

38

cadernos de teatro

TEATRO ESTÉRIL: KONSTANTY PUZYNA

A POESIA, LINGUAGEM DO TEATRO: JOSÉ JAVORSEK

SARTRE: EM TEATRO AS INTENÇÕES NÃO CONTAM

O QUE VAMOS REPRESENTAR: TEATRO NO SÉCULO DE OURO ESPANHOL

CERVANTES: A COVA DE SALAMANCA

ANTON CHECOV: O PEDIDO DE CASAMENTO

DOS JORNAIS: CULTURA E CENSURA

Teatro Estéril

KONSTANTY PUZYNA
(Crítico teatral polonês)

O TEATRO PULULA DE VANGUARDISMOS NÃO FUNCIONAIS E INSENSATOS QUE MOSTRAM TEREM OUVIDO CANTAR O GALO, MAS SEM SABER ONDE. A PRETENSÃO SE ALASTRA COMO UMA PRAGA, EM LUGAR DE UM TRABALHO DE DIREÇÃO SIMPLES E HONESTO. A SITUAÇÃO SE TORNOU CRÍTICA E É TEMPO DE REFLETIR. TALVEZ SEJA APENAS NECESSÁRIO UM POUCO MAIS DE CORAGEM? NÃO SEI. MAS SEI QUE SE NÃO LUTARMOS CONTRA ESSE CLIMA NA PROFISSÃO TEATRAL, QUE SE NÃO CONSEGUIRMOS UM POUCO MAIS DE TOLERÂNCIA PARA COM O PENSAMENTO VIVO E OS TALENTOS AUTÊNTICOS NO TEATRO, QUE SE NÃO CORRERMOS O RISCO DE EXPÔR NOSSA OPINIÃO NOS COMPROMETENDO A FUNDO E COM PAIXÃO, SE NÃO COMEÇARMOS A USAR O TEATRO PARA TRANSFORMAR O MUNDO EM QUE VIVEMOS, CONTINUAREMOS A VIVER NO BELO E CULTURAL MARASMO DO NOSSO TEATRO, NUMA ÉPOCA JÁ MORTA.

cadernos de teatro n. - 38 **abril - maio - junho - 1967**

Redação — O TABLADO — Av. Lineu de Paula Machado
795, Rio de Janeiro, Guanabara, Brasil

DIRETOR-RESPONSÁVEL: João Sérgio Marinho Nunes

DIRETOR-EXECUTIVO: Maria Clara Machado

TESOUREIRO: Eddy Rezende Nunes

REDATOR-CHEFE: Déa Soares Leite

SECRETÁRIO: Vânia Leão Teixeira

Não é difícil definir o teatro dos últimos anos com um único adjetivo: é um teatro esterilizado. Sem micróbios e sem gosto. E tudo dá no mesmo quer se represente Brecht, Iônesco, Shakespeare ou J. P. Gawlik. É um teatro comportado, muito cultural (superficialmente), elegante e até belo, mas cada vez mais estéril. Todos comentam isso desde 1960 com uma resignação maior ou menor, mas a bôca-pequena, em conversas particulares. Mas chegou o momento de dizer isso em voz alta e públicamente se quisermos sair desse marasmo. Façamos uma tentativa, ainda que sem muita esperança.

Não tenho ligação alguma com qualquer teatro, há anos não faço crítica teatral e, para ser sincero, vou ao teatro cada vez mais raramente. Vou por necessidade, às vezes por motivos de ordem profissional, às vezes pela companhia, se bem que antigamente eu freqüentasse o teatro por prazer. Sim, quase nada mais espero do teatro e cada vez menos procuro alguma coisa no teatro. A princípio pensei que a culpa fôsse minha: estou envelhecendo, perdendo a sensibilidade, dizia-me, meu gosto está passado, estou

esgotado ou talvez esteja demasiadamente em contato com os problemas teatrais na minha profissão e isto me aborrece. Noto, porém, que às vezes algumas representações me impressionam viva e profundamente.

Por curiosidade, comecei a anotar os casos em que isso acontecia. Quais eram esses espetáculos? *Os Pássaros*, de Aristófanos, em Atenas, ao ar livre (1962); já esse mesmo espetáculo visto depois em Varsóvia (1964) na sala do Teatro Polski por ocasião da visita do Teatro Nacional Grego não me causou a mesma impressão. Quais os outros? *Os Remendões*, de St. Witkiewicz pelo Teatro Kalambur, *O Formigueiro*, no Galeria, *A Chave do Céu*, de Kolakowski, no Teatro de Estudantes de Pstrag; o excelente e moderno apaixonante *Arturo Ui* pelos estudantes da Universidade de Moscou, no Festival de Zagreb (1965); o não menos excelente espetáculo *O Fichário*, de T. Rozewicz, pelos estudantes de Gênova; a *Comédia Não Divina*, de Krasinski, no Teatro da Cracóvia; a brutal e escabrosa tragi-comédia sobre Ian Smith e o conflito anglo-odesiano, calcado na história de Hamlet e apresentado por estudantes de Birminghan, no Festival de Nancy. E há pouco *Les Paravents* de Genet, por Roger Blin, no Teatro Odeon de Paris, espetáculo interrompido pelas pedras dos nacionalistas com a intervenção da polícia com a platéia gritando em côro: "O fascismo não acabará!" Sim, tôdas estas eram manifestações de teatro vivo. Depois delas eu tinha a impressão de não ter perdido as três horas que poderia ter gasto no cinema ou ouvindo música.

Que havia de comum nesses espetáculos?

Primeiro: Eram agressivos, atingiam o espírito e a imaginação e eram um tanto novos, relativamente.

Segundo: Não hesitavam em exprimir certas idéias francamente, claramente, com força, até a última consequência.

Terceiro: Essas idéias interessavam o público, precisamente aquêle que viera assistir ao espetáculo; parecia que palco e platéia respiravam ao mesmo alento, pensavam as mesmas palavras.

Quarto: Esses espetáculos eram dados principalmente por grupos de estudantes, mais raramente por profissionais.

Quinto: Eram, em geral, espetáculos mais ou menos políticos e não o clássico-acadêmico, nem o *Teatro do Absurdo*, nem exibicionismo dum autor recheado de teorias psicanalíticas.

Sexto: Se procurarmos desses espetáculos por toda Europa, êles são antes de tudo a exceção e não a regra.

É precisamente sobre a regra que desejo falar. Da realidade cotidiana das cenas profissionais, pelo menos falando da Polônia, uma tabuleta com a inscrição "*O tédio aumenta*" poderia ser usada. Vemos sempre espetáculos feitos com talento, espetáculos puros, uniformes e conseqüentes como *Sonho duma Noite...* (Teatro N. Huta) ou *Como Queiras* — espetáculos belos e cheios de uma nostalgia amarga mas de que nada resulta. A timidez do pensamento que não vai até final, a banalidade da expressão, os deslises cada vez maiores no estético, no bonito (ou no odioso, outra forma do bonito), a atmosfera de tédio e de vazio, a falta de fé naquilo que se diz em cena, o desprezo interior e ao mesmo tempo uma impossibilidade absoluta de fazer nascer idéias que poderiam ser levadas a sério, pelas quais a gente lutaria contra o mundo inteiro — eis o quadro geral. Mas por quê?

Poderíamos agora citar Macdonald e sua tese conhecida sobre a homogeneização progressiva da cultura, falar dos estragos semeados pelo desenvolvimento impetuoso da *mass media*, de resto úteis, e voltar para casa com o sentimento compensador de que o mundo inteiro tem tais problemas e que nada se pode fazer.

Começemos o diagnóstico pelas causas modestas. Não pelas causas, pelos sintomas. Os primeiros surgem na profissão artística. Há vinte anos nos queixamos da falta de aptidão dos atôres, mas o estado atual é catastrófico. De acôrdo com a estatística, depois da guerra, o número de artistas cresceu de 1600, sendo que a metade só fêz estudos como externos, sem terem passado pela escola. É verdade que os saídos da escola são às vezes piores. E os resultados dessa cifra são visíveis hoje em todos os palcos. Vê-se como desaparece a arte de criar um personagem, de conduzir um diálogo, de desenhar e desenvolver os conflitos. Em substituição, nota-se a exteriorização destinada a enganar o diretor e o público: em resumo, o artista não compreende o que faz ou diz, e não pensa. Ele se omite após a sua réplica. Assistimos cada vez mais à indolência interior, ao trabalho feito pela metade. Os mesmos atôres que em teatro nos fazem bocejar, são bem melhores no cinema ou na televisão. Porque aí vale a pena: o esforço é um só, a fita gravada será vista por milhões de pessoas e a popularidade crescerá. Além disso, o cinema paga cachês maiores e há também a oportunidade de contratos no exterior ou pelo menos uma ida a Cannes ou Veneza.

É verdade que a televisão paga pouco, mas o número de ensaios é tão reduzido que, para não se tornar ridículo,

é necessário fornecer um esforço interior máximo. E o teatro? O teatro é um emprêgo, um lugar mal remunerado e cada um preenche sua função de qualquer jeito.

O ator nulo, sem *métier* e sem máscara, é um dos elementos da esterilização do teatro. Mais raramente se queixa dos estragos feitos pelo diretor, e é pena, pois eles crescem com exuberância. Quem trabalha como diretor? Aquêles que trabalhariam mesmo sem conhecer nada de direção, pois o teatro é um negócio, tem um plano a realizar e tem que andar, bem ou mal. Mas a crítica poderia se ocupar desses diretores com menos indulgência. A corrida às idéias apenas para despertar admiração é o que se vê. O teatro pulula de *vanguardismos* não funcionais e insensatos que mostram terem ouvido cantar o galo mas sem saber onde. A pretensão se alastra como uma praga, em lugar de um trabalho de direção simples e honesto. Quando se trata então de dramaturgia recente, que ainda não tem sua receita, põem-se à mostra as falhas da cultura literária, da incompreensão do texto, dos erros elementares na construção cênica, falsa interpretação das réplicas mais simples etc. A interpretação *contra o texto* é mais que comum.

Estou longe de achar que o diretor deva ser o humilde reproduzidor do que o autor deseja exprimir na peça. Mas um diretor deve conhecer seu *métier*, é o mínimo que se pode exigir. Todo artesão sabe que o seu material tem seus limites de resistência, que uma haste de ferro não pode ser dobrada da mesma maneira como um pedaço de pau e que um bloco de granito é indobrável. Com o drama dá-se o mesmo; pode-se dobrar Shakespeare em todos os sentidos, mas uma Gabriela Zapolska não resistiria. Quanto a Racine, exige uma interpretação de forma a não deixar opção. A impunidade notória dos amadores faz que mesmo os diretores mais sérios comecem a esquecer as propriedades do material. Exageram ao máximo e só restam da peça pedaços. Isso é não só ignorância profissional como falta de verdadeira cultura, sob uma aparência supercultural. Sem falar ainda da bisonhice da montagem e na falta de ritmo. Todos trabalham pela metade e para compensar substituem a falta de entusiasmo em cena pelas digressões sobre o teatro intelectual.

Na própria arte, nos problemas artísticos do teatro, notam-se hoje nitidamente os sintomas de cansaço. Não só na Polónia, como nos outros países. As formas caducas desmoronaram e as idéias antigas e mesmo as novas são

sem vida. O *Ato Interrompido*, de Rosewicz, uma peça polonesa contemporânea das mais radicais em suas proposições dramáticas, teria sido há dez anos uma revolta anárquica. Hoje ela tem o aspecto de uma declaração melancólica sobre a esterilidade do teatro. Ela não destrói mais nada. O papel destruidor do *teatro do absurdo*, outrora útil, ainda que não fôsse por que fazia desmoronar as idéias fósseis do século passado que ainda prendiam a imaginação social, se esgotou nitidamente. A paródia se torna estéril, deixa de ser um ataque para se tornar um estilo. Toda *avant-garde* nada mais é que uma coisa na moda, como os vestidos de Courrèges, isto é, uma coisa morta: domesticada, emburguesada, suburbana. Ou o que é pior: acadêmica.

Ainda se representa na Huchette a primeira peça de Ionesco *A Cantora Careca*, anunciando *3.000 representações!* Mas para ver sua última peça *A Sêde e a Fome*, é preciso ir à solene Comédie Française. *Les Paravents* é representada para casas cheias no Théâtre de France e em Varsóvia. Witkiewicz é representado simultaneamente em três teatros. Depois de representar Brecht, um teatro leva Ostrovsky como se não se tratasse de manifestações de dois teatros opostos, mas simplesmente de peças a representar. Todos representam tudo e, de acordo com o repertório, não se reconhece qual o gênero teatral, seu perfil, sua orientação, o que busca ou o que propõe. Conforme o estilo do espetáculo, também não se reconhece o fim proposto pelo autor. Não há nem mais academismo nem *vanguardismo*.

Ou melhor, só há o *academismo*. Mais tradicional ou mais progressista, que tem isso? pois não são mais que *nuances* de estilo. Resta ainda a corrida às idéias formais que envelhecem logo pois são imediatamente copiadas por dezenas de copistas. E são copiadas justamente porque são idéias confeccionadas. Mesmo Brecht, o severo ideólogo do *teatro do mundo novo*, foi transformado em armário de confecções com suas liquidações. Não há ideologia, mas somente esteticismo e ecletismo, uma mistura de todos estilos e épocas, tudo foi nivelado, todas as formas, todas as idéias, ou a sua ausência total. Por isso não há mais critérios de certo e errado e os malfeteiros podem dizer de cabeça erguida: "Como? Por que não? Como estás superado com teu funcional! Não queremos ser apenas funcionais, mas experimentamos!"

Por que só nos resta o experimental? Compreende-se isso facilmente se a gente se lembrar das antigas verdadeiras *avant-gardes*.

As grandes vanguardas teatrais, as do fim do século e princípio deste e dos anos 20 não faziam experiências.

"A experiência — dizia Witkiewicz em 1938 — implica nalguma coisa que se faz sem convicção, a título de ensaio. Em arte, isso é simplesmente desonestidade." As antigas vanguardas lutavam por um teatro novo em nome de idéias novas e de um mundo futuro transformado, modificado. Lutavam por uma concepção do mundo e não por meios formais. Elas pesquisavam os meios para exprimir idéias e não para achar os meios. Nasciam no terreno da arte, mas tinham tarefas mais importantes e vastas que a arte.

Um teatro que só quer ser teatro, e não um meio de expressão nos problemas mais vastos que o teatro, não pode ser um teatro vivo. Entre nós hoje querem fazer teatro pelo bom teatro, nada mais e este é o quarto elemento de esterilidade.

Não há mais idéias novas. As últimas foram trazidas há quinze anos pelos existencialistas e o teatro do absurdo, mas nada mais eram que o prolongamento de idéias engendradas mais cedo no fermento dos anos 20. Hoje se extinguem. E depois?

As novas idéias surgem das novas correntes sociais, das novas relações de forças, das transformações imperceptíveis nas estruturas sociais que se operam lentamente, mas continuamente. Não se descobrem as idéias. Elas é que nos encontram quando estão maduras. É preciso esperar, mas não passivamente. Se o teatro se tornou estéril e cacete poderíamos ao menos pensar no que nos tiraria dessa sonolência.

TEATRO POLÍTICO — Quanto ao teatro político, falo do verdadeiro, não daquele que os propagandistas gostam de usar. Esse também é teatro morto, aparente, que não interessa a ninguém, a não ser os críticos. É cansativo discorrer sobre política com métodos jornalísticos. Talvez que o teatro político vivo me interesse por que é raro? Ele me emociona, porque como disse Artaud, se a função purificante e sagrada do teatro (e da arte em geral) consiste entre outras em rejeitar os tabus no breve momento de duração do espetáculo, é preciso notar que a política é ainda um dos raros terrenos onde ainda existem tabus invioláveis. A moral, a religião, o erotismo perderam seus tabus há muito. Nenhuma blasfêmia proferida em cena, nenhum sadismo sexual despertam mais sentimentos pro-

fundos e o *teatro da crueldade*, lançado ultimamente, se bem que tenha referência com Artaud, não transpõe o gênero de *boulevard*. É anacrônico e não ousa pensar as idéias de Artaud até a última consequência. E se ousasse?

O teatro poético hoje é efêmero, um espetáculo solitário dado aqui acolá. Terminaram os tempos ilustres de Meyerhold e do jovem Piscator e quase não há mais ocasião de se ver um teatro que se ligasse ao nome deles. O teatro político tem necessidade de uma situação particular para ser vivo. Teatro político não é uma designação temática, nem formal. Quando se produz esse raro concurso de circunstâncias que permite ao teatro político se desenvolver, qualquer gênero de teatro pode se tornar político. No período de 1955/57, o drama *Os Avós*, de Mikiewicz era tão político quanto o cabaré literário, quanto Shakespeare ou Anouilh. Mas para isso é necessário um determinado clima em torno do teatro, fora do teatro. Nesse caso, o próprio público o traz à platéia, por suas reações, e impregna desse clima o palco, o drama, as palavras do ator.

