inibições morais para a discussão das táticas usadas pelas pessoas no dia-a-dia, bem como apesar de alguns tipos de comportamento serem claramente espontâneos e não-táticos (como o choro de uma criança ao nascer), o estudo dessa questão é importante para o estudante de interpretação posto que a maioria dos personagens (como as pessoas na maioria das situações) age taticamente.²⁸

Duas seriam as grandes categorias: táticas de ameaça e táticas de indução. Afirmando tratarem-se de comportamentos normais e inconscientes, Cohen cita dois exemplos cotidianos: o aumento do volume de voz para se vencer o conteúdo de uma discussão, redefinindo o relacionamento entre as pessoas que discutem, seria uma tática de ameaça usada inconsciente e naturalmente. Por outro lado, o ato de sorrir, que é geralmente identificado com um sintoma de bondade humana, procura na verdade criar um ambiente bom e sorridente para a própria pessoa que sorri. Esse seria um exemplo corriqueiro de uma tática de indução. Afirmo o teatrô

logo: "Não rimos muito quando estamos a sós, rimos mais para os outros, para criar um clima desejãvel para habitarmos. Se o riso é genuíno ou falso não importa tanto (é ambíguo), o certo é que é tático." Táticas só seriam hipocrisia, entretanto, quando coultas por meta-táticas, por exemplo, o ato de sorrir para agredir, numa atitude de desdém ou ironia.²⁹

Cohen apresenta uma relação das táticas mais comuns e úteis para o teatro. Entre as de ameaça, ele apresenta: assumir o comando da situação (decidindo pela ação uma posição de liderança); sobrepujar (fisicamente, vocalmente); observar atentamente o (a) parceiro (a) de cena (intimidando-o / a/), ser conclusivo (a) no falar; enfatizar o começo de cada frase (demonstrando segurança e força); finalizar as falas com clareza (mantendo o controle da ação durante e até o final de cada sentença), sugerir uma arma secreta (real ou imaginãria, uma faca e/ou um fato comprometedor); perder o controle (gritando e agitando-se numa ameaça de surpresa negativa). Em oposição a essas, o autor apresenta como táticas de indução aquelas que, geralmente, implicam numa vitória mútua. O melhor exemplo seria o ato de amar. Outras táticas de indução seriam: o ato de confirmar (através expressões não-verbais de concordância, gestos como o de mover a cabeça verticalmente para cima e para baixo, e outras expressões de confirmação e concórdia); o ato de desarmar o(a) parceiro (a) (como o oferecer a mão para um aperto de mãos, ajoelhar-se, ou ainda mostrar-se vulnerável e aberto/a/; o ato de ninar, embalar (como a uma criança que se quer

ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

agradar e relaxar); divertir; inspirar (projetar no (a) outro (a) o que se quer ver adotado positivamente); agradar (no sentido de bajular-se com sinceridade); ser franco; seduzir. Essas táticas deverão ser experimentadas e redefinidas com o vocabulário de cada grupo de estudantes. O que importa é que estes enriqueçam seu potencial para a interpretação com a experimentação desse comportamento tático, desde que sua conscientização não impeça a espontaneidade dos personagens.³⁰

Os estudantes que trabalham com Abelardo e Heloisa deverão selecionar pelo menos duas táticas (uma de ameaça e uma de indução) para seus personagens individualmente. Por exemplo, o ator que faz Abelardo poderia usar: assumir o comando e seduzir. A atriz que faz Heloisa poderia escolher observar atentamente e confirmar. A cena seria então ensaiada com as táticas combinadas. Outras táticas deveriam ser escolhidas para outros ensaios, tanto arbitrariamente (por sorteio por exemplo), quanto em virtude do estudo do próprio diálogo.

O quarto dramaturgo brasileiro a ser referido é Nelson Rodrigues (1912 - 1979), o autor que ficaria definitivamente ligado à modernização do teatro brasileiro, durante a segunda Grande Guerra. Entre as duas grandes guerras, o teatro foi dominado pelas companhias em torno de uma grande estrela ou grande astro. O teatro de revista (e a comédia de costumes) ainda era o que predominava. De um modo geral, a nível de encenação, o teatro brasileiro era um mostruário do talento dos primeiros atores e atrizes. A dramaturgia vivia em função

ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

ção dessas realidades. Em 1938 e 39, os teatros de estudantes do Rio de Janeiro e São Paulo iniciavam uma efetiva renovação desse panorama. Por outro lado, a guerra provocaria a vinda de artistas do teatro europeu, particularmente italiano (mas também francês, polonês, belga, etc.), para o Brasil. Com sua experiência de realismo, expressionismo e outros movimentos teatrais dominantes na Europa até aquele período, eles contribuiriam definitivamente para com o teatro brasileiro, principalmente a nível de direção, interpretação e treinamento. No que concerne à unidade do espetáculo, por exemplo (*novidade* conhecida na Europa desde as últimas décadas do século XIX), o marco histórico brasileiro é a montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigida pelo polonês Zbygniew Ziembinski, em 1943, no Rio de Janeiro.