Público ativo e vivo. Eis-nos chegados ao sintoma seguinte da esterilização do teatro. Trata-se do espectador. Notem que entre os espetáculos mencionados que me pareceram vivos nesses últimos anos, mencionei alguns que pouco têm em comum com o teatro político e um deles, *Termitière*, é mesmo um teatro sem palavras, um teatro pantomima de abstração plástica. Mas todos tinham seu público, atuante e entusiasmado. É preciso dizer ao público em sua própria linguagem e lhe dizer coisas que lhe interessem de fato, coisas de que ele poderia dizer: "Era o que eu ia dizer!" Porque um público vivo que tem a sensação de ter razão, pelo *não* ou pelo *sim*, quando acha apoio no ambiente, numa ideologia comum, na ética social, quando não teme reagir espontânea e sinceramente. Temos esse público integrado e mais polarizado ideologicamente nos grandes festivais universitários de Nancy, Erlangen e Zagreb, onde se percebe subitamente que as línguas, nacionalidades e tradições culturais diferentes não constituem de modo algum uma barreira. É então que aparece a faísca que eletriza palco e platéia ao mesmo tempo, e sem a qual não há teatro vivo.

Nosso teatro profissional raramente encontra hoje um público vivo. O público comum é demasiado comportado, muito cultivado. Aplauda, mas como se assistisse a uma

cerimônia qualquer. Parece indiferente, se bem que potencialmente seja um público excelente e o teatro estéril tem dificuldade de fazê-lo sair de sua sonolência. O ator também não sente vontade de se esforçar sabendo que o que representa não interessa ao público. O diretor também começa a se aborrecer, a se divertir com o bonito e a trabalhar com desprezo pelo que diz em cena, porque se isso não anima nem ator nem espectador, para que se cansar? Assim, cresce o tédio e nós continuamos a fingir que tudo vai bem.

Mas não! A situação se tornou crítica e é tempo de refletir. Talvez seja apenas necessário um pouco mais de coragem? Não sei. Mas sei que se não lutarmos contra esse clima na profissão teatral, que se não conseguirmos um pouco mais de tolerância para com o pensamento vivo e os talentos autênticos no teatro, que se não correremos o risco de expor nossa opinião nos comprometendo a fundo e com paixão, se não começarmos a usar o teatro para transformar o mundo em que vivemos, continuaremos a viver no belo e cultural marasmo de nosso teatro, numa época já morta.



A Poesia, Linguagem do Teatro

JOSÉ JAVORSEK

SE NOS CONVENCERMOS QUE O PÚBLICO NÃO PROCURA O TEATRO BURGUEZ, MAS QUE ATRAVÉS DOS CRIMES, DO AMOR, DAS GUERRAS, DAS INTRIGAS E DAS INFELICIDADES, ELE PROCURA UM ESTADO POÉTICO, UM ESTADO QUE TRANSCENDE A VIDA, UM ESTADO QUE, PELO SEU CARÁTER COLETIVO, POPULAR E QUASE FÍSICO SÓ O TEATRO PODE OFERECER, SE TUDO ISTO É VERDADE, ENTÃO A VANGUARDA DO TEATRO DE HOJE SERÁ — ESPERARMOS — O COMEÇO DE UMA GRANDE ÉPOCA DO TEATRO MODERNO.

Em um estudo muito interessante sobre o "Teatro nos Infernos" — é assim que Morvan Lebesque caracteriza o teatro de Artaud, de Beckett e de alguns outros — encontramos uma divisão bem simplificada da história do teatro em três grandes períodos.

Primeiro período. No início de sua história, o homem, esmagado pela sua insignificância e rodeado de mistérios, se dirige aos deuses e lhes lança um apelo patético: ele lhes suplica que desçam à terra para lhe explicar o que ele, homem, faz aqui na terra, ou melhor, para lhe determinar o que não deve fazer. É o tempo da invocação religiosa que se inicia pela simples dança sagrada e através da representação egípcia e em seguida grega, vai aos poucos se laicizando. A poesia, na sua forma mais primitiva e ao mesmo tempo mais expressiva, oferece ao teatro da época seus verdadeiros meios de expressão. Se compreendemos a tragédia como uma presença mágica e fatal de realidades que só se manifestam indiretamente, ou melhor, que não são jamais representadas, então podemos estar quase certos que a poesia e a tragédia têm uma fonte de inspiração comum.

Vem o *segundo período*. Cansado de apelar aos deuses, o homem afasta seu olhar do céu e o dirige para dentro dele mesmo. Ele se escolhe como espetáculo, acaricia seu retrato no espelho, planta-se audaciosamente no centro da cena. Se tentarmos compreender o papel da poesia neste segundo grande período do teatro, constatamos que foi rechaçado para um segundo plano e que perdeu seu antigo poder ativo. O primeiro plano é ocupado pela ação, pela intriga, pela história, enfim, por caracteres humanos e pelos conflitos que daí resultam. É o teatro literário que lança suas raízes, e o teatro elisabetano é o único que ainda conserva uma parte de sua antiga magia poética. Este teatro literário se degrada, transformando-se lentamente em um

teatro psicológico, numa fotocópia fiel da vida. Aos poucos, o teatro, que escolheu a sociedade dos homens como assunto de seus espetáculos, torna-se por sua vez um jogo da sociedade e muito freqüentemente um empreendimento só para diversão. A poesia foi totalmente banida dele.

Chegamos agora ao *terceiro período* e peço desculpas de citar mais uma vez Morvan Lebesque, cujas fórmulas de simplificação me parecem excelentes. "Milênios se passaram, diz ele, e o homem não se tornou talvez semelhante aos deuses, como ele desejaria, mas penetrou, abrindo uma brecha, em seu vasto domínio. Graças aos recursos de seu cérebro, primeiro conheceu o universo e sua forma, em seguida lançou-se no espaço e agora possui o privilégio essencialmente divino de habitar os planetas e destruí-los. O homem se tornou seu próprio deus, e se ele se contempla, ele o faz das alturas, do plano elevado de máquinas onde antes ele colocara Zeus e o Cristo — das altitudes vertiginosas onde sua inteligência se instalou, precedendo seu corpo. Tentaremos demonstrar como neste terceiro período, quer dizer na época moderna, a poesia reencontrou seu papel ativo, função que havia perdido durante alguns séculos.

Mas é preciso imediatamente reconhecer que a arte do teatro vem entre as últimas artes que progrediram no sentido ditado pela época moderna. Há um século já a poesia penetrara no mundo novo, a pintura seguiu-a de perto, o mesmo acontecendo com a música. Só a arte do teatro continuou até a pouco tempo presa às tradições antigas. Claudel, por ex., um grande poeta dramático, foi obrigado a esperar quase meio século para que lhe fizessem justiça, permitindo que sua obra fosse levada à cena. Mesmo um movimento literário tão forte e também tão revolucionário como o surrealismo não conseguiu revolucionar uma arte que se aburguesara tão profundamente. Antonin Artaud, o

teórico-mártir da renovação poética do teatro, morreu sem ver realizadas suas idéias, que só tomaram corpo depois de 1950 através do chamado teatro de vanguarda ou teatro do absurdo simplesmente teatro moderno. E mesmo hoje subsiste nos lugares mais diferentes do mundo um teatro tipicamente burguês, por conseguinte um teatro falsamente realista, pretensiosamente psicológico ou psicanalítico, um teatro totalmente desprovido de poesia. Eis porque o teatro moderno teve que ser em primeiro lugar e antes de mais nada um protesto contra o incrível estreitamento impôsto à cena.

Mas não sejamos vítimas de um malentendido: como a poesia não é um sinônimo da versificação, assim também a poesia no teatro não se confunde com a poesia de teatro. Desde a idade clássica até "Chantecler", conhecemos milhares de versos, e pode ser que estes versos conduzam a alma ao transcendente invisível, mas não se trata em quase nenhum dos casos de poesia do teatro. Trata-se talvez de uma sucessão de temas líricos, idílicos, épicos, dialogados de uma maneira mais ou menos feliz, eis tudo. Entretanto, a obra teatral não é somente texto; a obra teatral se compõe de gritos, de lamentações, de aparições, de surpresas; de marcações de cena de toda espécie, da beleza mágica dos figurinos, do jôgo de luz fantástico e quase perturbador, da beleza das vozes também: vozes de timbre e de forças diversas, vozes roucas, vozes suaves, vozes augustas, vozes ingênuas, vozes que parecem enfeitiçar... e ainda de gestos, mímicas, danças, acrobacias, côres, pinturas, cenários, música — e mesmo de intrigas e de histórias. Porque é importante reconhecer que, se nos esquecemos que o teatro possui sua linguagem própria, sua poesia própria, a culpa é de Aristóteles que descreveu as fissuras do teatro e substituiu a loucura divina por fórmulas matemáticas. E estas mesmas fórmulas matemáticas acabaram dissecando o teatro, torcendo-lhe o pescoço e abaixando o seu nível até o ponto onde encontramos hoje em dia um pouco por toda parte. Não faz muito tempo que, sentindo-nos atraídos pela verdadeira obra teatral, começamos a pesquisar as tradições mais antigas de teatro. Estas tradições conservaram a escritura teatral primitiva, o que explica que a nossa curiosidade de hoje em dia esteja orientada para as civilizações antigas e que procuremos pacientemente compreender a história e a beleza dos "Nô" japoneses, das cerimônias hititas, do teatro do antigo Egito, do antigo tea-

tro hindu, da ópera chinesa, do teatro de Java e de Bali, da dramaturgia do México antigo. Não se explica este fato pelo gosto do exótico ou pelo processo atual de integração das civilizações. Mas a causa deste novo interesse está no fato de que podemos encontrar nas obras teatrais destas civilizações antigas a inspiração de uma criação nova, através da qual reaparecerá o verdadeiro teatro com todo o seu brilho original. Por conseguinte, iremos também salvar a poesia, esta poesia que por múltiplas razões, encontra cada vez menos aceitação pelo espírito da nossa época, mas que no teatro conservará seu poder comunicativo, pois que o teatro é uma arte coletiva.

O teatro é a poesia no espaço, é o maior dos mistérios da poesia, pois o Verbo, este veículo impalpável da poesia, se fez carne, se incarna diante dos olhos dos espectadores. E assistimos a este espetáculo maravilhoso que é o verbo se tornando gesto, ritmo, luz, enfim, se materializando diante de nós. Ficamos maravilhados observando como o teatro desperta as imagens adormecidas e as faz surgir no movimento e no espaço tal como Lázaro retornando à vida. O teatro ressucita a poesia, dá-lhe novamente a vida. Antonin Artaud comenta muito bem: "Esta linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra deve satisfazer em primeiro lugar os sentidos. Existe uma poesia para os sentidos, assim como existe uma poesia para a linguagem, e esta linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que ela exprime escapam à linguagem articulada." Sabemos hoje em dia que Antonin Artaud exagerou intencionalmente a perseguição à linguagem no teatro. Na verdade, esta linguagem articulada invadiu demasiadamente o palco e quase que anulou inteiramente a verdadeira expressão teatral. Daí este ódio injusto de Antonin Artaud.

Mas hoje em dia a linguagem articulada encontra cada vez mais o seu justo lugar no teatro e inicia uma aventura sem precedentes. Muitas vezes a palavra se torna ela própria espetáculo e encontramos então palavras-pombas, palavras-estrélas, palavras-poeira, palavras-damas, palavras-cachorros, palavras que cantam e palavras que silenciam. Aquêles que são apaixonados pela palavra podem ficar satisfeitos, pois o teatro com suas côres, suas luzes e sua maravilhosa atmosfera veste a palavra com roupagens suntuosas e lhe oferece o lugar mais prestigioso para se mostrar. Esta palavra está para o teatro assim como um sober-

bo manequim está para uma grande "boutique" de costureiros. Ela tem muito que fazer e muito que apresentar.

Há também uma linguagem do teatro moderno que poderíamos denominar de linguagem congelada, e que é o contrário da linguagem em festa, da linguagem musical, da linguagem-maravilha. Esta outra linguagem é uma linguagem dissecada, uma linguagem mecânica, uma linguagem-clichê, uma linguagem aborrecida, de um tédio contagiante. É uma linguagem derisória através da qual inúmeros problemas do homem moderno se manifestam de uma maneira teatral. Vemos por conseguinte que a palavra como veículo de comunicação guarda sua posição. Ela somente mudou seu papel literário e se investiu do papel feito para o palco. Nem podia ser de outra maneira. O teatro é um fenômeno coletivo, que é produzido pela comunicação, que, naturalmente, pode ser feita de várias maneiras. A linguagem articulada continua, pois, sendo o elo mais divino de nossas comunicações.

Somente quando consideramos tudo que se passa no palco como imagens materiais da poesia é que chegamos à verdadeira obra teatral. Entretanto, uma descoberta mais prestigiosa nos aguarda ainda: o ator. O ator é a metáfora mais bela, mais misteriosa e mais importante que encontramos no universo poético. Imaginem uma pessoa qualquer, um sapateiro, por ex., um delegado, um detido numa prisão sombria, um padeiro ou um grã-fino da sociedade, um pequeno imbecil ou um nôvo Einstein, que, em virtude de uma transformação teatral semelhante à transformação à qual é submetida a palavra por um poeta, servindo-se de uma metáfora, torna-se Oreste ou Júpiter ou Amphitryon ou Romeu ou Lorenzaccio ou Wozzek... ou sabe Deus quem mais! E observem que uma simples môça, uma professora do interior, uma cabeleireira de salão ou uma senhora com mil preocupações sociais podem ser tornar uma Maria Stuart ou uma Julieta amorosa ou uma Lady Macbeth. Ainda não se falou o suficiente sobre estas terríveis e importantes metáforas que representam os atôres no teatro, e nos voltamos para o velho Diderot que foi o único a pressentir o verdadeiro problema do comediante. Porque os atôres-metáforas estão na origem de uma transformação a qual o teatro tem que se submeter. O comediante que se torna uma metáfora, por conseguinte um outro, começa a influenciar os espectadores de uma maneira secreta e subversiva. Os espectadores se sentem em seu lugar e experimentam com êle a aventura de sua metáfora. Acrescentem ainda a linguagem concreta, esta linguagem

física e múltipla que se destina antes de mais nada aos sentidos e que, na sala de operação, como Antonin Artaud chama o teatro, ajuda de uma maneira eficaz a modificar o espectador. Podemos voltar a pensar no papel da cártasis, que no teatro moderno, reencontra sua função transformadora. E iremos constatar com bastante otimismo que o povo não procura o teatro só para se divertir, mas sobretudo por causa desta transformação que se realiza nêle durante a representação. A experiência de diversos festivais e sobretudo a experiência de um teatro popular nos países onde o teatro representa a forma mais viva da expressão estética constituem as provas numerosas e convincentes.

O teatro moderno começa a se desvencilhar de uma tarefa que não é sua: por exemplo, a de divertir o público, de resolver questões sociais ou psicológicas, de servir de campo de batalha a paixões morais ou políticas. Quase um século da aventura da poesia moderna, mais de cinquenta anos de exposições de novas maneiras de abordar a pintura e a música, duas terríveis guerras mundiais, uma imensa revolução, a revolução técnica e uma imensa vulgarização de diferentes filosofias e ciências, tôdas estas experiências conseguiram abrir caminho para um teatro que é o primeiro a refletir em profundidade e em sua forma o autêntico espírito moderno.

E isto é somente o comêço.

Se nos convenceremos que o público não procura o teatro burguês, mas que através dos crimes, do amor, das guerras, das intrigas e das infelicidades, êle procura um estado poético, um estado que transcende à vida, um estado que, pelo seu caráter coletivo, popular e quase físico só o teatro pode oferecer, se tudo isto é verdade, então a vanguarda do teatro de hoje será — esperemos — o comêço de uma grande época do teatro moderno.

Sartre: em teatro as intenções não contam

A presente entrevista surgiu da palestra mantida durante duas horas entre os redatores Giroud, Kanters, Lanzmann e Erval, do semanário francês L'EXPRESS, e Sartre, no seu apartamento de St. Germain-des-Près.

P — O que o levou a escrever LES SEQUESTRES D'ALTONA? Não me refiro a esta peça em particular, mas por que preferiu o teatro como meio de expressão?

R — Primeiro, porque tenho encontrado dificuldades em terminar o meu romance. O quarto volume (refere-se à tetralogia LES CHEMINS DE LA LIBERTÉ) devia girar em torno da Resistência. A escolha, então, era fácil — mesmo se mais tarde isto exigisse um pouco mais de esforço e coragem, para continuá-la. Era-se a favor ou contra os alemães. Preto ou branco. Hoje — e desde 1945 — a situação tornou-se mais complexa. Talvez exija menos coragem para optar, mas as escolhas são mais difíceis. Não posso expressar as ambigüidades de nossa época, num romance passado em 1943. E, por outro lado, esta obra inacabada pesa-me na consciência. Para mim, é difícil começar um trabalho sem ter concluído o anterior.

P — Acredita alcançar o teatro maior público do que o romance?

R — Quando a peça faz sucesso, o autor atinge maior público, pelo menos no momento. Depois, não sei. Mas, qualquer peça de êxito que consiga cerca de uma centena de representações em grandes teatros, é vista por 100 000 pessoas; e é algo de excepcional para o livro, vender 100 000 exemplares.

P — Alguns de seus livros venderam bem mais de 100 000 exemplares em edições de bolso. E cresce que cada exemplar é lido por várias pessoas.

R — Sem dúvida. Mas, além de se ver a peça, pode-se, também, lê-la. Muitas das minhas peças já foram publicadas em livros de bolso. Consideremos, também, as companhias que excursionam e o número de representações. Mas, na realidade, o problema é outro. O sucesso do livro não é, necessariamente, considerado pelo número de exemplares vendidos. Conheço obras excelentes que não venderam mais do que três ou quatro mil exemplares e que, indiretamente, pelo menos, influenciaram toda uma geração.

Kafka não é um "best-seller" na França, mas sem ele, muitos intelectuais da minha época não seriam o que são hoje. Desde que o teatro é um empreendimento de alto custo e exige imediato retôrno do capital empatado, a peça deve logo fazer sucesso, senão fracassa. Isto significa que a relação entre o autor e o público é diferente. O livro forma o seu público pouco a pouco. A peça tem de ser, por sua vez, necessariamente "teatral", porque o autor sabe que será aplaudido ou vaiado no mesmo instante. É como responder-se a qualquer prova com apenas uma questão, sem oportunidade de reexaminá-la. A peça de teatro torna-se cada vez mais uma façanha de habilidade: se fracassa, ela se volta contra o autor. Quando nos Estados Unidos, e, em escala crescente, na França, as críticas são desfavoráveis e o teatro medíocre, a peça encerra a sua temporada logo depois de algumas representações. O livro pode expressar-se em linguagem silenciosa; o drama e a comédia vêem-se obrigados a erguer a voz. Talvez seja isto o que atraia o meu interesse pelo teatro: esta façanha de habilidade e de esforço, a sua ampla ressonância e o risco de perder tudo numa só noite. É uma mudança: faz-se falar de "maneira diferente".

P — O que pensa esperar o público do seu teatro quando assiste à sua peça?

R — Isto é algo que gostaria de saber. O teatro é de tal modo "uma coisa pública", "uma coisa do público", que a peça escapa ao domínio do autor, tão logo a platéia esteja presente. Minhas peças, de qualquer maneira, sejam quais forem os seus destinos, estão quase todas fora do meu controle. Transformaram-se em "objetos". Poder-se-á dizer: "Não é a isto que eu me refiro", como o Kaiser, durante a 1.ª Guerra Mundial. Mas, o que foi feito está feito.

P — Isto é óbvio para o cinema, pelo menos se êle possui alguma significação. "Recebendo-o", o público deforma o seu sentido ou lhe empresta nova expressão. Mas, no teatro, o autor não poderia interferir e modificar a direção, corrigir aqui e ali, orientando-a de outra maneira?

R — Não. O lado desagradável é o que de repente se descobre sobre a peça e não se pode culpar o diretor ou os atôres. A peça deve ser escrita de modo que possa ser recriada quando encenada em países estrangeiros — devendo-se levar em conta que alguns atôres não se enquadram perfeitamente em certos personagens. Cada papel — e todo o trabalho — deve incluir margem para mudança mais ou menos determinada. Refiro-me a outra coisa: primeiro às relações imprevistas que surgem entre os atos e cenas (gestos, atitudes, a conduta dos personagens, o tempo e o local da ação, cenários, iluminação etc.). Podem-se tomar providências a respeito, porém, de maneira imperfeita: um “objeto” cria-se a si próprio com características objetivas que estão além do nosso contróle. Projetei muitas cenas de *LE DIABLE ET LE BON DIEU*, para o cair da tarde ou à noite. Certa vez, durante o ensaio geral, compreendi que o resultado era uma peça noturna. E isto o espectador descobre — com satisfação ou desagrado — antes que o autor o faça, mesmo que se ele não manifesta esta descoberta. Lembro-me, também, de certa cena de *MORTS SANS SÉPULTURE*. Era em 1944. Alguns membros da Resistência estavam sendo torturados pelos milicianos. Eu não tinha interêsse em mostrar a realidade física da tortura, mas a relação e os conflitos entre êstes dois grupos de homens. Os atôres e o diretor sabiam o que eu queria. Os ensaios transcorreram de modo satisfatório em tranqüila atmosfera. Vitold, que dirigia a peça e interpretava o papel principal, nunca tinha tempo para jantar e esperava até poder encontrar-se fora do palco para devorar um sanduíche. Enquanto êle se achava nos bastidores comendo, deveria simular um choro de dor, e o fato de que êle o fazia de bôca cheia impedia-nos de “acreditar” na cena. Na noite do ensaio geral algumas pessoas na platéia acharam aquilo intolerável. Foi devido a êles que descobri — pois, reconheço, estava confuso — o verdadeiro significado da discreção clássica. Não se pode revelar tudo. Sabemos o que dizem certos pintores contemporâneos: pintura é antes um objeto; objeto que possui sua própria estrutura. É o espectador, porém, que colabora com o autor para fazê-la surgir.

P — Concorda sempre com estas transformações?

R — Não. Mas, o que posso eu fazer? O público é, acima de tudo, uma assembléia, o que vale dizer que cada espectador preocupa-se não só com o que êle pensa da peça, mas,

também, o que dela pensa o seu vizinho. Quando vou ao teatro assistir à determinada peça que contém diálogos chocantes para certas pessoas, e sei que na platéia existem elementos que não compartilham das minhas opiniões, meu julgamento crítico é prejudicado. Vejo-me constrangido por êles que, por sua vez, ficariam menos chocados se não estivessem pensando nos outros que ali estão, pertencentes ao seu mesmo partido, classe ou religião. Desta complexa reação nasce uma estranha realidade pela qual ninguém é completamente responsável. Surge, então, a Imprensa que não cria uma corrente de opinião, como geralmente se acredita, mas a interpreta e a cristaliza. Os autores teatrais tendem a culpar os críticos por voltarem parte do público contra as suas peças. Isto, porém, é um malentendido. O crítico teatral de um diário ou semanário é, na realidade, o representante qualificado de certa parte do público. Êle é considerado se o seu julgamento fôr, de modo geral, confirmado pelo dos seus leitores. Em outras palavras, é como se êle adivinhasse a opinião daqueles que lêem as suas críticas. Isto advém do fato de que êle próprio é membro dêste mesmo grupo. Quando *LES MAINS SALES* foi encenada, François Perrier e André Luguet receberam justos elogios pelas suas interpretações. Quanto à peça própria-mente dita, surgiram dúvidas: tratava-se ou não de peça anticomunista? Os críticos da esquerda e a Imprensa burguesa silenciavam seu julgamento. Quando, afinal, decidiram que a peça era contra o seu partido — julgamento que de modo algum correspondia à minha intenção — os outros elogiaram-na, confirmando, assim, que a esquerda estava certa. Desde, então, a peça adquiriu um sentido objetivo que eu nunca fui capaz de modificar.

P — Certamente, daí para cá, tem conseguido tornar claras suas intenções?

R — Foi o mesmo que pregar no deserto. No teatro, as intenções não contam, o que vale é o resultado. O público escreve a peça tanto quanto o autor e, naturalmente, os elementos que condicionam os espectadores são a época, as suas necessidades e os conflitos que lhes são próprios. Assim é que *CORIOLANO* foi considerada antidemocrática e os fascistas aplaudiram-na na Comédia Francesa, em 1934, enquanto que as recentes apresentações desta mesma peça no Piccolo Teatro de Milão, tiveram, ao contrário, acentuado aquêle lado que mostra a ditadura como a mis-

tificação das massas. E, a propósito, entenda-se que o que Shakespeare pretendia como antídoto para a ditadura, não era a democracia, mas a monarquia legitimista e hereditária.

P — Estas transformações sucedem-se constantemente?

R — Mais ou menos, creio. Houve, entretanto, nas grandes épocas do teatro, uma verdadeira homogeneidade entre autor e público, pois, êste se encontrava, até certo ponto, consciente das contradições narradas pelo autor. Não há dúvida que ANTÍGONA representa, como Hegel assinalou, o conflito entre as grandes famílias aristocráticas em decadência e a Cidade-Estado, cujo crescimento tendia a limitar o seu poder. Os atenienses sentiram-se, na verdade, profundamente inquietos pelo conflito entre Creonte e Antígona. Aí estava, portanto, um público *unido* para o teatro. Análogamente, na Inglaterra, durante o século dezessete, as condições da língua e o surgir de uma nação em torno de um Monarca absoluto deram, de maneira singular, um público unido ao teatro elizabetano. Em nossa época, a platéia é formada por diversas classes da sociedade, com muitos interesses antagônicos para que alguém possa prever as suas reações. De qualquer modo, o teatro pertence de maneira ampla e considerável à burguesia. É ela que o mantém e o sustenta ao aceitar os contínuos aumentos nos preços dos ingressos. Existem tantos choques internos na classe média e mesmo na classe dominante, que parte do público, provavelmente, ficaria chocado se o teatro apresentasse uma imagem de nossa sociedade que agradasse a outros espectadores. Como resultado dêsse compromisso, o teatro, muitas vezes, não retrata as transformações do homem e do mundo, mas pelo contrário, oferece a imagem de um homem imutável em um universo imutável. Exemplo admirável é o fato de que o público, em cerca de mil apresentações, assistiu e riu com a comédia A PEQUENA CABANA, de André Roussin. O que é A PEQUENA CABANA? Dir-se-á que todos os incidentes do trio burguês, isto é, a mulher, o marido e o amante, serão recolocados. Transporte-os para uma ilha deserta e o que acontece? O trio permanece, de uma maneira ou de outra. Nada se altera; e o público fica encantado. Em O ADMINISTRADOR CRICHTON, peça inglesa sobre as vítimas de um naufrágio, vemos o criado Crichton zelar pelos demais e dêles merecer respeito porque lhes era superior. Isto significa que o mundo pode mudar? Não. Quando um navio

surge no horizonte, Crichton decide voltar à sua posição de inferioridade em sua terra. Os personagens retornam ao ponto de partida. Exceto que esta aventura, à maneira de Crusóe, deixa os padrões melhores do que eram antes, graças às qualidades do criado: a Inglaterra é eterna. Isto é o que tem de ser demonstrado. Contudo, todos nós sabemos que o mundo se transforma, que êle transforma o homem e que o homem transforma o mundo. E se isto não é o que deve ser o profundo significado de qualquer peça, então o teatro não tem mais razão de ser.

P — Não é êste, exatamente, o assunto do qual Brecht trata em tôdas as suas peças?

R — Realmente, é. As pessoas, muitas vezes, reclamam que êle está tentando dar uma interpretação marxista do mundo, em tôdas as suas ramificações. Não é isto. Na verdade, êle é um marxista, mas, como autor teatral, está fundamentalmente interessado em dramas individuais. Êle apenas quer mostrar que não há drama individual que não esteja completamente condicionado pela situação histórica, e que êste drama também influencia e condiciona a situação social. É por isso que seus personagens são sempre ambíguos; revelando suas contradições — que são aquelas da época na qual êles vivem — ao mesmo tempo procura mostrar como êles cumprem o seu destino. Penso em GALILEU. Na peça de Brecht nós vemos Galileu inteiramente condicionado pela época na qual a ciência que nascia entra em choque com as tradições, crenças e interesses da Igreja e a aristocracia. E êste homem que encarnava a ciência é o primeiro a traí-la. Por quê? Porque a sua coragem física abandonara-o e, especialmente, porque não compreendeu que o seu destino não repousava com os grandes dêste mundo mas com aquela parte da sociedade que naqueles dias influenciava a ciência, pois dela precisava para crescer e prosperar — a burguesia. Portanto, êle é responsável por sua sorte: êle a decidiu. Ao mesmo tempo, o seu erro só pode ser explicado por uma época na qual o cientista é uma espécie de criado da nobreza e do clero. Em consequência, êle forma um falso juízo a respeito de si mesmo, embora esteja criando algo que transformará a sua condição.

P — E como Brecht evitou que seu trabalho fôsse alterado pelo seu público?

R — Antes de tudo, porque o público da Alemanha Oriental está relativamente unificado, apesar de todos os

seus problemas, seus profundos conflitos e suas tensões internas. Esta sociedade, que se encontra em processo de formação, independe do que se possa pensar dela, fornece ao teatro um público cujas esperanças e preocupações são semelhantes entre si e não, como acontece conosco, um público de interesse muito diversificados. A prova é que só compreendemos a arte e a significação das peças de Brecht quando elas já fizeram sucesso em outra parte.

P — Mas as peças de Brecht foram escritas antes da existência desta sociedade.

R — Sim. Mas, o seu verdadeiro sucesso veio depois.

P — Tem certeza? Brecht foi autor de êxito na Alemanha antes de Hitler, na República de Weimar; depois em Nova Iorque, durante o período nazista; e agora, na Alemanha Ocidental, Suíça, Londres. Dêste modo, êle transcende o seu público unificado.

R — Perfeitamente certo. Mas, observe a diferença entre o Brecht de hoje e o Brecht da época em que A ÓPERA DOS TRÊS VINTÊNS foi encenada em Paris. Hoje nós sabemos quem é Brecht. Porém, quando antes da guerra eu assisti A ÓPERA DOS TRÊS VINTÊNS, com Simone de Beauvoir, vimos somente o que se chamou de uma sátira social. Foi muito divertido, agradável. Mas, saí do teatro, isto há mais de vinte anos — e aqui está a transformação do público —, achei a peça anarquista: os burgueses todos corruptos, o chefe de polícia um patife. Mas, a peça retrata também o povo como mendigo e os seus líderes como ladrões velhacos. O lado positivo do duplo criticismo escapou-me, como escapou a todos naqueles dias.

P — E, contudo, na França, a versão cinematográfica de Pabst, de A ÓPERA DOS TRÊS VINTÊNS, foi considerada esquerdista. Isto é o que, de modo geral, se pensou?

R — Porque nela os banqueiros e a polícia foram atacados. Mas, a direita também pode atacar os banqueiros. É tudo uma questão de como isto é feito. Os equívocos desaparecem quando Brecht tronou-se capaz de lidar diretamente com o seu público. Êle decidiu deixar os espectadores integrarem-se na peça, e, desde que êles colaborassem de algum modo com o autor, êste tentou guiá-los nesta colaboração. Uma peça é o símbolo vivo do homem e o mundo representado para o homem. A questão é saber qual a relação que há entre o público e o símbolo. Creio que o que Brecht procurava destruir é a relação entre o teatro

burguês comum — não é êste o caso do teatro clássico — e o espectador. Participar na peça significa, por exemplo, identificá-la, até certo ponto, com o símbolo do herói que é morto ou se apaixona. O que significa preocupar-se em saber se o amante foi enganado ou se o herói morre no fim. Participação é quase uma identificação física com o símbolo, sem o conhecer. Do mesmo modo, uma pessoa não pode realmente conhecer alguém por quem se apaixone ou com quem viva uma existência violenta e apaixonada. Se você *participa* — é o que preocupava Brecht — você transfere a forma. Tem-se dito — e corretamente — que o burguês pode participar na peça como um verdadeiro herói, um revolucionário que transcende as suas próprias contradições e triunfa na morte. Por quê? Porque êle não se sente inquieto. Porque, afinal, o burguês pode identificar-se com o herói, exatamente como aquelas pessoas que dizem: “Eu sou pela Argélia Francesa, mas respeito os rebeldes argelinos que morrem heróicamente.” Da mesma forma, quando o herói esquerdista liberta-se êle próprio de suas contradições e morre heróicamente por uma certa sociedade, o espectador pode dizer para si mesmo: “Eu condeno a sociedade para a qual êle trabalha, mas não posso deixar de ver nêle a imagem do homem que foi capaz de reconciliar as tendências contraditórias que existiam em si mesmo. Tenho também contradições, ainda que de espécie diferente, e esta história mostra-me que sempre se podem transcendê-las.” E assim, o espectador irá embora feliz. Compreendeu que em toda sociedade e em toda situação, é possível transcender tais contradições e, por conseguinte, rejeitando o conteúdo da peça, derivará a sua satisfação da concepção formal do heroísmo. Neste sentido, o herói autêntico das peças soviéticas não torna *inquieto* o espectador burguês. Brecht pensou que superar uma situação difícil e contraditória não foi, jamais, preocupação do indivíduo, mas que, apenas, toda a sociedade poderia, no movimento histórico, transformar-se a si mesma. Êle queria que o espectador sãsse do teatro inquieto, isto é, compreendendo as razões para a contradição, sem ser capaz de transcendê-la emocionalmente.

P — É preciso que as pessoas, depois de assistirem TARTUFO, sintam-se contrafeitas?