Influenciado por O'Neill e Pirandello, Nelson Rodrigues rompe com as estruturas da dramaturgia predominante no Brasil, utilizando recursos próximos do expressionismo e a teatralização de planos do consciente, do subconsciente e da memória. Em *Vestido de Noiva*, renovando a temática e a linguagem do teatro brasileiro, "o mais original de nossos dramaturgos," segundo Sábato Magaldi, "igualava o teatro à nossa melhor literatura, conferindo-lhe cidadania universal." A influência de suas dezesseis peças sobre os autores dos últimos vinte anos tem sido profícua. "Direta ou indiretamente, eles se valeram das conquistas do criador de *Vestido de Noiva*. Se faltassem a Nelson Rodrigues outros méritos, só esse marcaria com privilégio o seu lugar na dramaturgia brasileira."³¹

Sua primeira peça a ser montada foi *A Mulher Sem Pecado*, em 1941. Em 1943 o sucesso aconteceu com *Vestido de Noiva*. Em 1945, a censura proíbe a estréia de *Álbum de Família* (a peça só seria apresentada ao público numa encenação completa em 1968). Com esse texto, Nelson Rodrigues, mergulhando no inconsciente primitivo, foi aos arquétipos abstratos da natureza humana, num mundo de incestos e crimes; e afastou-se por um tempo da viabilidade do teatro comercial, intuitivamente aproximando-se do teatro da crueldade de Artaud. Em suas palavras:

... a partir de *Álbum de Família* - drama que se seguiu a *Vestido de Noiva* - enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim desagradável. Numa palavra estou fazendo um teatro desagradável, peças desagradáveis... E por que peças desagradáveis? Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia.³²

Ele veria o incentivo da crítica durante toda a década de 40 e, de novo, o aplauso do público a partir dos anos 50. *Álbum de Família*, montado no Rio de Janeiro, em 1968, aconteceria num momento propício, com muito êxito. Algumas de suas peças de teatro, crônicas e outro tipo de prosa, têm sido adaptadas com sucesso para o cinema nos últimos quinze anos. Também cresceu o número de adaptações de sua obra teatral, com a realização de espetáculos compostos de três e até quatro peças, a partir de cursos de teatro em vários pontos do país. *Álbum de Família* tem sido a presença mais constante dentre elas. Por isso a cena

ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

selecionada como exemplo para o trabalho em aula do curso aqui proposto é um diálogo de *Álbum de Família*. Trata-se da penúltima cena da peça, o diálogo de Dona Senhorinha (a mãe) com Heloisa (a esposa) em torno dos esquifes de Edmundo (filho e marido) e Glória (filha e cunhada).³³

Sugere-se abordar essa cena com uma breve discussão do manifesto expressionista de Paul Kornfeld e da realização de alguns exercícios de Augusto Boal e Wesley Balk baseados em variações.

O manifesto da dramaturgia expressionista de Kornfeld é na verdade um posfácio a sua peça *A Sedução*, publicada em 1913. O manifesto alude à técnica de representação do "novo" teatro e se aproxima em alguns pontos de certas proposições brechtianas do teatro épico. Afastando-se do realismo e do naturalismo e propondo mais "um movimento de ruptura" do que propriamente um estilo, o *Epílogo para o Ator*, de Kornfeld, propõe:

Que ele não tenha pejo de abrir os braços a toda largura e de falar como nunca tiver falado na vida real. Que não seja um imitador nem procure os seus modelos num mundo estranho ao ator. Numa palavra, que não se envergonhe de estar representando; e que tenha consciência desse fato.³⁴

Quanto a emoções, Kornfeld propõe que o ator utilize as suas próprias como principal material e não as que lembra ter presenciado em outras pessoas. Imitar não, mas utilizar a unidade do ator, "a unidade que nada falseia." O ator seria o único ser "cristalino", a "personificação da unidade," integral e esplêndida. O dramaturgo de *A Sedução* afirma: "A melodia de um largo gesto possui uma

ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

eloquência superior ao mais consumado naturalismo." Ele sugere: "que o ator pense na ópera, onde o cantor moribundo ainda tem forças para soltar um dó de peito e com seu canto fala-nos melhor da morte do que esbracejando e ofegando."³⁵

É em relação a esse engrandecimento da ação dramática que se propõem os exercícios de Boal, da série "Ensaio de Motivação com texto," e de Balk, do seu livro *Acting for Music-Theatre*. As atrizes que trabalharem com Dona Senhorinha e Heloisa poderão (e mesmo deverão) se valer dos de mais exercícios já propostos nas referências às três cenas anteriores. Em classe, no entanto, o trabalho será desenvolvido a partir de uma abordagem mais expressionista. Os exercícios de Boal são: *velocidade*, *câmara lenta* e *exagero*. Trata-se de realizar a cena com variações de velocidade da elocução do texto, com uma movimentação e um discurso bem mais lentos que na vida cotidiana, e com uma ênfase amplificadora dos movimentos, textos e do próprio sentido do diálogo.³⁶ Esses três exercicios poderiam ser combinados àqueles propostos por Balk e que, basicamente, são a realização da cena com variações de ritmo, intenção, dinâmica, volume, amplitude; com repetições de falas e trechos de falas e/ou movimentos e gestos; de maneira improvisada ou previamente estabelecida.³⁷

Esses exercícios serviriam para ampliar o vocabulário expressivo das atrizes que trabalharem com Heloisa e Dona Senhorinha, ao mesmo tempo em que funcionariam como uma introdução informativa ao teatro expressionista.