R — Vejo uma relação próxima entre os clássicos e Brecht: ambos têm perspectiva e distância. Não acredito

que alguém realmente se preocupe com a sorte de Orgonte ou Elmira. Tartufo é repulsivo, mas não inspira sentimento de repugnância. Assim, estamos distintamente comprometidos. Rimos com moderação. A distância, mais do que qualquer outra coisa, contribui para a intensidade da peça. O que Brecht queria — o que nossos autores clássicos desejavam — era provocar aquilo que Platão chamou “a origem de toda a Filosofia”, isto é, o maravilhar-se, tornando estranho o que é conhecido. Lembre-se de que Voltaire usou esta técnica em suas novelas. É suficiente, para isso, introduzir personagens de um outro mundo. Assim podemos rir deles e, depois, dizer para nós mesmos: “Olhe, este é o meu mundo!” O ideal do teatro brechtiano seria que o público se portasse como um grupo de etnologistas que, de repente, descobrisse uma tribo selvagem próxima e exclamasse com entusiasmo: “Nós somos estes selvagens.” É aqui, então, que o público colabora com o autor: quando, nesse momento, ele próprio se reconhece, mas de maneira singular, como se fosse outra pessoa; dando a si mesmo existência objetiva, ele vê a si próprio sem, contudo, identificar-se, sem se compreender.

P — Há pouco, você disse que o objetivo da peça seria a admiração platônica. Acredita que isto seja suficiente no teatro? Não existem outras ligações afetivas no teatro entre o público e o palco? E não seria esta uma representação bastante fria?

R — Sem dúvida. Isto, porém, não era o que Brecht pretendia. Tudo o que ele fez foi no sentido de não reprimir a emoção do espectador. Em MÃE CORAGEM, sua mulher e admirável intérprete, Helene Weigel, fez a plateia chorar. O ideal seria *mostrar e movimentar* ao mesmo tempo. Não creio que Brecht considerasse esta contradição como um absurdo sem solução. Tudo depende do ponto de vista que se adota quando se vai contar uma história. Ou considera-se o ponto de vista do eterno, isto é, as coisas estão de um modo e assim permanecerão sempre — a mulher será, invariavelmente, o Eterno Feminino etc. Neste caso, nós retrocedemos ao teatro da *natureza humana*, que eu chamo burguês. Ou considera-se o ponto de vista histórico — o ponto de vista do futuro — como constantemente transformando-se e auto-renovando-se. Em CASA DE BONECA, que se ocupa da questão dos direitos femininos numa época em que o povo não levava isto a sério, Ibsen

se colocou na perspectiva do futuro. Daí, ele observar a desintegração do marido autoritário e indigno e a liberdade de Nora.

P — Um futuro intuitivo. Em suas próprias peças, como é vista a inclusão deste futuro intuitivo?

R — Até agora, não cogitei muito disto. Mas, em LES SEQUESTRES D'ALTONA, realizei algo neste sentido. Toda a peça é estruturada do ponto de vista de um futuro que é simultaneamente falso e verdadeiro. A loucura do enclausurado reside no fato dele considerar-se — no esforço para evitar o sentimento de culpa — a testemunha de um século que se encontra em processo de desaparecimento e em dirigir-se ele próprio a um tribunal superior. Sem dúvida, tudo o que ele diz é absurdo e não um comentário real sobre este século. Mas, eu quero que o espectador sintam-se, até certo ponto, na presença deste tribunal ou, simplesmente, diante dos séculos que virão. Nosso século será julgado, assim como julgamos os séculos dezoito e dezenove. Ele terá o seu lugar na história, à medida que se criar e exigir o julgamento de uma moral objetiva sobre a humanidade. Gostaria que o público se sentisse — através do absurdo das expressões do meu personagem — na presença deste tribunal. Tudo isto, é claro, são castelos no ar. Mas, se fôr bem sucedido, dará ao espectador a impressão de uma fuga ao passado. Estou tentando mostrar o sentimento de nosso tempo, à proporção que, pouco a pouco, este século vai desaparecendo. Assim como os cumprimentos de Feliz Ano Novo: “1966 foi um ano assim tão... façamos votos para que 1967 seja melhor.” Gostaria que o público visse o nosso século de fora, como uma testemunha desinteressada e que, entretanto, dele participa, já que o está construindo. Há, além disso, algo de singular em nossa época: sabemos que seremos julgados.

TRADUÇÃO DE W. SURTAN

(Esta entrevista foi traduzida da *EVERGREEN REVIEW*, vol. 4, n.º 11)

Técnica Teatral

1 - Alguns exercícios de respiração e adexramento da voz

1.º — Para adquirir a sensação da respiração com o diafragma, inclina-se a bôca para cima, deixando o corpo bem relaxado e observa-se — colocando um livro na região do estômago — o movimento do diafragma ao inspirar e expirar lentamente.

2.º — Interrompe-se o movimento, pausadamente, com o peito levantado, tomando cuidado para não forçar a posição. Respire tranqüilamente e sem esforço. Note o movimento do diafragma com os dedos. Procure sempre deixar os ombros e o peito bem soltos e relaxados. Inspire pelo nariz, retenha o ar durante três segundos e expire-o pela bôca — sempre sem fazer esforço —, distendendo os músculos do corpo.

3.º — Inspire profundamente, conte “um” com voz clara e exale logo o resto do ar, deixando sempre o corpo relaxado. Procure não empregar mais ar do que o estritamente necessário para dizer com clareza o número, mantendo solto o corpo, sobretudo o peito, o colo e a garganta. Repita êste exercício contando de um a cinco, de seis a dez, etc. Desta maneira, adquirirá o devido domínio sôbre o volume de ar empregado, sem desperdícios e também sôbre o uso do diafragma.

4.º — inspire profundamente e pronuncie a consoante “m” ao expelir suavemente o ar. A intensidade do tom deve ser mantida.

Quantos segundos pode você manter êste som sem flutuações e sem esforço? Repita o mesmo exercício com a vogal “o”.

5.º — Diga, de uma só vez, sem respirar, os versos:

Quando a tarde se inclina
soluçando no ocidente,
corre uma sombra dolente
sôbre o pampa argentino. (1)

Continue com êste exercício, repetindo os mesmos ver-

sos duas vêzes, sem respirar, aumentando em cada repetição o volume da voz.

6.º — Aumente a vibração de sua voz buscando maior ressonância nas letras n-m-l-r. Se você observar a ressonância no céu da bôca, tratando de pronunciar, por exemplo, a palavra “uma”, dando ênfase à vibração do “m”, vai perceber a diferença de sensação existente entre um tom impostado, que ressoa e um tom não impostado. Trata-se, em resumo, de um fenômeno psicológico: se, ao recitar os versos sonoros de Rafael Obligado, você imagina que cada palavra é uma pequena bola que se deve jogar contra seu crânio, isto é, para cima, então todo esforço deixa de ser feito na garganta e obtem-se esta vibração sonora que dá beleza e fôrça à voz. O bom resultado dêstes exercícios depende do grau de concentração do estudante ao procurar mentalmente produzir os tons, não na garganta, mas na caixa de ressonância que é a cabeça.

7.º — Diga: “Entre tôdas estas senhoras estava Susana.” “Não penses assim das pessoas; detrás destas cartas bem pode esconder-se uma contestação aos teus desejos de sensacionalismo.” Procure não perder ar pela freqüência do “s”, que é a consoante que maior ar consome. Por outro lado, o sibilar do “s” produz um efeito muito desagradável, que se percebe sobretudo nas transmissões pelo rádio e nos filmes falados. Aprenda a pronunciar estas consoantes usando a menor quantidade de ar possível.

8.º — As diversas tonalidades de voz expressam diferentes estados emotivos: o tom grave contribui para manifestar sentimentos sinceros, afeto, compaixão; por outro lado, o tom agudo revela histeria, alegria, crueldade, etc.

Combine os exercícios de respiração com o exercício que damos a seguir, que favorece o aumento na extensão da voz, e por outro lado, evita a monotonia que é produzida tôda vez que se mantém a voz no mesmo tom. Respire profundamente e diga — com o corpo bem relaxado — os seguintes versos de Obligado:

E quando o sol ilumina
com luz brilhante e serena
do vasto campo a cena,
a melancólica sombra
foge beijando seu alfombra
com o afã de uma pena.

Diga cada verso em um tom mais grave. Será que você consegue dizer os seis versos na extensão de uma sexta, com a ajuda de um piano?

Bocejar antes de cada exercício contribui para relaxar os músculos do aparelho respiratório.

Suspenda todo exercício que canse a voz e possa prejudicar a garganta.

(1) — OBLIGADO, RAFAEL, A Alma do Cantador.

2. Processo de aplicação da maquiagem

Os atôres devem, está claro, barbear-se algumas horas antes — mas não imediatamente — antes de maquilar-se; as atrizes, por sua vez, devem apresentar o rosto limpo, sem nenhum "rouge" ou pó-de-arroz. As atrizes devem proteger seu cabelo do creme e da pintura com um lenço ou um gorro, e atôres e atrizes, proteger sua roupa com um avental.

A primeira operação da maquiagem consiste em aplicar uma camada de creme de limpeza no rosto e no pescoço, usando uma boa quantidade de modo que cubra os poros. Em seguida se retira com um lenço de papel o excesso do creme, deixando o rosto não muito gorduroso, porque se permanecer uma superfície muito gordurosa, a maquiagem ficará com um aspecto também gorduroso e a pintura poderá escorrer. O creme de limpeza simplifica

a aplicação e é de grande utilidade quando se retira a maquiagem.

Em seguida escolhe-se qual a côr da base. O seu tom depende da idade e do tipo do personagem, assim como da luz e das condições do teatro. Se é usado um bastão, deve-se aplicá-lo em oito ou dez lugares: sôbre a testa, as maçãs do rosto, o nariz, o lábio superior, a barba e o pescoço. Se é usado um tubo, espreme-se um pouco sôbre a palma da mão e se aplica com os dedos da outra. Pouca quantidade desta pintura base será suficiente, já que uma camada espessa dará a impressão que o ator esteja com uma máscara.

A base deve ser espalhada suave e uniformemente, aplicando-a também no pescoço e nas orelhas e tomando um cuidado especial com a linha onde começa o cabelo. Se deixamos um espaço sem pintura entre o cabelo e a base, a pele ressaltará artificialmente; por outro lado, se colocarmos demasiada pintura junto ao nascimento do cabelo, notar-se-á uma faixa escura. Além disso, se a pintura termina de um modo súbito na linha dos lábios, a maquiagem pode adquirir a aparência de uma careta.

Se a maquiagem inclui bigode ou barba, as regiões do rosto que vão ser cobertas pelo bigode ou barba postiços não devem ser maquiladas porque a cola que em tais casos tem que ser usada não adere à pintura. Depois que a base colorida tiver sido espalhada de uma maneira uniforme, então aplica-se o cosmético. Para êste tipo de maquiagem usa-se o rouge úmido. Se êste está contido em um pote, recolhe-se com o dedo uma pequena porção e passa-a sôbre as maçãs do rosto; se se trata de bastão, então se aplica várias pequenas doses sôbre as maçãs com o próprio bastão. Em ambos os casos o rouge deve ser bem espalhado a fim de que a côr seja atenuada, escurecendo mais perto do nariz do que nas faces. Esbater as côres é de enorme importância, já que não se deve notar onde termina a pintura vermelha e onde começa a base colorida.

O rouge não é recomendado para os homens. Um tom

de carne rosado, um pouco mais carregado e escuro do que o da *cútis*, pode substituir com vantagens o rouge.

Quando sobrar uma sombra de rouge ou da pintura *côr* de carne rosada nas pontas dos dedos, pode-se aplicar esta *côr* debaixo das sobrançelas, esbatendo-a. Desta maneira neutraliza-se o efeito da excessiva iluminação dos refletores.

Ao pintar os lábios, estes devem manter-se ligeiramente separados, começando com um ponto em ambas as extremidades do lábio superior e outro ponto no centro do lábio inferior. Não se deve esbater os contornos dos lábios; uma linha afilada, dura é preferível a uma linha ligeiramente ondulada no ponto onde os lábios se juntam com a base colorida. Os lábios não devem aparecer muito proeminentes; por conseguinte, não se deve aplicar uma espessa camada de pintura.

As *côres* para sombrear se aplicam com um palito ou uma boneca de algodão. Se a pintura está *sêca* demais, pode misturar-se um pouco de creme de limpeza para uma aplicação melhor e mais simples. Os olhos devem ser compostos, isto é desenhados, tanto na parte superior como na parte inferior e a junção das duas partes das pálpebras deve se estender um pouquinho, *cêrca* de 1 cm além do ângulo exterior do olho. O final desta linha não deve interromper bruscamente, mas ir sumindo aos poucos até passar despercebida. Os olhos muito escuros com pestanas muito densas precisam somente ser sombreados.

Na maioria dos casos, as sobrançelas se acentuam trazendo com um lápis no mesmo sentido em que crescem. As sobrançelas nunca devem ser curtas, mas sim estender-se para baixo e, se bem que não excessivamente em direção às *têmporas*. Deve-se esbater o final com as pontas dos dedos.

Cada rosto requer, geralmente, um ou dois toques individuais. As cavidades das bochechas ou das olheiras podem ser disfarçadas por um tom de base mais clara do que a da *cútis*. Um queixo pouco proeminente pode ser retificado, ressaltando a parte inferior.

Se, com a maquilagem, o ator usará barbas, estas devem ser ajustadas depois de efetuadas as operações anteriores.

Terminada a maquilagem, deve-se aplicar o *pó-de-arroz* para que desapareça o brilho da pintura gordurosa. É recomendável usar um tom de *pó* ligeiramente mais claro do que a base, pois do contrário, isto é, sendo mais escuro destruiria os detalhes da maquilagem. Deve-se procurar não colocar *pó* demais na esponja. Aplica-se o *pó* no rosto moderadamente, não se esquecendo do pescoço e das orelhas. Finalmente passa-se uma escova suave pelo rosto para eliminar o excesso do *pó*. Termina assim a maquilagem.

Infelizmente, uma maquilagem aparentemente perfeita às oito menos um quarto da noite, pode apresentar algumas deficiências uma hora e meia depois. Certas epidermes "comem" de uma maneira surpreendente a maquilagem; uma pessoa que transpire muito no rosto deve passar *pó-de-arroz* com frequência. Aliás, o ator deve examinar sua maquilagem depois de cada ato; desta maneira notará sempre que precisar de retocar alguma coisa. É muito útil para estes retoques usar como esponja uma pena de ganso.

A epiderme que absorve a pintura é mais difícil de tratar. Para evitar esta absorção deve-se aplicar desde o início uma camada mais espessa de pintura; nos intervalos é recomendável que se coloque rouge *sêco* sobre o *pó* e acentuar as linhas que estiverem necessitando, já que é impossível aplicar a base sobre uma maquilagem que já tenha levado *pó-de-arroz*.

A maquilagem de pintura gordurosa não se deve retirar com água e sabão; aplica-se primeiro uma camada de creme de limpeza sobre a pintura e depois de ter esfregado com força, retira-se o creme e a pintura com lenços de papel. Em geral, não basta uma única aplicação de creme de limpeza; às vezes são necessárias duas ou três para eliminar toda a maquilagem. Deve-se evitar que o creme penetre nos olhos, pois produz irritação.

As maquilagens gordurosas não se alteram nas peles normais; ao contrário, na maioria dos casos os rostos adquirem uma aparência fresca, como se tivessem sido submetidos a um tratamento de beleza.

(Traduzido e adaptado de "Técnica Teatral" de F. Wagner)

Teatro no século de ouro Espanhol

Os séculos XVI e XVII foram os chamados séculos de ouro da literatura espanhola. O período mais brilhante é o que compreende os últimos 30 anos do século XVI e os primeiros 30 do século XVII. Foi esta a época das gerações de Cervantes, Lope de Vega e Quevedo.

Do ponto de vista do teatro, foi a grande época clássica da Espanha, aquela em que o teatro nacional atravessou um período cuja importância é comparável à do da Grécia antiga, da Inglaterra Elizabetana e da França clássica.

Na Espanha, como nos outros países europeus, o teatro formou-se nas Igrejas. Os primeiros espetáculos eram cerimônias e textos litúrgicos, sendo os cônegos, diáconos e subdiáconos os primeiros atôres. A introdução cada vez maior de elementos profanos nas representações religiosas — frases e atos satíricos — teve como resultado a proibição de qualquer representação teatral dentro das igrejas. Passou, então, do interior para o exterior dos templos e dali para os palácios dos príncipes e para os mosteiros.

Durante todo o século XVI, o drama religioso continuou a ser cultivado sob a forma de Autos Sacramentais, mas já contando com notáveis alterações e com a introdução de elementos completamente alheios à Igreja. Ao lado desse teatro religioso, coexistiram algumas formas de teatro profano, como a égloga pastoril, farsas cômicas, peças alegóricas e até textos imitados do teatro italiano. Aliás, a influência italiana na formação teatral da Espanha foi muito grande, assim como o foi na França e na Inglaterra. As situações mais características da comédia italiana, como as cenas noturnas, com a inevitável confusão de personagens no escuro, foram habituais nas comédias de Capa e Espada.