O quinto autor a ser referido no presente tra

balho é Jorge Andrade (nascido em 1922). Escreve o professor e pesquisador de teatro Nelson de Araujo: "Após o aparecimento de Nelson Rodrigues, *A Moratória*, peça encenada em 1955 pelo teatro de Maria della Costa sob a direção de Gianni Ratto (italiano que veio para o Brasil por causa da guerra e ficou), trazia as justas dimensões de um novo autor e de uma nova mensagem." Jorge Andrade, já naquela obra, "se definia como continuador, no drama, da literatura regional que produzira um valioso acervo, principalmente, com os ficcionistas nordestinos."³⁸

Jorge Andrade se destaca de início por seu "paciente artesanato literário, que sempre foi uma das nossas visíveis lacunas." Passando ao largo do movimento filosófico e literário do absurdo, ele opta por uma literatura social cujo grande tema é a crise do café em São Paulo. Preferindo tratatar em suas peças de problemas do ambiente rural (que ele bem conheceu de experiência própria), ele revela descontentamento com o presente, um certo saudosismo e a consciência da inevitabilidade do futuro. Influenciado por Nelson Rodrigues e Arthur Miller, ele se aproximaria mais, segundo Sábato Magaldi, "das concepções escultóricas esquilianas e não da humanidade contraditória de Euripides." O crítico afirma ainda: "O processo de construção das personagens pode referir-se, assim, à estética aristotélica, à qual foram aduzidos elementos do psicologismo de hoje."³⁹

Antes de se transformar em dramaturgo, Jorge Andrade frequentou um curso para a formação de atores em São Paulo, tendo a oportunidade de ler e exART. 011, Salv dor: 45-94, ago. 1984

perimentar textos dramáticos de diversos autores. Inicialmente suas peças conheceram mais o aplauso intelectual do que o reconhecimento do grande público. Progressivamente, no entanto, ele também teria êxito junto a esse público, do qual se aproximaria, principalmente, com a produção de *Os Ossos do Barão*, êxito incomum do Teatro Brasileiro de Comédias, em 1963, e que seria repetido mais tarde com uma adaptação que o próprio autor escreveria para televisão. Entre os mais importantes dramaturgos brasileiros, Jorge Andrade é necessariamente um autor a ser estudado por quem quer que se interesse em fazer teatro no Brasil. Dentre suas peças, muitos críticos consideram *A Moratória*, como sua obra prima. É dessa peça a cena a ser estudada como exemplo de trabalho a ser desenvolvido em aula.

A Moratória é situada em dois planos, em dois momentos históricos: 1929, quando a família proprietária de café perde a fazenda em decorrência da crise de preços; e 1932, quando a irremediável perda é finalmente reconhecida e os acontecimentos revelam o definitivo fim de uma fase da vida nacional. O palco é dividido em duas áreas, correspondentes àqueles dois períodos. As ações simultâneas se alternam entre a partida da fazenda e o anseio de voltar-se a ela. Os personagens são os mesmos, o tempo e o espaço são diferentes (apenas um galho de jakuticabeira é comum à cenografia dos dois planos). No primeiro cenário, ele é um sim-bolo, um pedaço da fazenda que a família carrega consigo para retorná-lo ao lugar próprio algum dia. No segundo, ele é a memória, uma esperança, um sim-
ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

bolo da decadência e derrota. Apenas um personagem, a filha (Lucília), parece aceitar, ainda que raivosamente, a nova realidade. Ela passa a trabalhar como costureira e a sustentar a família. A cena selecionada é o diálogo final entre Lucília e sua tia, Elvira, uma presença viva do passado, que no presente, devido sua ainda atual riqueza, ressalta o fim de uma situação e o começo de uma nova fase na vida da família então empobrecida.⁴⁰

A sugestão de trabalho para essa cena, seria a utilização dos exercícios apresentados por Uta Hagen em *Respect for Acting*, sob o título de *exercícios - objeto*, seguindo basicamente a proposta de Stanislavski. Propondo questões componentes de qualquer momento vivencial, o exercício consiste em recriar-se dois minutos comuns da vida, quando "parece que nada acontece". Em suas palavras:

Quais são os componentes de dois minutos consecutivos de minha vida - não em crise, mas na procura de realizar uma necessidade simples? Que preciso saber se eu quero recriar aqueles dois minutos de existência?
Quem sou eu? - Pessoa (personagem)
Quando? - Século, ano, estação, dia, hora, minutos.
Onde estou? - País, cidade, vizinhança, casa, sala, parte da sala.
O que está ao redor de mim? Objetos animados e inanimados.
Quais são as circunstâncias? - Passado, presente, futuro e seus acontecimentos.
Qual é meu relacionamento? - Com os acontecimentos (eventos), com outros personagens, com as coisas.
Que é que eu quero? - Objetivos do personagem, principais, secundários, imediatos.
O que me impede de conseguir o que quero? - Obstáculos.
Que faço para conseguir o que quero? - A ação: física e verbal.