Este primitivo teatro, à medida que se popularizou, foi deixando os palácios aristocráticos e os mosteiros, como já havia deixado o interior das igrejas, para se localizar nas praças públicas e finalmente nos pátios das casas. Aos poucos foram sendo construídos locais fechados lateralmente, denominados "corrales". Os "corrales", no início, não tinham teto, e as janelas das casas vizinhas, quando altas, eram aproveitadas como "torrinhas", e quando baixas, como "aposentos" (correspondente a nossos camarotes). O pátio (a nossa platéia), era o lugar mais barato e ali o povo

assistia aos espetáculos, de pé. Só os homens podiam entrar no pátio, e, constituindo o elemento mais barulhento da assistência, eram chamados de "mosqueteiros". As mulhe-

LOPE DE VEGA (1562-1935). Foi o autor mais fecundes ocupavam uma galeria alta, "la cazuela", no fundo do teatro, em frente do palco. Este se erguia pouco acima do nível do chão e nêle costumavam sentar-se alguns homens, de costas para os atôres. Os cenários eram os mais simples possíveis, e as mudanças de lugar anunciadas pelos próprios atôres ou "cômicos". Na Espanha, desde o século XVI, era permitido às mulheres trabalhar como atrizes, coisa que na Inglaterra só ocorreu depois da Restauração, e na Alemanha a partir do século XVIII.

As representações teatrais davam-se aos domingos e duas ou três vezes por semana. Logo antes da Quaresma — período em que os "corrales" permaneciam fechados — havia espetáculos diariamente. Começavam às 2 horas da tarde, no inverno, e às 3, no verão. Primeiro, havia uma espécie de prólogo, em verso, onde eram explicadas as cenas que iriam ser apresentadas e onde se faziam alusões aos acontecimentos do momento. Seguia-se a "comédia", própria dita, que constava de três atos ou jornadas. Nos intervalos, representavam-se alguns "entremeses", que eram pecinhas curtas e engraçadas, ao mesmo tempo que se cantavam e dançavam músicas da época. Muitas vezes os atôres eram os próprios autores, como ocasionalmente o foram Juan de Enzina, Gil Vicente, Lope de Rueda, Pedro Navarro e outros.

LOPE DE VEGA (1562-1636). Foi o autor mais fecundo e mais representativo do Século de Ouro da Espanha. Com êle, sofreu o drama tradicional radicais mudanças, deixando de respeitar as unidades de tempo, lugar e ação, e sendo criado novo estilo poético. Lope de Vega produziu mais de duas mil peças e em sua obra estão representados todos os gêneros dramáticos conhecidos até então: o religioso com os "Autos Sacramentais", as peças abordando temas do Velho e do Novo Testamento, vidas de santos e lendas piedosas; a comédia alegórica, baseada na mitologia oriental, grega e romana; as peças inspiradas em livros

de cavalaria, em lendas e costumes de outras nações; tôda a história da Espanha, com suas lendas e recordações mais ou menos conhecidas, e, finalmente, enorme número de comédias de costumes, comédias aristocráticas, de Capa e Espada e populares.

Exemplo de seu teatro religioso é o Auto Sacramental "El viaje del Alma", e também "Lo fingido y verdadero", "La Buena Guarda", inspiradas em lendas piedosas.

Suas comédias heróicas mais conhecidas são: "El Alcalde de Zalamea", "El Caballero de Olmedo", "El Castigo sin Venganza", "Fuente Ovejuna", "El Mejor Alcalde del Rey", etc. Entre as comédias de costumes, podemos citar: "El Acero de Madrid", "La Dama Boba", "El Perro del Hortelano", "La Moz del Cântaro", etc.

Foi durante a vida de Lope de Vega que se edificaram os dois "corrales" mais antigos de Madrid, assim como os principais de Valença, de Sevilha, de Barcelona, de Granada e de outras capitais.

Alguns gêneros dramáticos inferiores se desenvolveram durante sua vida, como a "Loa", espécie de introdução ao drama que iria se seguir; "El Entremés", já citado, peça curta que encerrava geralmente o espetáculo, ou que era representada num dos intervalos e que veio com Cervantes a adquirir forma definitiva: "El Baile" e "La Jácara", poesia cantada que deu origem à "tonadilha" do século XVIII.

Como continuadores de Lope, temos:

TIRSO DE MOLINA (1581-1648), cujo verdadeiro nome era Fray Gabriel Téllez, e que por sua fecundidade e pelo valor total de sua obra, é o que mais se aproxima a Lope. Tirso de Molina foi o criador de uma das mais célebres personagens da literatura universal — o "Don Juan".

DON JUAN RUIZ DE ALARCON (1580-1639), que embora menos fecundo que os dois anteriores, deu às suas comédias tal perfeição de forma e tal sentido moral, que ficou conhecido como "o clássico de um teatro romântico".

DON GUILLEN DE CASTRO (1569-1631), autor das célebres "mocedades del Cid", as quais, adaptadas por Corneille, constituiriam a primeira tragédia do teatro clássico francês.

DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA (1600-1681), em cujas mãos os Autos Sacramentais tomaram novo impulso, quase chegando a constituir um novo gênero dra-

mático. Utilizando figuras alegóricas, tornou representáveis conceitos teológicos, pensamentos filosóficos e dogmas cristãos.

Os autos mais característicos de sua obra foram: "El Gran Teatro del Mundo", "Los encantos de la Culpa", "La Cena de Baltazar", e "La vida es Sueño".

Calderón refez também algumas peças de Lope, como "El Médico de su Honra", "El Alcalde de Zamalea" e "El Maestro de Danza". Escreveu algumas "Zarzuelas", gênero novo que surgiu pelo predomínio da música dramática nas representações teatrais, e foi autor de "entremeses" e "bailes".

Com a morte de Calderón, começou a decadência do teatro espanhol, como consequência da decadência política e militar do país.

Dilui-se a inspiração nacional, e as obras surgidas são apenas imitações de peças de Lope, Tirso e Calderón. Além disso, a perseguição dos moralistas contra os abusos que se cometiam nas representações ocasionaram o fechamento paulatino de teatros importantes em Sevilha, Valença, Pamplona, Córdoba, com a destruição dos edifícios e a proibição de qualquer tentativa de reconstruí-los. As pessoas timoratas começaram a abandonar os espetáculos, as companhias decresciam, cessando, por conseguinte, todo e qualquer estímulo ao autor teatral. A guerra da Sucessão transformou-se em guerra civil e durou treze anos, acabando de arruinar a nação.

Finalmente, as novas doutrinas literárias francesas foram postas ao alcance de todos, em boas traduções, nos jornais, nas obras didáticas e satíricas. Essa expansão trouxe novas formas de dramaturgia.

Chega, deste modo, o Século de Ouro ao fim de suas experiências teatrais, tendo criado definitivamente a verdadeira tradição clássica espanhola.



A moda Espanhola

A estonteante difusão da moda espanhola na Europa no século XV, foi devido ao prestígio alcançado pelos espanhóis com as descobertas de Cristóvão Colombo, que se não encontrou uma nova rota marítima, estabeleceu entre América e Espanha um tráfego imenso de metais preciosos, fonte de luxo na época. Beneficiou-se também do prestígio político, como a expulsão dos Mouros da Andaluzia e a unificação da península Ibérica, aliada à grande diplomacia de Carlos V.

Em 1516 reunia os domínios de Habsbourg, de Aragão e de Castela; em 1516 a conquista do México, da América Central, do Norte e da Costa do Pacífico; seu segundo casamento com Isabel de Portugal e o de sua irmã com o rei João III, que portava a coroa de Portugal, o Brasil, e o Império Colonial das Índias.

Desta grande supremacia política o luxo devia ser uma das expressões do prestígio hispânico, sem contudo ser a mais sensível.

A moda sofreu influência de diversos países, Philippe o Belo introduziu na Espanha o esplendor da corte de Borgonha, e provavelmente detalhes do traje flamengo. A moda alemã chegou na Espanha em 1517, com um par de cavaleiros teutônicos. Estas penetrações continuariam durante todo o século.

A característica principal do traje espanhol era a sua sobriedade e sua austera elegância. Ricos e bem talhados, tecidos em cores sóbrias, rebordados a fio de ouro e prata. Depois do primeiro quarto do século XIV esta moda rígida

e formal começa a tomar toda a Europa. Nos séculos XIV e XV o tecido mais usado era a seda, que gozava o antigo privilégio de conferir distinção a quem a vestia.

Na moda feminina a grande transformação foi o abandono das roupas folgadas para dar lugar a trajes bem acentuados. As principais peças do vestuário eram, o corpete e a saia. O corpete bem acentuado com grande ponta na cintura que descia sobre a saia, o peito arredondado por enchimentos, no pescoço um colarinho alto que era forrado de tecido duro e armado, terminando com pequeno babado. Esse colarinho sustinha uma gola alta que apareceu em 1555, era armada com barbatanas e arame para ficar bem em pé na nuca. Na última metade do século XVI o colarinho alto (tucker), começava a se abrir e aumentar. A medida que o colarinho ia sendo abolido, a gola aumentava em largura e altura; era engomada ou armada com arames em forma de leque emoldurando o rosto. No fim do século XVI, essa gola era usada sobre o colo nu.

A manga em funil deixou de ser usada na última metade do século XVI. Na última metade do século XVI, a manga era justa e tinha um enorme volume nos ombros. No fim dos séculos XVI e XVII usava-se muita a manga que caía pendurada — e de tradição puramente espanhola. Eram sempre bem talhadas e trabalhadas com bordados, franzidos, fendas, recortes, repuxados etc.; a manga que aparecia por baixo combinava sempre com uma saia interior. Hoje em dia não é fácil distinguir se as mangas fartas recobertas por outra mais justa, eram uma só peça, ou pertenciam a um gibão usado por cima.

A saia tinha o feitiço de um funil armado por "anqui-nhas espanholas" (verdugo). O verdugo apareceu na côrte de Castela em 1470, quando a rainha Joana de Portugal, espôsa do enfêrmo Henrique V, inventou um modo de armar suas saias para dissimular um estado que seu marido não era o responsável. Consistia numa saia de baixo em feitiço de sino onde eram cosidos círculos sobrepostos, feitos de galhos de um arbusto flexível (verdugo), de maneira a abrir a saia sem fazer uma ruga. Essa moda se espalhou com rapidez em Castela e em Aragão; durou até 1490 quando quase desapareceu para voltar mais tarde. Nesse meio tempo penetrou na Itália (1498), e em 1520 na França, daí se espalhou por tôda a Europa. Da cabeça aos pés a silhueta parecia um cone. Quando andavam a saia balançava dando a impressão de deslizarem sôbre rodas. Quando se sentavam os pés não podiam aparecer, era feio! Os rolos franceses para armar as saias, começaram a ser usados no último quarto do século XVI, alterando a silhueta para um largo cilindro.

Na última metade do século XVI, os chapéus eram colocados no alto da cabeça. Os cabelos eram repartidos e prêsos em rolos dos lados. No século XVII deixou de ser repartido e os rolos aumentaram, usavam-se cabelos artificiais para aumentar os rolos. Pérolas, jóias e plumas ornamentavam os penteados. Enfim a mantilha negra evocando reminiscências orientais.

O uso de cosméticos aumenta assim com as rendas, pérolas e brincos, penduricalhos e espelhos, lenços terminados com rendas, máscaras e luvas, regalos de peles e cachecóis.

* * *

Quando apareceram os calções curtos, todo o traje masculino se transformou. A silhueta curta e sinuosa, o casaco bem ajustado, o peito exageradamente acentuado com enchimentos, a cintura baixa e tão apertadas que parecia espartilhadas. Na frente uma carreira de botões, no alto do corpo uma imitação de couraça dava muita importância ao conjunto, era fixada por barbatanas; às vêzes o casaco possuía duas abas, logo abaixo da cintura. O colarinho era alto e bem subido terminado por um pequeno babado, êsse colarinho sustentava a gola tôda trabalhada em pregas, engomada ou armada com arames. No primeiro quarto do século XVII deixaram de ser usados.

As mangas sempre amplas e tôdas trabalhadas (pequenos repuxados, tiras entrelaçadas, carreiras de franzidos, tudo isso bordado com fios de ouro e prata, e com aplicações de pedras e pérolas), tinham quase sempre um rôlo,

ou muito volume nos ombros e uma outra manga que caía pendurada.

Alguns calções eram curtos outros logo acima dos joelhos. Fofos, fendidos ou em tiras (largas ou estreitas), deixando ver o material do calção interior, sempre muito trabalhados e bordados. Podiam também ser lisos, ou com carreiras de franzidos no sentido horizontal. Possuíam uma braguilha proeminente originária das cotas de malhas das armaduras.

O couro era muito usado nas jaquetas militares; no último quarto do século XVI, a bôlsa que levavam na cintura deixou de ser usada. Os sapatos conservavam a forma natural do pé, eram recortados e picotados formando feitiço sôbre o peito do pé, nessa mesma época desenvolveu-se uma língua por sob a qual o sapato era amarrado com tiras de couro, dêste laço surgiu uma roseta de fitas, que mais tarde passou a ser de rendas. Em casa usavam-se chinelos, para a rua pantufas protetoras. Uma grossa plataforma começa a aparecer no calcanhar e no último quarto do século XVI apareceram os primeiros sapatos com saltos.

As meias eram de malha.

A ampla e tradicional capa relicário da Idade Média foi usada a partir de 1550. Da Europa central, apareceu uma capa curta ou semi-longa que foi adotada rapidamente. Usavam também um casaco curto que era lançado sôbre um ombro e cruzado no peito, sua forma variava pouco, mas tinha diversos nomes: ferremolo, boêmio, baladran, fieltro, mandillion e capa.

Os chapéus assemelhavam-se a pequenas boinas com abas, depois a copa ficou mais alta e as abas diminuíram, sempre enfeitados com fitas, pérolas e plumas. Pequenos turbantes.

No fim do século XVI os cabelos eram curtos e a barba crescida, comum.

Florete ou espadim pendurados de um cinto fino e flexível. No último quarto do século XVI, luvas.

Usavam máscaras e os homens furavam as orelhas para usar brincos.

Tecidos e ornamentos ao modo mourisco, e mesmo algumas roupas mouras como o "quixote" e o "marlotte", que eram amplos e caíam até os pés.

A influência espanhola sôbre a moda europeia começa a declinar no momento que o traje holandês afirma sua ascensão.

Diante da predominância econômica, militar e política a Espanha marcou uma época que se exteriorizou também na moda.

o que vamos representar

A Cova de Salamanca

Cervantes
tradução de Walmir Ayala



Rubem Araújo Filho, Erico Vidal, Horma Oumar, Regina Rodrigues e Gesus Chediak na produção do Conservatório de Teatro do Rio de Janeiro — 1966

(Entram Pancrácio, Leonarda e Cristina)

PANCRÁCIO — Enxugai, senhora, essas lágrimas e poupai vossos suspiros, considerando que quatro dias de ausência não são séculos. Estarei de volta, o mais tardar, em cinco dias, se Deus me conservar vivo, apesar de que, me parece melhor, para não perturbar vossa vida, que eu falte com a minha palavra e deixe de lado esta viagem, pois por minha ausência não se deixará de casar minha irmã.

LEONARDA — Longe de mim, querido Pancrácio, meu senhor, que por respeito às minhas aflições possais passar por descortês. Ide tranqüilo a cumprir com vossas obrigações, pois as que vos levam são inadiáveis, e eu me conformarei com minha pena e passarei com minha solidão o menos mal que possa. Levai como único encargo um breve regresso, não passeis do prazo que tendes previsto. Ampara-me Cristina, que se me pára o coração! (DESMAIA)

CRISTINA — Oh, para o diabo as bodas e as festas! Em verdade, meu senhor, que se eu fôsse vossa mercê, nunca iria lá.

PANCRÁCIO — Vai, filha, trás um vidro de água para jogar-lhe no rosto. Não, espera. Dir-lhe-ei no ouvido umas palavras que sei, que têm a virtude de fazer voltar a si dos desmaios. (DIZ AS PALAVRAS. LEONARDA SE REANIMA, DIZENDO:)

LEONARDA — Basta, é forçoso admitir, não há senão que ter paciência. Bem-amado, quanto mais vos detiverdes, mais dilatais minha alegria. Vosso compadre Leonísio já vos deve estar esperando no carro. Ide com Deus. Que Ele o faça voltar tão bem, e tão depressa como eu desejo.

PANCRÁCIO — Anjo meu, se te agrada que eu fique, não me moverei daqui mais do que uma estátua se moveria.

LEONARDA — Não, não, repouso meu; que o meu agrado está no vosso, e neste momento desejo mais que an-

deis do que permaneçais, pois a vossa honra é a minha.

CRISTINA — Oh, espelho do matrimônio! Por minha fé, que se tôdas as casadas quisessem tanto a seus maridos como a minha senhora Leonarda quer o seu, outro galo não cantaria aos seus ouvidos.

LEONARDA — Entra, Cristina, traz a minha mantilha, que quero acompanhar ao teu senhor até a porta do carro.

PANCRÁCIO — Não, por meu amor; abraçai-me e ficai aqui, por minha vida. Cristina, esforça-te em distrair a tua senhora, que eu te darei, quando voltar, uns sapatos à tua escolha.

CRISTINA — Vá em paz, senhor, e não se preocupe com minha senhora, que eu me esforçarei por persuadi-la a que nos divirtamos, de forma que não imagine a falta que a sua ausência lhe há de fazer.