Essas são as questões que devemos nos perguntar, explorar, e definir, para podermos atuar. Por enquanto, eu gostaria de libertá-los dos problemas interpretativos de uma peça e de um personagem, e pedir para vocês aplicarem essas perguntas num exercício simples de escolher e recriar dois minutos de sua vida quando cada um de vocês estava só.⁴¹

Nesse exercício de Uta Hagen estão resumidas as necessidades do ator para a preparação de uma peça realista; ainda que sua utilização em peças de outros estilos possa também ser recomendada. No caso de *A Moratória*, ele poderá ser de grande ajuda para as atrizes que interpretam Elvira e Lucília. O primeiro estágio do exercício refere-se à recriação de dois minutos da vida de cada uma. Num segundo estágio, o exercício referir-se-á aos próprios personagens. As atrizes deverão recriar através da imaginação dois minutos da vida de seus personagens não necessariamente constantes do diálogo em questão. Elas deverão apresentar suas respostas por escrito em ambos os casos. Após a apresentação dos dois estágios do exercício em sala de aula, as atrizes, enquanto personagens, deverão ser entrevistadas pelos colegas. Não é demais ressaltar que os exercícios propostos para as cenas estudadas anteriormente também poderão ser utilizados pelas atrizes que fazem Lucília e Elvira. No entanto, em aula, o trabalho a ser desenvolvido com esse diálogo será baseado nos exercícios de Uta Hagen.

Paralelamente à obra de Jorge Andrade sobre aspectos da história de São Paulo, desenvolve-se a obra de outro escritor também fiel a uma temática regionalista: Ariano Suassuna (nascido em 1927).

Ele propõe uma dramaturgia de raízes medievais, populares e religiosas. Influenciado pelos *milagres* (peças dramáticas medievais sobre Nossa Senhora), pelos autos sacramentais espanhóis do Século de Ouro, pelos autos de Gil Vicente e pela *commedia dell'arte* do Renascimento, Suassuna utiliza a literatura popular do nordeste, bem como suas festas, lendas e folguedos para criar um teatro popular e religioso. Aliando sua fé católica ao conhecimento e vivência da cultura nordestina, ele procura com seus textos teatrais se aproximar do grande público, particularmente do público nordestino.

Em 1957, o país tomava conhecimento do novo e original autor através da produção no Rio de Janeiro de seu *Auto da Compadecida*, já anteriormente montado em Recife. Usando autêntica matéria regional, caracteres populares e folclóricos e uma religiosidade simples e "recursos primitivos até na encenação de um julgamento no outro mundo," o *Auto da Compadecida* é, segundo Sábato Magaldi, "sem dúvida, o texto mais popular do moderno teatro brasileiro." Traduzido para o inglês, francês e alemão, o *Auto* foi também produzido no exterior, particularmente na Europa mas também nos E.U.A.; e continua sendo uma presença constante nas produções do teatro brasileiro, particularmente através das produções de grupos amadores e estudantis. Com "saborosa linguagem e renovada comicidade;" o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, tem apelo imediato sobre o público. Um palhaço é o personagem que narra a peça, introduz os personagens e comenta a ação com o público. A história gira em torno de um "herói sem nenhum ca

ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

râter," que lembra o Arlequim da *commedia dell'arte* e o escravo da Comédia Nova, chamado João Grilo. Um personagem do tipo fraco e desfavorecido, porém esperto, João Grilo é o personagem central de vários livros (*romances*) de *cordel*, característicos da cultura popular do nordeste brasileiro. Suassuna utilizou, para escrever sua peça, alguns desses, bem como outros *romances de cordel*, a maioria dos quais de criação anônima. Dentre esses, ele reelaborou os eventos de *A Intervenção de Maria por uma Alma*, *A História do Enterro de um Cachorro*, e a de *Um Cavalo que Defecava Dinheiro* (transposto na peça em gato). A ação culmina com um julgamento no outro mundo com a presença do diabo, de Jesus Cristo (que deverá ser interpretado por um negro) e da Virgem Maria que intercede por João Grilo, oferecendo-lhe a oportunidade de voltar à vida. Abdicando de um "realismo verista em troca de uma outra realidade, feita de sobrenatural e poesia," Suassuna oferece um rico material para o ator.^{4 2}

A cena escolhida como exemplo de possível trabalho em sala é o diálogo final do *Auto da Compa decida*, entre João Grilo e seu desdobraimento Chicó (seu companheiro constante de aventuras como empregados e moleques). A cena tem início com a volta de João Grilo à vida no momento em que seu corpo estava pronto para ser enterrado. Por intercessão de Nossa Senhora, ele ganha uma nova oportunidade de viver. Chicó, por outro lado, promete doar todo o dinheiro que ambos conseguiram no decorrer da peça, caso João Grilo voltasse à vida. João Grilo revive e, de início, tanto ele quanto Chicó comemoram o evento e o fato de estarem ricos; até

ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

que ambos se dão conta da promessa feita por Chicó, "e logo a quem, a Nossa Senhora," a advogada salvadora. Por fim, ambos resignam-se à realidade dos fatos: vivos, porém, de novo, pobres.^{4 3}

Sugere-se abordar esse diálogo em aula com o estudo de um *romance de cordel* (por exemplo, o anônimo *Proezas de João Grilo*, numa de suas inúmeras edições por João Bernardo da Silva), exercícios de improvisação e uma breve pesquisa sobre *commedia dell'arte*.

A leitura do romance de cordel fornecerá possibilidades de interpretação e narração para os atores, bem como informações gerais sobre uma das fontes originais da peça. A pesquisa sobre *commedia dell'arte* deverá ser desenvolvida através a leitura de livros de história do teatro e textos específicos sobre o assunto, contendo informações sobre seus personagens-chave, tais como os criados, os jovens enamorados e os anciãos ricos. Uma pesquisa pictórica de máscaras da *commedia* será muito útil, inclusive das máscaras criadas por Sartori para Le Coq e sua técnica de máscara neutra. Um outro nível de investigação referir-se-á à movimentação acrobática, incluindo exercícios em aula de cabriolas, cambalhotas, quedas, saltos e posturas dos personagens típicos da *commedia dell'arte*.

Como último estágio do trabalho em aula, sugere-se a improvisação do diálogo, sem a utilização do texto original escrito por Suassuna. Os atores que fizerem João Grilo e Chicó deverão definir um roteiro do mesmo e improvisar sobre ele. Tratar-se-ia na verdade da realização teatral no espírito da *commedia*: as situações e soluções são

ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

previstas; as ações e o texto são improvisados. Após pelo menos duas improvisações sobre a cena, os atores deveriam ler o texto com ênfase na articulação das sílabas e enunciação das palavras. Finalmente, eles realizariam a cena, procurando manter o espírito de improvisação, mas utilizando-se a referência real do texto.

Vale ressaltar, pela última vez, que os atores poderão se valer dos exercícios propostos quando do estudo das demais cenas anteriormente. No entanto, em aula, esse diálogo deverá ser abordado através de um breve estudo sobre *literatura de cordel* e *commedia dell'arte*, inclusive com a *leitura*, fora de aula, de *romances* de cordel de temas e personagens correlatos, tais como livros sobre Pedro Malazarte e Cancão de Fogo. O conhecimento do universo dos personagens de Suassuna facilitará e estimulará o trabalho dos atores que fizeram João Grilo e Chicó.

O presente trabalho tem uma finalidade eminentemente prática e deverá ser revisto, ampliado e adaptado conforme a experiência em aulas venha a indicar. A relação de cenas deverá ser ampliada, bem como o elenco de autores. Trata-se aqui apenas de uma iniciativa no sentido de organizar o referencial do teatro brasileiro como parte do treinamento do ator em escolas e universidades brasileiras. Nossa tradição teatral é pequena e pobre se comparada com as tradições da Europa e do Oriente, por exemplo, mas não deve ser negligenciada, sobretudo na formação dos jovens atores brasileiros. O referencial estrangeiro é imprescindível e mesmo até da maior importância, é clara

ro; e isto já é bastante enfatizado. Pretende-se apenas reforçar iniciativas isoladas já existentes no sentido de criar nossa identidade cultural, procurando em nossa formação e contínua transformação como povo de uma mesma língua comum, o português do Brasil inclusive seus inúmeros sotaques e estrangeirismos, referências que nos ajudem a retomar, sem abandonar a cultura do colonizador é claro, a antropofagia dos modernistas de 22 e dos tropicalistas de 1967. Comemos os colonizadores e nos transformamos, servimos interesses vários e nos locupletamos. Somos uns boçais. Ai que preguiça! Contra a galinhagem nazifascista, o terror, a fome, a miséria! Trabalhar muito com muita humildade. Estudar a nação brasileira e aprender outras línguas. Viajar! Trocar! A antropofagia mútua do amor deve soar bem em qualquer língua, idioma!

RELAÇÃO DE DIÁLOGOS

A - *Cômicos*I - *Um homem e uma mulher*De *A Morta*, de Oswald de Andrade

- . 2º quadro - O País da Gramática - Beatriz e O Poeta, pg. 36 e 37 - "BEATRIZ - Boa Tarde. ... deixou o meu corpo."

De *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade

- . 1º ato - A Secretária e Abelardo I, pg. 75 a 77 - "A SECRETÁRIA (É uma moça, longa, ... Gara-nhão!"
- . 1º ato - Heloisa e Abelardo I, pg. 81 a 84 - "HELOISA - Coitado! ... ABELARDO I - ..., uma ilha e você..."
- . 2º ato - D. Cesarina e Abelardo I, pg. 89 a 91 - "ABELARDO I - Pronto! ... D. CESARINA ..., que eu ainda acendo..."
- . 2º ato - Heloisa e Abelardo I, pg. 105 a 107 - "ABELARDO I - Crápulas! ... Brinca, meu bem."
- . 2º ato - D. Poloca e Abelardo I, pg. 107 a 108 - "D. POLOCA - Heloisa! ... ABELARDO I - ... Esta noite!"