LEONARDA — Divertir-me eu? Que mal estás nas contas, minha me-

nina! Pois ausente de minha algeria, não restam nem prazeres nem glórias para mim; penas e sofrimentos, sim.

PANCRÁCIO — Não posso suportar mais. Ficai em paz, luz dos meus olhos dêstes olhos que não verão outra razão de prazer até voltar a vossos. (SAI).

LEONARDA — Um raio que te parte em casa de Ana Diaz! Vai e não volta! Como a ida da fumaça. Por Deus, que desta vez não lhe hão de valer vossas valentias nem vossos recatos!

CRISTINA — Mil vêzes temi que com teus extremos havias de estorvar sua partida e nossos prazeres.

LEONARDA — Virão esta noite os que esperamos?

CRISTINA — Por que não? Já estão avisados e tão ansiosos que esta tarde enviaram com a lavadeira, nossa secretária, como se fôsem panos, uma grande cesta cheia de presentes e de coisas de comer. Tanto que mais parece um dos serões que o rei dá aos seus pobres na Quinta-Feira Santa: empadas, fiambres, manjar branco e dois capões ainda não acabados de pelar, e todo o gênero de frutas desta estação. Sobretudo um odre de uma arrôba de vinho, que cheira, que transcende.

LEONARDA — É muito atencioso, como sempre, meu Reponce, sacristão das minhas entranhas.

CRISTINA — E o que falta a meu amado Nicolá, barbeiro dos meus figados e navalha dos meus pesadelos, que se me acaba tôda a aflição, só de vê-lo, como se nunca as tivera tido.

LEONARDA — Escondeste bem a cesta?

CRISTINA — Na cozinha, coberta com um avental para disfarçar. (CHAMA A PORTA O ESTUDANTE CAR-

RAOLANO, E CHAMANDO, SEM ESPERAR RESPOSTA, ENTRA).

LEONARDA — Cristina, olha quem está aí.

ESTUDANTE — Senhoras, eu sou um pobre estudante.

CRISTINA — É evidente que sois pobre e estudante, pobre pela roupa e estudante pelo atrevimento. Coisa estranha esta, que não haja pobre que espere que lhe dêem a esmola na porta, mas que entrem nas casas até o último canto, sem prestar atenção se despertam ou não a quem está dormindo.

ESTUDANTE — Bem mais suave resposta esperava eu das boas graças de vossa mercê; quanto mais que não queria nem procurava esmola alguma, apenas uma cavalariça ou palheiro onde defender-me esta noite das inclemências do céu que, segundo me transluz, parece que com grandíssimo rigor ameaça a terra.

LEONARDA — E de onde sois, amigo?

ESTUDANTE — Sou salamantino, senhora minha, quero dizer que sou de Salamanca. Ia a Roma com um tio que morreu no caminho, no coração da França; vim só; determinei voltar a minha terra; assaltaram-me os lacaios ou cupinchas de Roque Guinard em Catalunha, porque meu tio estava morto. Pois se estivesse ali, não consentiria que me fizessem nenhum agravo, porque era muito cortês e comedido, e além de tudo generoso. A noite me encontrou nestas santas portas, que assim as julgo, e busco remediar-me.

LEONARDA — Em verdade, Cristina, me comoveu êste estudante.

CRISTINA — Já me tem rasgadas as entranhas. Demos-lhe abrigo esta noite, pois das sobras do castelo se poderá alimentar o arraial, quero di-

zer que entre as relíquias da cesta encontrará o que sua fome há de adorar, e ainda me ajudará a pelar o aviário que vem nela.

LEONARDA — Como queres, Cristina, que metamos em nossa casa testemunhas de nossas leviandades?

CRISTINA — Bem que êle tem jeito de falar pelos cotovelos como pela bôca. Escute aqui amigo, sabe depenar?

ESTUDANTE — Como se sei depenar? Não entendo isso de saber depenar se é que vossa mercê não quer fazer mofa de mim — coisa injusta — pois me considero o maior depenador do mundo.

CRISTINA — Não interprete assim, por minha alma. Apenas queria saber se você sabia depenar dois ou três pares de capões.

ESTUDANTE — O que posso responder é que eu, senhoras, pela graça de Deus, sou graduado em bacharel por Salamanca, e não digo...

LEONARDA — Desta forma quem duvida que você saiba depenar não apenas capões, mas gansos e patos? E nesta história de guardar segredos, como se comporta você? É de língua, é tentado a dizer tudo o que vê, imagina ou sente?

ESTUDANTE — Podem matar diante de mim mais homens do que carneiros no matador, que eu não desprego meus lábios para pronunciar palavra alguma.

CRISTINA — Pois contenha esta bôca, e cosa esta língua com uma agulha de dois lados, e afie êstes dentes, e entre conosco, pois verá mistérios, e jantará maravilhas, e poderá medir num palheiro os palmos que quiser para sua cama.

ESTUDANTE — Com sete terei o

bastante e demais: pois não sou cobiçoso nem comodista.

(ENTRAM O SACRISTÃO REPONCE E O BARBEIRO.)

SACRISTÃO — Oh, que bom ritmo estejam as aurigas e guias dos carros de nosso prazer, as luzes de nossas trevas e as duas recíprocas vontades que servem de base e colunas à amorosa fábrica de nossos desejos!

LEONARDA — Isto é o que me chateia nêle. Reponce querido, fala, por tua vida, de jeito mais moderno e de modo que se entenda, e não te encarpites onde não alcanças.

BARBEIRO — Isso tenho eu de bom, que falo mais raso que uma sola de sapato: pão pão, queijo queijo, como se costuma dizer.

SACRISTÃO — Bem que há de haver diferença entre um sacristão gramático e um barbeiro fantasista.

CRISTINA — Para aquilo que eu preciso de meu barbeiro, sabe tanto latim, ou mais, do que soube Antônio de Nebrija. E não se dispute agora de ciência nem de modos de falar, que cada um fala, senão como deve, ao menos como sabe. Entremos, e mãos à obra, que há muito que fazer.

ESTUDANTE — E muito o que depenar.

SACRISTÃO — Quem é êste rapaz?

LEONARDA — Um pobre estudante de Salamanca que pede pousada por esta noite.

SACRISTÃO — Eu lhe darei um par de reais para comida e albergue, e que se vá com Deus.

ESTUDANTE — Senhor sacristão Reponce, recebo e agradeço a mercê e a esmola; mas eu sou mudo e depenado, como gostaria esta senhora donzela que me convidou, e preferiria não ir-me desta casa, de acôrdo com todo o mundo. Confesse vossa mercê ter tido muita má vontade com as prendas de

um homem que se contenta em dormir num palheiro. E se é por seus capões, que se lhes depene o turco, e se lhes coma do couro nunca lhes saiam.

BARBEIRO — Isto mais parece rufião que pobre. Tem tipo dos que carregam com tôda a casa.

CRISTINA — Macacos me mordam se não estou certa. Entremos todos, ordenemos o que terá que fazer, e o pobre depenará e calará como na missa.

ESTUDANTE — Mais ainda, como nas vésperas.

SACRISTÃO — Pois a mim me atemoriza o pobre estudante. Aposto que sabe mais latim do que eu.

LEONARDA — Daí deve nascer os brios que tem. Mas não te arrependas amigo, de fazer caridade, que vale para tôdas as ocasiões. (ENTRAM TODOS E SAI LEONISIO, COMPADRE DE PANCRÁCIO E PANCRÁCIO).

COMPADRE — Eu vi logo que a roda nos ia cair. Não há cocheiro que não seja teórico; se êle rodeasse um pouco e evitasse aquele barranco, já estaríamos a duas léguas daqui.

PANCRÁCIO — Para mim dá no mesmo, até que me agrada mais voltar e passar esta noite com minha esposa Leonarda, do que ficar na estalagem, porque a deixei esta tarde, quase expirando de tão aflita pela minha partida.

COMPADRE — Grande mulher! Agradeça ao céu, senhor compadre, que lhe tenha dado uma tão boa.

PANCRÁCIO — Dou graça ao céu como posso, e não como devo. Não há Lucrécia que lhe chegue perto, nem Pórcia que se lhe iguale; a honestidade e o recolhimento fizeram nela sua morada.

COMPADRE — Se a minha não fôsse ciumenta, eu não teria mais o que

desejar. Por esta rua se está mais perto de minha casa. Ide, compadre, por esta outra, e estareis logo na vossa, e amanhã nos veremos, que não nos faltará carro para a jornada. Adeus!

PANCRÁCIO — Adeus!

(SAEM OS DOIS. VOLTA A APARECER O SACRISTÃO E O BARBEIRO, COM SUAS GUITARRAS; LEONARDA, CRISTINA, E O ESTUDANTE. ENTRA O SACRISTÃO COM A BATINA LEVANTADA E AMARRADA AO CORPO, DANÇANDO AO SOM DE SUA GUITARRA, E A CADA CABRIOLA VAI DIZENDO ESTAS PALAVRAS:)

SACRISTÃO — Linda noite, lindo instante, linda janta, e lindo amor!

CRISTINA — Senhor sacristão Reponce, não é êste o tempo de dançar. Ordenemos a comida e outras coisas, fiquem as danças para melhor conjuntura.

SACRISTÃO — Linda noite, lindo instante, linda janta e lindo amor!

LEONARDA — Deixa-o, Cristina, que me agrada ao extremo ver sua agilidade.

(PANCRÁCIO CHAMA A PORTA E DIZ:)

PANCRÁCIO — Gente dorminhoca, não ouvis? Como tão cedo tendes trancada a porta? Isto deve ir por conta dos recatos de minha Leonarda.

LEONARDA — Ai, infeliz de mim! A voz e os golpes são de meu marido Pancrácio. Algo deve ter acontecido para êle ter voltado. Senhores, escondam-se na carvoaria, digo, no sotão, onde está o carvão. Corre, Cristina, levá-os até lá, que eu entreterei a Pancrácio, até que aches lugar para todos.

ESTUDANTE — Feia noite, amargo instante, mau jantar e pior amor!

CRISTINA — Gentil cinismo, por certo. Ei, venham todos!

PANCRÁCIO — Que diabo é isto? Como não me atendeis? Ladrões!

ESTUDANTE — A verdade é que eu não quero correr o mesmo risco que estes senhores. Escondam-se onde quiserem e levem-me ao palheiro, que se me encontram lá, antes parecerei mendigo que adúltero.

CRISTINA — Andem, que êle põe a casa abaixo a pontapés.

SACRISTÃO — Levo o coração na boca!

BARBEIRO — E eu nos calcanhares!

(ENTRAM TODOS E LEONARDA ASSOMA À JANELA).

LEONARDA — Quem está aí? Quem chama?

PANCRÁCIO — Teu marido, Leonarda adorada. Abre-me que há meia hora estou rompendo a golpes esta porta.

LEONARDA — A voz bem que me parece a de meu marido Pancrácio. Mas a voz de um galo sempre se parece a de outro, e não estou bem certa.

PANCRÁCIO — Oh, recato inaudito de mulher prudente! Sou em verdade, vida minha, teu marido Pancrácio. Abre a porta com tôda a segurança.

LEONARDA — Um momento. Quero assegurar-me. O que fiz eu quando êle partiu esta tarde?

PANCRÁCIO — Suspiraste, choraste e finalmente desmaiaste.

LEONARDA — É verdade. Mas com tudo isto diga-me mais. Que sinais tenho eu num de meus ombros?

PANCRÁCIO — No esquerdo tens um lunar grande como meio real, com três cabelos como três mil fios de ouro.

LEONARDA — Está certo. Mas como se chama a criada da casa?

PANCRÁCIO — Sua boba! Não sejas enfadonha. Se chama Cristinica. Que mais queres?

LEONARDA — Cristinica! Cristini-

ca! É o teu senhor. Abre-lhe a porta, criatura!

CRISTINA — Já vou, senhora. Que seja muito bem-vindo. Que é isto, senhor de minha alma? Que volta tão acelerada é esta?

LEONARDA — Ai, meu bem amado! Dizei-nos depressa o motivo, que o temor de uma desgraça já me dá falta de ar.

PANCRÁCIO — Nada de grave, apenas que num barranco se quebrou a roda do carro, e meu compadre e eu determinamos voltar e não passar a noite no campo, e amanhã buscarmos outro transporte, pois temos tempo. Mas que vozes são estas?

(DENTRO, E COMO MUITO LONGE, OUVI-SE O ESTUDANTE:)

ESTUDANTE — Abram-me aqui senhores, que eu sufoco!

PANCRÁCIO — É na casa ou na rua?

CRISTINA — Que me matem se não é o pobre estudante que fechei no palheiro para que dormisse esta noite.

PANCRÁCIO — Estudante fechado em minha casa, e em minha ausência? Isto é mau! Em verdade, senhora, se não estivesse seguro de vossa integridade, bem que algum receio me causaria êste encerramento. Vai Cristina, e abre-lhe a porta, que lhe deve ter caído tôda a palha em cima.

CRISTINA — Vou já.

LEONARDA — Meu senhor, é um pobre salamantino que pediu pousada esta noite, pelo amor de Deus, nem que fôsse no palheiro, e tu já sabes o meu temperamento, que não posso negar nada do que me pedem, e o fechamos lá. Agora veja-o e observai como sai.

(ENTRAM O ESTUDANTE E CRISTINA, ÊLE CHEIO DE PALHA NAS BARBAS, CABEÇA E ROUPAS.)

ESTUDANTE — Se eu não tivesse

tanto medo e fôsse menos escrupuloso, me livraria do perigo de sufocar-me no palheiro e teria comido melhor e desfrutado mais macia e menos perigosa cama.

PANCRÁCIO — E quem lhe daria, meu caro, melhor comida e melhor cama?

ESTUDANTE — Quem? Minha habilidade. Já que o temor à justiça me tem atadas as mãos.

PANCRÁCIO — Perigosa habilidade, deve ser a vossa, pois que temeis a justiça.

ESTUDANTE — A ciência que aprendi na cova de Salamanca, de onde sou natural, se me permitisse usá-la sem medo da Santa Inquisição, bem sei que comeria e recomeria às costas de meus herdeiros, e talvez não esteja muito longe de usá-la desta vez, já que a necessidade me força e me desculpa. Mas não sei se estas senhoras serão tão discretas como eu tenho sido.

PANCRÁCIO — Não se preocupe com elas, faça o que quiser, que eu farei com que fiquem caladas, já que desejo de todo o coração ver alguns destes prodígios que dizem que se aprendem na cova de Salamanca.

ESTUDANTE — Contentar-se-ia vossa mercê se eu fizesse aparecer aqui dois demônios em figura humana, trazendo às costas uma cesta cheia de coisas, fiambres e comidarias?

PANCRÁCIO — Demônios em minha casa, e na minha presença?

LEONARDA — Jesus! Livrai-me do que não sei livrar-me!

CRISTINA — Êste estudante tem o diabo no corpo! Praza a Deus que ande a bom vento esta farsa! O coração me estremece no peito!

PANCRÁCIO — Pois bem; se fôr sem perigo e sem espantos, bem que me divertirei vendo êses senhores de-

mônios com sua cesta de fiambres. Mas torno a prevenir que as figuras não sejam assustadoras.

ESTUDANTE — Digo que sairão incarnados no sacristão da paróquia e na do barbeiro seu amigo.

CRISTINA — O que diz? O sacristão Reponce e mestre Roque o barbeiro da casa? Desgraçados dêles que se não de ver convertidos em diabos! Diga aqui meu irmão: serão diabos batizados?

ESTUDANTE — Bela novidade! Aonde diabos há diabos batizados? Ou para que se não de batizar os diabos? Apesar de que êstes bem poderiam ser, pôsto que não há regra sem exceção. Agora afastem-se que verão maravilhas!

LEONARDA — (A PARTE) Ai, desventura! Que se rasga o saco e saltam na praça nossas sujeiras! Aqui estou morta!

CRISTINA — (A PARTE) Ânimo, senhora; que bom coração quebranta a má ventura.

ESTUDANTE —
Vós, sêres mesquinhos, que na carvoa-
[ria
achastes abrigo em vossa desgraça,
saí, e nos ombros com leveza e graça,
transportai a cesta da fiambreira.

Não me provoqueis a que outra magia mais dura vos traga. Saí! Que espe-
[rais?

Vêde, se a sair por bem nos negais terá fracassado minha fantasia.

Ora, muito bem. Eu sei como me tenho de haver com êstes demônios humanos. Vou entrar lá dentro, e sozinho farei tão violento exorcismo, que os farei sair aos pulos. Apesar de que a qualidade dêstes demônios está mais em saber aconselhar do que em conjurar. (ENTRA)

PANCRÁCIO — Eu digo que se êste

zaí com o que prometeu, terá sido a coisa mais nova e mais rara dêste mundo.

LEONARDA — Se sairá? Pois haveria de nos enganar?

CRISTINA — Que barulho lá por dentro, eu aposto que os tira daí. Vejam só como volta com os demônios e o aparato da cesta.

LEONARDA — Jesus! Como são parecidos com o Sacristão Reponce e com o barbeiro da pracinha!