De *O Juiz de Paz na Roça*, de Martins Pena

- . Cena II - José e Aninha, pg. 39 a 41

De *Os Dous ou O Inglês Maquinista*, de Martins Pena

- . Cena II - Felício e Mariquinha, pg. 125 a 126
- . Cenas XVII, XVIII e XIX - Negreiro e Clemência

De *O Judas em Sábado de Aleluia*, de Martins Pena

- . Cenas III e IV - Maricota e Faustino, pg. 143 a

ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

145 - "MARICOTA, só - Tem razão; ... FAUSTINO - ... a teus pés?"

- . Cenas IX e X - Faustino e Chiquinha, pg. 151 a 153

De *O Noviço*, de Martins Pena

- . 1º ato, cenas I e II - Ambrósio e Florência, pg. 303 a 305
- . 1º ato, cenas VI e VII - Emília e Carlos, pg. 307 a 310
- . 1º ato, cenas IX e X - Carlos e Rosa, pg. 311 a 313
- . 1º ato, cena XIII - Carlos e Rosa, pg. 315 a 317
- . 2º ato, cena IX - Ambrósio e Florência, pg. 328 a 329 - "AMBRÓSIO, aparte - Temos trovoadas ... FLORENCIA - Se eu o pudesse crer!"

De *O Cigano*, de Martins Pena

- . Cenas II e III - Isabel e Anselmo, pg. 353 a 355

De *O Caixeiro da Taverna*, de Martins Pena

- . Cena V - Manuel e Angélica, pg. 381 a 382
- . Cena VIII - Manuel e Deolinda, pg. 385 a 387

De *As Casadas Solteiras*, de Martins Pena

- . Cena IX - Henriqueta e Jeremias, pg. 433 a 435

De *A Capital Federal*, de Arthur de Azevedo

- . 1º ato, cena II - Figueiredo e Benvinda, pg. 48 a 50 - "BENVINDA - Aqui estou. ... Quero minha liberdade!" - Quadro III

ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

- . 2ª ato, quadro V, cena II - Figueiredo e Benvinda, pg. 67 a 71
 - . 2ª ato, quadro V, cena III - Figueiredo e Lola, pg. 71 a 78
 - . 2ª ato, quadro V, cena IV - Gouveia e Lola, pg. 78 a 81
 - . 2ª ato, quadro V, cena VI - Eusébio e Benvinda, pg. 84 a 87
 - . 2ª ato, quadro VI, cena I - Lola e Gouveia, pg. 87 a 90
 - . 2ª ato, quadro VI, cena II - Lola e Lourenço, pg. 90 a 92
 - . 2ª ato, quadro VI, cena III - Lola e Eusébio, pg. 92 a 99
 - . 2ª ato, quadro VII, cena VII - Lola e Eusébio, pg. 117 a 120
 - . 3ª ato, quadro VIII, cena I - Lola e Eusébio, pg. 125 a 128
 - . 3ª ato, quadro VIII, cena III - Lola e Lourenço, pg. 132 a 134
 - . 3ª ato, quadro VIII, cenas V e VI - Duquinha e Lola, pg. 136 a 141
 - . 3ª ato, quadro IX, cena II - Benvinda e Figueiredo, pg. 147 a 148
- De *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna
- . João Grilo e a Mulher do Padeiro, pg. 91 a 95

II - *Dois homens*

De *A Morta* de Oswald de Andrade

ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

- . 2ª quadro - O País da Gramática - O Turista e o Polícia, pg. 29 a 30

De *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade

- . 1ª ato - Abelardo I e o Cliente, pg. 66 e 67 - "ABELARDO I - Veja! ... O Cliente - ... , de um covarde!"
- . 1ª ato - Abelardo I e Abelardo II, pg. 68 a 72 - "ABELARDO I - Não faça entrar... Abra a jaula!"
- . 1ª ato - Abelardo I e Abelardo II, pg. 73 a 75 - "ABELARDO I - Lisol! Estricnina! Viaduto! ... Quero ditar uma carta."
- . 2ª ato - Perdigoto e Abelardo, pg. 103 a 105 - "PERDIGOTO - Glória! ... Por hoje basta."

De *O Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade

- . 3ª quadro, cena I - O Cavalo de Tróia e o Cavalo Branco de Napoleão - pg. 153 a 154
- . 4ª quadro, cena I - Mister Byron e Lord Capone, pg. 163 a 168

De *Os Dous ou O Inglês Maquinista*, de Martins Pena

- . Cena XX - Negreiro e Alberto, pg. 126 a 127

De *O Judas em Sábado de Aleluia*, de Martins Pena

- . Cena XI - Pimenta e Antonio Domingos, pg. 153 a 155 - "PIMENTA - É boa! ... ANTONIO - ... o senhor é quem perde."

De *Os Três Médicos*, de Martins Pena

- . Cena III - Marcos e Lino, pg. 255 a 257
- . Cenas IV e V - Lino e Cautério, pg. 257 a 258

ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

- . Cenas VI e VII - Lino e Aquoso, pg. 258 a 260
- . Cena IX - Miguel e Milésimo, pg. 260 a 262
- . Cena XII - Aquoso e Lino, pg. 264 a 266
- . Cena XIV - Lino e Marcos, pg. 267 a 268

De *O Noviço*, de Martins Pena

- . 2º ato, cenas II, III e IV e parte da V - até a entrada de Florência - pg. 319 a 322

De *O Caixeiro da Taverna*, de Martins Pena

- . Cena IV - Manuel e Francisco, pg. 378 a 381

De *As Casadas Solteiras*, de Martins Pena

- . 1º ato, cena II - John e Bolingbrog, pg. 411 a 413

De *A Capital Federal*, de Arthur de Azevedo

- . Quadro I, cena III - Figueiredo e o Gerente, pg. 12 a 13
- . Quadro II, cena I - Figueiredo e Mota, pg. 31 a 34
- . Quadro III, cena I - Figueiredo e Rodrigues, pg. 46 a 48
- . Quadro X, cena VI - Gouveia e Eusébio, pg. 177 a 180

De *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna

- . João Grilo e Chicó, pg. 25 e 31
- . João Grilo e Chicó, pg. 35 a 40
- . Padre e Antonio Moraes, pg. 43 e 47
- . Padre e João Grilo, pg. 47 a 51

- . Chicó e João Grilo, pg. 56 a 59
- . Padre e Bispo, pg. 74 a 79
- . Chicó e João Grilo, pg. 87 a 91
- . João Grilo e Chicó, pg. 193 a 202

III - *Duas Mulheres*

De *O Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade

- . 3º quadro, cena I - O Cavalo de Tróia e o Cavallo Branco de Napoleão - pg. 153 e 154

De *A Morta*, de Oswald de Andrade

- . 2º. quadro - O Turista e o Polícia. pg. 29 e 30

De *Os Dous ou o Inglês Maquinista*, de Martins Pena

- . Cena IX - Cecília e Mariquinha, pg. 116 a 118

De *O Judas em Sábado de Aleluia*, de Martins Pena

- . Cena I - Chiquinha e Maricota, pg. 139 a 143 - a partir de: "CHIQUINHA, para Maricota - Maricota, ainda não te ..."

De *O Noviço*, de Martins Pena

- . 3º ato, cena I - Emília e Florência, pg. 331 e 332

De *A Capital Federal*, de Arthur de Azevedo

- . Quadro II, cena IV - Quinota e Benvinda, pg. 40 a 44 - a partir de: "BENVINDA - Sinhá vai dro mi."

B - *Dramáticos*I - *Um homem e uma mulher*De *A Moratória*, de Jorge Andrade

- . 1º ato, primeiro plano - Joaquim e Lucília, pg. 122 a 125
- . 1º ato, segundo plano - Helena e Joaquim, pg. 125 a 127
- . 1º ato, primeiro plano - Helena e Marcelo, pg. 132 e 133 - "HELENA - Marcelo! ... MARCELO - ... Ele vencerá!"
- . 1º ato, segundo plano - Helena e Joaquim, pg. 136 e 137 - "JOAQUIM - Olímpio? ... HELENA - ... gritar dessa maneira!"
- . 1º ato, primeiro plano - Joaquim e Lucília, pg. 140 a 142 - após a saída de Marcelo
- . 2º ato, primeiro plano - Lucília e Joaquim, pg. 147 e 148
- . 2º ato, segundo plano - Lucília e Olímpio, pg. 154 a 156 - "OLÍMPIO - Lucília! ..., você precisa do meu apoio."
- . 2º ato, primeiro plano - Marcelo e Helena, pg. 162 a 164 - "MARCELO - Papai! Papai! ..." em diante
- . 3º ato, segundo plano - Joaquim e Helena, pg. 171 a 177 - "HELENA - Quim! Quim! ... JOAQUIM - Espere. Vou buscar a chaleira."

De *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues

- . 1º ato - D. Senhorinha e Jonas, pg. 265 a 267 - ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

"D. SENHORINHA - Só por hoje, Rute. ... uma desgraça maior".

- . 2º ato - Glória e Guilherme, p. 299 a 312 - a cena da igrejinha.
- . 3º ato - D. Senhorinha e Edmundo. pg. 318 a 325 - "D. SENHORINHA - Será possível, meu Deus? ..." até a entrada de Jonas.
- . 3º ato - D. Senhorinha e Jonas, pg. 345 a 354 - a partir da entrada de Jonas.