CRISTINA — Cuidado, senhora, que onde há demônios não se diga o nome de Jesus!

SACRISTÃO -- Digam o que quise-rem, que nós somos como os cães da ferraria, que dormem ao som das marteladas. Não há coisa que nos espante nem perturbe.

LEONARDA — Aproximem-se para que eu coma do que vem na cesta.

ESTUDANTE — Eu farei o brinde, a começar pelo vinho. (BEBE) É do bom. É de Esquivias, senhor sacri-diabo?

SACRISTÃO — De Esquivias é. Eu juro que te...

ESTUDANTE — Contenha-se, pela sua vida, e não avance. Sou bom amigo de diabos bem jurados! Demoninho, demoninho, não viemos aqui para cometer pecados mortais, mas para passar uma hora de folgança, e ir-nos com Cristo.

CRISTINA — E êsses vão comer conosco?

ESTUDANTE — Não, que os diabos não comem.

BARBEIRO — Alguns bem que comem, mas não todos. E nós somos dos que comem.

CRISTINA — Oh, senhores! Deixem ficar os pobres diabos, pois nos trouxeram o jantar. Seria pouca cortesia deixá-los andar mortos de fome, além

do mais parecem diabos muito honrados e muito homens de bem.

LEONARDA — Se não nos assustarem, e se meu marido consentir, que fiquem e sirvam-se.

PANCRÁCIO — Fiquem, que quero ver o que nunca vi.

BARBEIRO — Nosso Senhor pague a vossas mercês por tão boa obra.

CRISTINA — Ai, que bem educados, que cortesês! Que eu não mova um passo, se todos os diabos são como êstes, e se não hão de ser meus amigos daqui por diante.

SACRISTÃO — Ouçam, pois, para que se enamorem de verdade. (TOCA O SACRISTÃO E CANTA, AJUDADO PELO BARBEIRO APENAS NO ÚLTIMO VERSO.)

Ouçam os que pouco sabem o que em minha língua franca digo do bem que em si tem

BARBEIRO — A cova de Salamanca.

SACRISTÃO —
Vêde o que deixou escrito dela o bacharel Tudanca sôbre o couro de uma égua que dizem que foi potranca naquela parte da pele que desemboca na anca, pondo por cima das nuvens.

BARBEIRO — A cova de Salamanca.

SACRISTÃO —

Nela se instruem os ricos e os pobres tem carta branca, e sai inteira e roliça a memória que está manca. Sentam-se os que ali ensinam de estopim em frente a banca, que estas bombas suscreve.

BARBEIRO — A cova de Salamanca.

SACRISTÃO —

Nela se fazem discretos
os tais mouros da Palanca,
e o estudante mais burro
ciência do peito arranca.
De coisa alguma carece
quem nela a estudar se abanca.
Viva, por todos os séculos

BARBEIRO — A cova de Salamanca!

SACRISTÃO —

E nosso conjurador,
se é, acaso, de Loranca,
tenha nela cem mil vides
de uva preta e de uva branca.
E ao diabo que o acusar
lhe batam com uma tranca,
e para o tal jamais sirva

BARBEIRO — A cova de Salamanca.

CRISTINA — Basta; pois também
os diabos são poetas?

BARBEIRO — E todos os poetas são
diabos.

PANCRÁCIO — Diga-me, meu se-
nhor, pois os diabos sabem tudo, aon-
de se inventaram tôdas estas danças
de sarabandas, sambas, e demais fan-
farronadas?

BARBEIRO — Aonde? No inferno.
Lá tiveram raiz e princípio.

PANCRÁCIO — É o que eu sempre
achei.

LEONARDA — Pois eu, em verda-
de, bem que tenho minha queda por
tais danças. Apenas que por minha
honestidade, e por guardar decôro, não
me atrevo a dançá-las.

SACRISTÃO — Com quatro passos
que eu ensinasse a vossa mercê, cada
dia, numa semana sairia absoluta nas

artes do baile, pois sei que lhe falta
bem pouco para isto.

ESTUDANTE — Tudo tem seu tem-
po. Por agora entremos a comer, que
é o que importa.

PANCRÁCIO — Entremos, que que-
ro averiguar se os diabos comem ou
não, entre outras cem mil coisas que
contam a respeito dêles. Por Deus que
não hão de sair de minha casa en-
quanto não me tiverem instruído na
ciência e nas ciências que se ensinam
na cova de Salamanca.



Análise de: O Pedido de Casamento de Anton Tchekhov — Peça em um ato

Ivan Vasilievich Lómov vem pedir a mão da filha de seu vizinho, Stepan Stepanovich Chubokov, grande proprietário de terras. O pedido é bem recebido por este. A filha, entretanto, não sabendo a razão da visita do rapaz, não lhe dá tempo de formular o pedido. Começa uma discussão a respeito das terras que ambas as famílias possuíam, à qual se vem juntar o pai da moça. A discussão vai aumentando em intensidade, até o momento em que o pretendente, furioso, retira-se, sem ter podido atingir sua finalidade. Depois da partida, o pai mostra à filha a pretensão do rapaz. A moça fica desesperada por ter perdido a ocasião de casar-se e implora ao pai que vá buscar o vizinho. Este volta, e começam então os três a falar sobre generalidades, tentando a moça encaminhar a conversa para o assunto que a interessa. Mas, novamente, surge um desentendimento, desta vez por causa de cachorros, cada um achando que o seu é superior ao do outro. A coisa degenera em insultos a ponto de fazer com que o pretendente caia desmaiado numa cadeira, o que assusta a moça, pensando que, talvez, o rapaz tenha morrido. Finalmente, volta a si, há beijos, o casamento fica resolvido, e quando tudo parecia solucionado, uma nova discussão surge entre os noivos, enquanto o pai grita, cada vez mais alto: "Champagne! Champagne!"

IDÉIA — Tendo como pretexto um pedido de casamento, surge a oposição entre dois temperamentos igualmente teimosos e entre duas famílias igualmente presas às suas terras e às suas posses, criando uma situação cômica, de rivalidades, que, presumivelmente, continuará mesmo depois da união das duas famílias.

MECANISMO — Marcar bem os temperamentos, o da moça, autoritário, teimoso, e o do rapaz, também teimoso mas pusilânime a fim de que a comicidade surja do choque dessas duas personagens.

PERSONAGENS — Stepan (proprietário rural, homem teimoso e interesseiro, fortemente preso à terra); Natália (sua filha, de vinte e cinco anos, autoritária, empreendedora); Ivan (homem são, mas impressionável).

CENÁRIO — Realista; a ação passa-se numa sala da propriedade rural de Stepan.

ROUPAS — Realistas: Ivan, vestido de modo cerimonioso, luvas brancas, de acordo com o pedido que vem fazer; Natália, vestido caseiro e avental; Stepan, camponês rico.

QUEM PODE MONTAR — Gente moça em geral, estudantes, grupos amadores ou profissionais. Pode ser completada talvez, com outra peça.

PÚBLICO — Qualquer espécie de público.

Sobre Tchecov, consultar os Cadernos n.º 29.

O Pedido de Casamento

de ANTON CHECOV

Personagens:

STEPAN STEPANIC CHUBUCOV
NATÁLIA STEPANOVNA, sua filha
IVAN VASSILIEVIC LOMOV

CHUBUCOV: Olá, meu amigo, mas é mesmo você? Arre! Que milagre vê-lo aqui... Como vai passando, Ivan Vassilievic?

LOMOV: Muito bem obrigado; o senhor está bem?

CHUBUCOV: Hum... mais ou menos, meu amigo, assim-assim, confiado em Deus, e coisa e tal... Mas esteja à vontade, sente-se por favor, não faça cerimônia... esta casa é sua, embora você nunca se lembre dos vizinhos... Mas, meu caro amigo, porque está tão solene, tão cerimonioso... de fraque, luvas brancas, e coisa e tal?... Vai a alguma festa importante, Ivan Vassilievic?

LOMOV: Não, Stepan Stepanic, não vou a nenhuma festa; saí só para vir aqui.

CHUBUCOV: Mas então, para que tanto luxo, meu amigo? Até parece que você veio em visita de pêsames!

LOMOV: Stepan Stepanic, eu lhe explicarei do que se trata. Vim à sua casa, meu caro amigo, para dar-lhe um pequeno incômodo; vim pedir-lhe um favor... Já outras vezes tive a honra de dirigir-me ao senhor, e tôdas as vezes, o senhor... eu... Perdoe, estou um pouco confuso... Permite que eu tome um gole d'água, meu caro Stepan Stepanic? (Bebe)

CHUBUCOV: (Consigo mesmo) Será que veio pedir-me dinheiro? Pois não dou! (Alto) Coragem, meu amigo, de que se trata? Vamos, desembuche...

LOMOV: Bem, Stimat Stepanic, desculpe, Stepan Stimat, quero dizer... Acontece que eu... que eu... estou perturbadíssimo, como o senhor pode verificar com seus próprios olhos... Enfim, só o senhor poderá me ajudar... eu sei, pois é... eu sei que nada fiz para merecer sua consideração, eu sei que não devo... não tenho o direito de lhe pedir auxílio...

CHUBUCOV: Vamos, meu amigo, deixe de rodeios e entre no assunto de uma vez, coragem!

LOMOV: Sim... sim... imediatamente. Eu... eu vim pedir a mão de sua filha Natália Stepanovna.

CHUBUCOV: Como!? Oh, meu rapaz, meu prezado amigo, receio não ter ouvido bem... repita, por favor.

LOMOV: Stimat Stepanic, eu tenho a imensa honra de pedir a mão...

CHUBUCOV: Oh! Filho! Estou radiante, feliz, e coisa e tal... Que bom! Esperei tanto por êste dia! Sempre foi êste o meu maior desejo!... Sempre gostei de você como de um filho... Meu filho! Que Deus abençoe vocês, que lhes conceda felicidade, amor, ternura, e coisa e tal. Que sorte, meu amigo, que grande alegria!... Mas o que ainda

estou fazendo aqui? Fiquei tonto, completamente tonto de emoção! Ah, meu amigo, não agüento mais, quase estouro de alegria, de felicidade, de espanto, e coisa e tal...

LOMOV: Estimado Stepan Stepanic o senhor acha que posso ter alguma esperança?

CHUBUCOV: Que pergunta! Que mulher teria coragem de recusar um rapaz bonito, elegante, simpático e inteligente como você?! Aposto que ela já está de beijo caído e coisa e tal por você... Vou correndo! (Sai)

LOMOV: (Sòzinho) Que frio! Estou todo trêmulo! Como se estivesse em véspera de exame. O problema agora é um só: resolver de uma vez. Quando a gente pensa demais, rodeia demais, esperando pelo ideal ou pela grande paixão, acaba não casando... Brrr... que frio!... Natália Stepanovna parece ser uma môça muito prendada... não é feia, é instruída... Então por que esperar mais? É preciso tomar uma resolução! Hi... já começa o zumzum no ouvido. (Bebe água) Mas eu preciso casar.

Em primeiro lugar, tenho 35 anos, isto é, já estou, como se diz, na idade crítica. Em segundo lugar, preciso de uma vida organizada e regular... Em terceiro lugar, tenho uma lesão cardíaca, o meu coração vive aos pinotes. Ando irascível... agitado, sempre como um desesperado... Pronto, pronto, já sabia... os lábios estão tremendo, e agora volta êste maldito tic da pálpebra esquerda... E o pior de tudo ainda é o sono. Quando me deito, mal começo a dormir, sinto logo na última costela: tic... uma alfinetada que me reflete no ombro e passa para a cabeça. Pulo da cama como um louco, dou uma volta e me deito de nôvo. Mas quando começa a fechar os olhos, outra

vez aquê... tique... tique... tique... e assim a noite tôda!

NATALIA: (Entrando) Como?... É você? Papai me disse: "Vá até a sala, minha filha; um freguês está à sua espera para tratar de um negócio com você." Boa tarde, Ivan Vassilievic!

LOMOV: Boa tarde, minha encantadora Natália Stepanovna!

NATALIA: Peço-lhe desculpas se apareço de avental, assim como costumava estar quando trabalho!... Eu estava debulhando ervilhas... Mas por que é que você sumiu nos últimos tempos? Sente-se, sente-se... Não quer almoçar conosco?

LOMOV: Não, obrigado, eu já almocei.

NATALIA: Então fume... aqui tem os fósforos... Que dia lindo hoje, não é? E ontem choveu tanto que os camponeses não puderam trabalhar o dia todo! Você conseguiu ceifar muito feno? Eu, imagina, mandei ceifar o campo inteirinho... tinha uma pressa danada... estava com medo que o feno se estragasse com a chuva. Mas agora já me arrependi. Teria sido melhor esperar mais um pouco. Mas o que há com você? Vai a alguma festa? Que é isso? Até ficou mais bonito... Vamos, conte-me a verdade, por que está tão alinhado hoje, o que foi que aconteceu?

LOMOV: Bem, minha querida Natália Stepanovna, eu explicarei... Trata-se do seguinte: resolvi pedir-lhe esta pequena entrevista... naturalmente a sra. ficará espantada e, quem sabe, até aborrecida... eu porém... (Consigo) Meu Deus, que frio medonho!

NATALIA: Então? Fale de uma vez!

LOMOV: Falarei, procurarei ser claro e breve. Como a sra. já deve estar cansada de saber, eu, desde a infância, tenho a honra de conhecer a sua família. A minha pobre tia e o marido

dela, que me deixou, quando morreu, seu herdeiro universal, tiveram sempre a maior consideração e estima pelo seu pai e pela sua pobre mãe. As famílias Lomov e Chubucov sempre mantiveram as melhores relações. Além disso, como a sra. sabe, minhas terras confinam com as suas. A nossa "Campina do Boi" limita com seu bosque de petúnias.

NATÁLIA: Perdo esse o interrompo. Mas o sr. disse: "A nossa Campina do Boi". A "Campina do Boi" por acaso lhe pertence?

LOMOV: Sim, senhora, é minha!

NATÁLIA: Não diga! Pois fique sabendo que a sua "Campina do Boi" pertence à minha família.

LOMOV: Não sra.! A "Campina do Boi" é minha, prezada Natália Stepanovna!

NATÁLIA: Que novidade é essa? É sua por quê?

LOMOV: Como "por quê"? Talvez a sra. não tenha compreendido bem... eu estou falando da "Campina do Boi" situada entre o bosque de petúnias e o "Pântano Queimado"...

NATÁLIA: Eu sei! Pois é nossa.

LOMOV: A sra. está enganada, querida Natália Stepanovna: aquelas terras são minhas.

NATÁLIA: Ivan Vassilievic! Desde quando essas terras lhe pertencem?

LOMOV: Como "desde quando"? Elas me pertencem desde "sempre"!

NATÁLIA: Ah! Isso é que não!

LOMOV: É sim. E posso provar tudo o que digo! Sei que, há algum tempo, houve efetivamente umas divergências de opinião sobre a propriedade "Campina do Boi", mas agora todos sabem que ela me pertence. Quanto a isso não há dúvida possível. Peço licença à sra. para relatar os fatos como eles se passaram: a avó da minha tia deu a "Campina" em usufruto vitalício aos

colonos do avó de seu pai, porque eles haviam fabricado tijolos por conta dela! Os colonos do avó do pai da sra. desfrutaram a renda da "Campina" durante 40 anos, e acabaram por julgar-se donos da propriedade; quando porém veio a emancipação dos servos da gleba...

NATÁLIA: Tudo isso é mentira! Pura invencionice! Tanto o meu avó, como o meu bisavô sabiam que a propriedade deles chegava até o "Pântano Queimado"; isso significa que a "Campina do Boi" também sempre foi nossa. E se me permite dizer, acho qualquer discussão sobre este assunto absolutamente inútil e até mesmo irritante!

LOMOV: Eu provarei à sra. com documentos a veracidade de tudo quanto disse, Natália Stepanovna!

NATÁLIA: Não, o senhor está brincando, ou então está se divertindo a minha custa... Imagine só! Nós somos proprietários dessas terras há mais de 300 anos, e agora, sem mais nem menos, aparece um sujeito afirmando que a "Campina" não é nossa! Onde já se viu isso? Ivan Vassilievic, desculpe-me, mas eu não posso acreditar nem uma palavra do que está dizendo... Não quero dizer com isso que eu faça questão de possuir a "Campina"! Ela mede ao todo 5 alqueires, e poderá valer uns 300 rublos; mas estou irritada com suas pretensões! Não suportarei injustiças, meu caro Ivan Vassilievic!

LOMOV: Minha amiga, ouça-me por favor! Os colonos do avó de seu pai, como já tive a honra de esclarecer-lhe ainda há pouco, fabricaram tijolos por conta da avó de minha tia; e avó de minha tia para recompensá-los...

NATÁLIA: Deixe em paz o avó, a avó, a tia... A "Campina do Boi" per-

tence à minha família, ouviu? E não quero saber de mais nada!

LOMOV: A "Campina do Boi" é de minha propriedade.