II - *Dois homens*De *A Moratória*, de Jorge Andrade

- . 1º ato - Marcelo e Joaquim, pg. 134 e 135 - segundo plano - "MARCELO - Senhor. ... O senhor vai ver."
- . 2º ato, primeiro plano - Marcelo e Joaquim, pg. 158 a 161 - até a entrada de Helena

De *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues

- . 2º ato - Jonas e Guilherme, pg. 294 a 297 - até a entrada de Tia Rute

III - *Duas mulheres*De *A Moratória*, de Jorge Andrade

- . 2º ato, segundo plano - Lucília e Helena, pg. 149 a 152 - até a entrada de Joaquim no primeiro plano
- . 3º ato, primeiro plano - Lucília e Elvira, pg. 178 a 181

De *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues

- . 1º ato - Glória e Tereza, pg. 248 a 252 - ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984

. 3ª ato - D. Senhorinha e Heloisa, pg. 355 a 344

Observação: A numeração de páginas indicada nesta relação corresponde à das edições referidas nas notas finais deste trabalho. As peças *A Morta e o Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade, estão incluídas em *Obras Completas de Oswald de Andrade*; e *Os Dous ou o Inglês Maquinista*, *O Judas em Sábado de Aleluia*, *As Casadas Solteiras*, *O Caixeiro da Taverna*, *Os Três Médicos*, *O Cigano e o Juiz de Paz na Roça*, de Martins Pena, em *Comédias de Martins Pena*; ambas as edições também citadas nas notas finais do trabalho.

NOTAS

1. Sábato Magaldi, *Panorama do Teatro Brasileiro* (São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962), pg. 34.
2. Magaldi, pg. 39.
3. Magaldi, pg. 34.
4. Magaldi, pg. 34.
5. Magaldi, pg. 40.
6. Magaldi, pg. 40.
7. Magaldi, pg. 44.
8. Martins Pena, "O Noviço," in *Comédias de Martins Pena*, ed. Darcy Damasceno (Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1978), pg. 303 a 305.
9. Robert Cohen, *Acting Power* (Palo Alto: Mayfield Publishing Company, 1978), pg. 140.
10. Cohen, pg. 142.
11. E. Bradford Burns, *Latin America - A Concise Interpretive History* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1982), pg. 71.
12. Burns, pg. 122.
13. Burns, pg. 128.
14. Nelson de Araújo, *História do Teatro* (Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978), pg. 320.
15. Araújo, pg. 185.
16. Araújo, pg. 186.
17. Burns, pg. 149.
18. *Illustrated Encyclopaedia of World Theatre* (London: Thames and Hudson, 1977), pg. 26.
19. Magaldi, pg. 142.
20. Arthur de Azevedo, *A Capital Federal* (Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 1965), pg. 136 a 141.
21. Cohen, pg. 54.
22. Cohen, pg. 55 e 56.
23. Cohen, pg. 56 a 58.
24. Magaldi, pg. 178.

25. Mário da Silva Brito, "Oswald de Andrade - Teatrólogo", in *Obras Completas de Oswald de Andrade*, vol. VIII (Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1973), pg. I e II.

26. Magaldi, pg. 191.

27. Oswald de Andrade, "O Rei da Vela," in *Obras Completas de Oswald de Andrade* (Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1973), pg. 81 a 84.

28. Cohen, pg. 68.

29. Cohen, pg. 70.

30. Cohen, pa. 79.

31. Magaldi, pg. 211.

32. Nelson Rodrigues, in Sábato Magaldi, *Paranorama do Teatro Brasileiro* (São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962), pg. 205.

33. Nelson Rodrigues, "Álbum de Família," in *Teatro Quase Completo*, vol. I (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965), pg. 335 a 344.

34. Paul Kornfeld, "Epílogo para o Ator," in *Cadernos de Teatro*, nº 258 (Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975), pg. 10.

35. Kornfeld, pg. 11

36. Augusto Boal, *200 Exercícios e Jogos para o Ator e o Não-ator com Vontade de Dizer Algo através do Teatro* (Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979), pg. 113 a 115.

37. Wesley Balk, *The Complete Singer - Actor* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1979), pg. 172 e 173.

38. Araújo, pg. 337.

39. Magaldi, pg. 216 a 217.

40. Jorge Andrade, "A Moratória," in *Marta, a Árvore e o Relógio* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1970), pg. 178 a 181.

41. Uta Hagen, *Respect for Acting* (New York: MacMillan Publishing Co., Inc., 1973), pg. 82.

42. Magaldi, pg. 220 e 221.

43. Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida* (Rio de Janeiro: Agir Editora, 1962), pg. 193 a 202.

1. Ernst Widmer

Professor Titular no Departamento de Música da EMAC-UFBA. Compositor, Instrumentista e Pedagogo graduado pelo Conservatório de Zurique.

2. Armindo Jorge Bião

Ator, diretor e escritor. Professor Assistente IV no Departamento de Teatro da EMAC/UFBA. Licenciado em Filosofia pela UFBA. Curso de especialização em técnicas de turismo pela SUDENE. Curso de pós-graduação em Artes Teatrais (Interpretação), M.F.A. pela Universidade de Minnesota - E.U.A. Consultor técnico sobre espetáculos Som e Luz da EMTUR.