NATÁLIA: Sua, coisa nenhuma! A "Campina" é nossa! Não adianta discutir! Mesmo que o senhor ficasse aqui dois dias a fio, contando-me milhões de histórias de avós, tias, e tijolos, não faria outra coisa senão irritar-me mais ainda do que já estou; eu não me conwenço, não recuo; pode perder qualquer ilusão quanto a isso. Aquela "Campina" é nossa, nossa e nossa, entendeu? Eu não venho pedir-lhe as suas propriedades, não sei o que fazer com elas, mas não tenho a menor intenção de perder as que me pertencem... E com isso espero ter-me explicado com bastante clareza!

LOMOV: Natália Stepanovna, saiba a sra. que eu não preciso daquele pedacinho de terra: é simplesmente uma questão de princípios. Se a sra. quiser posso dar-lhe a "Campina" de presente!

NATÁLIA: Essa é boa! Eu é que posso lhe dar a "Campina" de presente, pois ela é minha!... Francamente, Ivan Vassilievic, estou achando a sua atitude muito estranha... Até hoje nós sempre o consideramos um bom vizinho, um amigo; ainda no ano passado nós lhe emprestamos a nossa ceifadeira, e por isso tivemos que esperar para colhêr o nosso trigo; e agora vem o sr. e nos trata como se fôssemos mendigos; quer dar-me de presente uma terra que é minha! Veja só que absurdo!

LOMOV: A sra. parece querer insinuar que eu sou um ladrão! Natália Stepanovna, fique sabendo que eu jamais me apoderei de terras alheias e não permitirei que ninguém faça tal acusação contra a minha pessoa! A "Campina do Boi" é minha!

NATÁLIA: Mentira! É nossa!

LOMOV: É minha!

NATÁLIA: É nossa! E amanhã mesmo mandarei para lá os meus colonos capinar!

LOMOV: O quê?

NATÁLIA: Hoje mesmo os meus ceifadores estarão lá!

LOMOV: Eu os enxotarei a todos!

NATÁLIA: O senhor não fará uma coisa dessas!

LOMOV: A "Campina do Boi" é minha, entendeu, é minha!

NATÁLIA: Pare com isso! E não grite! Na sua casa pode berrar à vontade, mas aqui tenha a bondade de comportar-se!

LOMOV: Natália Stepanovna, ouça-me bem: se não fôsse esta minha terrível, brutal palpitação cardíaca, a sra. haveria de vêr! Em todo caso, repito! A "Campina do Boi" é minha!

NATÁLIA: É nossa!

LOMOV: É minha!

CHUBUCOV: (Entrando) O que foi que houve? Por que estão gritando?

NATÁLIA: Senhor meu pai, por favor, queira explicar a êste senhor a quem pertence a "Campina do Boi": a nós ou a êle?

CHUBUCOV: A nós, é claro!

LOMOV: Desculpe, Stepan Stepanic, mas como pode pertencer ao senhor? Peço-lhe que seja razoável! A avó de minha tia dera a "Campina" em usufruto aos colonos do avô do senhor. Os colonos usufruíram a terra durante 40 anos e acabaram considerando-a como propriedade sua, dêles; quando porém veio a emancipação dos servos da gleba...

CHUBUCOV: Um momento, meu caro, você está se esquecendo de que os colonos não pagaram nada à sua avó, exatamente porque a propriedade do terreno estava em demanda, e coisa

e tal... Mas agora até os mosquitos sabem que a "Campina" é nossa!

LOMOV: Eu demonstrarei aos srs. que a "Campina" me pertence!

CHUBUCOV: E como poderá demonstrar tal absurdo, meu amigo?

LOMOV: Deixe isso por minha conta!

CHUBUCOV: Mas, pelo amor de Deus, por que está berrando tanto? Com berros você não conseguirá demonstrar coisa alguma. Eu não venho pedir-lhe as terras que lhe pertencem, mas tampouco tenho a intenção de perder as minhas. E por que deveria eu perdê-las? Bem, uma vez que estamos tratando dêste assunto, quero que você saiba de uma coisa: se você tem a intenção de contestar a propriedade da "Campina do Boi", fique sabendo que eu a darei de presente aos meus colonos antes de cedê-la ao senhor. Está claro?

LOMOV: E com que direito o senhor pode tomar a liberdade de dar de presente uma coisa que não lhe pertence?

CHUBUCOV: Se eu tenho ou não o direito de fazer uma coisa que me agrada, é coisa que só a mim compete resolver; não estou acostumado a ser tratado da maneira por que você me está tratando, e coisa e tal... Meu rapaz, eu tenho o dôbro da sua idade, por isso trate de falar comigo com todo o respeito e sem se exaltar, ouviu?

LOMOV: O senhor me trata como um idiota e está se divertindo à minha custa! O senhor afirma que as minhas terras pertencem ao senhor, e, ainda por cima, pretende que eu fique calmo e impassível. Os bons vizinhos não agem dessa maneira, Stepan Stepanic! O senhor não é um vizinho e sim um ladrão!

CHUBUCOV: O quê? Que foi que disse?

NATÁLIA: Papai, eu vou mandar imediatamente os ceifadores para a "Campina".

CHUBUCOV: Que foi que você disse? Que foi que teve a coragem de dizer?

NATÁLIA: A "Campina" é nossa, e eu não renunciarei a ela, não, não e não! Jamais!

LOMOV: Veremos! Eu demonstrarei em juízo que a Campina me pertence!

CHUBUCOV: Em juízo? Pois não, você pode recorrer aos juizes, e coisa e tal... quando quiser! Vá, lá! Eu agora já sei quem é você, conheço-o muito bem; você está apenas procurando motivo para provocar uma briga e coisa e tal. É da sua natureza brigar, discutir e coisa e tal... Tôda sua família foi sempre assim. É de família!

LOMOV: Não ofenda minha família, ouviu? Os Lomov sempre foram gente honesta, todos êles, e nunca ninguém da minha raça compareceu em juízo acusado de roubo, como o tio do senhor!

CHUBUCOV: Tôda a raça dos Lomov é doida!

NATÁLIA: Todos êles, todos êles!

CHUBUCOV: Seu avô vivia bêbedo, e sua tia mais môça, Nastasia Michailovna, fugiu com um arquiteto, e coisa e tal...

LOMOV: E a mãe do senhor era capenga! Ai! O meu coração!... A minha cabeça, meu Deus!... Por caridade, dê-me um pouco de água!...

CHUBUCOV! Seu pai era um jogador e um comilão!

NATÁLIA: E sua tia, uma tagarela!

LOMOV: Ai, meu Deus! A minha perna esquerda está completamente paralisada!... O senhor é um atrevido!... Ai, ai, meu coração!... E todos sabem que o senhor antes das eleições arrumou... Ai, ai, não enxergo

mais!... Onde está o meu chapéu?...

NATALIA: Tudo isto é vil ,nojento e desonesto!

CHUBUCOV: E você, sim, você mesmo não passa de um brigão, um hipócrita, um fanfarrão! Pronto!

LOMOV: Ah! Aqui está o meu chapéu! Ai... Ai... pobre coração... Onde está a saída desta maldita casa? Onde está a porta? Ah... acho que vou morrer!... Perdi a perna, perdi a minha perna para sempre... Ah!...

CHUBUCOV: Nunca mais se atreva a entrar nesta casa!

NATALIA: Pode apelar para a justiça !Veremos quem ganhará! Ah! (Lomov sai)

CHUBUCOV: O diabo o carregue!

NATALIA: Mas que sujeito!

CHUBUCOV: Que patife! Boneco emplhado!

NATALIA: Idiota, cretino e atrevido! Não só tem a coragem de dizer que a "Campina do Boi" lhe pertence, como ainda se atreve a levantar a voz em nossa casa!

CHUBUCOV: E esse sem-vergonha, que não enxerga um palmo diante do próprio nariz, ousa vir aqui fazer-me um pedido... Um pedido entendeu, Natália?

NATALIA: Que pedido, papai?

CHUBUCOV: Que pedido? Hum, você quer mesmo saber? Pois bem. Este atrevido veio pedir-me a sua mão!

NATALIA: Pedir a minha mão? E só agora é que o senhor me conta isso?

CHUBUCOV: Chegou aqui todo enfeitado, o miserável! O descarado!

NATALIA: Ele veio pedir-me em casamento? A mim? (Cai numa poltrona) Pelo amor de Deus, meu pai, chame-o de volta, chame-o de volta, depressa!

CHUBUCOV: Chamar de volta a quem, minha filha !

NATALIA: Depressa, depressa, ande, papai, chame-o de volta! Ai meu Deus, eu vou desmaiar, depressa papai!

CHUBUCOV: Natália, Natália, não faça isso! Que foi que houve, meu anjo? (Consigo mesmo) Que é que devo fazer agora? Ah, sou um pobre infeliz! Acabarei me matando! Eu não agüento mais!

NATALIA: Papai, chame-o de volta! Ai... estou morrendo! Morro!

CHUBUCOV: (Cuspindo) Sim, sim, já vou!... Mas pare de berrar, com todos os diabos! (Sai correndo)

NATALIA: (Sözinha) Que fizemos, Deus meu, que fizemos? Tomara que êle volte, tomara!

CHUBUCOV: (Voltando) Pronto, êle estará aqui dentro de um segundo, e coisa e tal... Diabos o carreguem! Ah, mas quem vai falar com êle é só você, ouviu? Eu nem quero ver aquela cara de...

NATALIA: Tomara que êle volte, tomara!

CHUBUCOV: Já lhe disse que êle virá! Ah, minha Nossa Senhora, ter filha solteirona é o diabo! Eu acabarei me matando, sei que acabarei me matando, é uma fatalidade! Foi insultado, injuriado, expulso de minha casa, e tudo por sua culpa, ouviu?

NATALIA: Minha? Culpa sua!

CHUBUCOV: É boa! Minha culpa! (Lomov aparece na porta) Bem, vou-me embora. Entenda-se com êle! (Sai)

LOMOV: (Entrando abatidíssimo) Estou com uma palpitação horrórisa!... E a minha pobre perna, ai!... Sinto uma dor aqui do lado...

NATALIA: Peço ao senhor que desculpe ao meu pai e a mim... nós exageramos um pouco... O senhor compreende, Ivan Vassilievic, os temperamentos nervosos se exaltam com facilidade... Agora porém lem!rei-me

perfeitamente: a "Campina do Boi" pertence mesmo ao senhor.

LOMOV: Ai como o meu coração está pulando!... Então a "Campina do Boi" é minha... Pronto, agora vai recomeçar o tique nas pálpebras!...

NATALIA: Sim, meu amigo, a "Campina" lhe pertence, o senhor é o único e incontestável proprietário daquele pedacinho de terra... Mas sente-se... sente-se... (Sentam-se) O senhor tinha razão, sabe? Nós é que estávamos enganados...

LUMOV: A sra. compreende, é apenas uma questão de princípio... Eu não me importo com o terreno: o que me interessa é guardar os meus princípios...

NATALIA: Claro, compreendo, uma questão de princípios. Bem, se o senhor não se incomoda, vamos mudar de assunto.

LOMOV: E, como a sra. sabe, tenho todos os comprovantes. A avó de minha tia, dera aos colonos do pai da senhora...

NATALIA: Chega, vamos deixar tudo isso de lado... (Consigo mesma) Meu Deus, como é que vou começar? (Alto) O senhor pretende começar cedo a sua estação de caça?

LOMOV: A caça aos galos de campina, só pretendo começá-la depois da colheita. Ah, a propósito, a sra. não sabe? Uma coisa horrível aconteceu! O meu fiel cachorro Godunha... que a sra. tem a honra de conhecer, está mancando.

NATALIA: Que pena! Que foi que houve com êle?

LOMOV: Não sei... com certeza deve ter brigado com outros cachorros, ou então caiu da janela... Ah, é um cachorro formidável! Para não falar no que êle cüstou! Uma fortuna! Paguei por Godunha em Mironov 125 rublos.

NATÁLIA: Um preço exagerado, Ivan Vassilievic!

LOMOV: Pelo contrário, eu acho que foi até muito barato: Godunha é um cachorro extraordinário!

NATÁLIA: Meu pai pagou pelo nosso Vopirando 85 rublos... e, se o senhor me permite dizer, Vopirando é um cachorro muito melhor que o seu Godunha!

LOMOV: Vopirando melhor do que o meu Godunha? Por favor, Natália Stepanovna! Vopirando melhor do que o Godunha? Ora!

NATÁLIA: Melhor e bem melhor! Verdade que Vopirando é ainda muito novo, ainda não está completamente formado; mas não há cão que possa superar Vopirando na agilidade e na velocidade, nem mesmo entre os cachorros do Conde!

LOMOV: Natália Stepanovna, mas a sra. já se esqueceu de que o seu Vopirando tem a mandíbula curta? E cachorro de mandíbula curta não presta para a caça.

NATÁLIA: Curto de mandíbula? Eis aí uma novidade para mim! Nunca ouvi dizer isso!

LOMOV: Posso assegurar-lhe que o maxilar inferior é mais curto que o superior.

NATÁLIA: Como é que o senhor sabe disso? Teve a paciência de medir os maxilares do meu cachorro?

LOMOV: Tive. Para levantar a caça ele serve, não há dúvida... mas abocanhar a presa, para isso não vale nada...

NATÁLIA: Em primeiro lugar, o meu Vopirando é de raça pura: é filho de Avança e Trágapregos; ao passo que ninguém conhece a árvore genealógica do seu viralata... Godunha é feio e velho...

LOMOV: Velho! Pois fique sabendo que eu não trocaria o meu Godu-

nha por cinco Vopirandos... Godunha é um cachorro e Vopirando é... Bem, não adianta discutir... Cachorros da espécie de Vopirando a gente encontra em qualquer esquina... E para êle 25 kopekos já seria muito dinheiro!

NATÁLIA: Ivan Vassilievic, o senhor hoje no almôço deve ter engolido o gênio da contradição. Ora, inventa que a "Campina do Boi" lhe pertence; ora, que o seu Godunha é melhor que o meu Vopirando. Não gosto dos homens que dizem sempre o contrário do que pensam. O senhor sabe perfeitamente que Vopirando é cem vezes melhor do que o Godunha... Por que então, insistir em afirmar o contrário?

LOMOV: Pelo que vejo, a sra. Natália Stepanovna julga-me um cego ou um idiota... Quer ou não admitir que Vopirando tem maxilar curto?

NATÁLIA: É mentira!

LOMOV: Por que se exalta, Natália Stepanovna?

NATÁLIA: E por que o senhor continua dizendo tais absurdos! É desagradável: o seu Godunha já está na hora de levar um bom tiro nos miolos, e o senhor insiste em querer compará-lo ao meu maravilhoso Vopirando!

LOMOV: Natália Stepanovna, queira desculpar-me, mas eu não posso continuar discutindo êste assunto: meu coração não agüenta mais!

NATÁLIA: Já tive ocasião de notar que os caçadores que mais discutem são exatamente os que menos entendem do negócio.

LOMOV: Natália Stepanovna, cale-se pelo amor de Deus! Meu coração vai estourar... (Grita) Cale-se!

NATÁLIA: Só me calarei quando o senhor resolver afirmar que o meu Vopirando é cem vezes melhor do que o seu Godunha.

LOMOV: Cem vezes pior. Para o inferno com o seu Vopirando! Ai, minha cabeça... meus... o meu ombro!

NATÁLIA: Pensando melhor, Godunha não precisa de um tiro para esticar a canela: êle já é um cadáver ambulante!

LOMOV: (Chorando) Cale-se! Meu coração parou de bater!

NATÁLIA: Não me calo!

CHUBUCOV: O que é isso? O que foi que houve?

NATÁLIA: Senhor meu pai, diga sinceramente, com toda franqueza, qual dos dois cachorros é o melhor: o nosso Vopirando ou o Godunha dêste senhor?

LOMOV: Stepan Stepanic, por favor, responda apenas a esta pergunta! Vopirando tem ou não tem um maxilar mais curto?

CHUBUCOV: E mesmo que tivesse? que mal há nisso? O que está provado é que em toda a região não existe um cachorro melhor do que êle, e coisa e tal...

LOMOV: Sim, talvez, a não ser o meu Godunha... Stepan Stepanic, seja honesto...

CHUBUCOV: Com ilcença, meu caro amigo; não se exalte, com licença... Godunha sem dúvida tem suas qualidades... é de boa raça, tem pernas fortes, ancas redondas e coisa e tal... mas tem dois defeitos gravíssimos: está velho e tem o focinho curto.

LOMOV: O meu coração não me deixa sossegado um só instante! Mas vamos aos fatos... Peço ao senhor que se lembre de que na última caça à rapôsa, o meu Godunha corria sempre emparelhado com Mexerabo, o cachorro do Conde, ao passo que Vopirando ficava um quilômetro atrás.

CHUBUCOV: Êle ficou atrás porque um colono do Conde deu-lhe uma chicotada!

LOMOV: E fêz muito bem! Todos os cachorros corriam atrás da raposa, e Vopirando ia no rastro de um bezerro!

CHUBUCOV: Mentira!... Meu caro amigo, eu sou um tanto nervoso, por isso peço-lhe que acabemos com esta discussão. O colono chicoteou Vopirando apenas porque estava com inveja dêle!!! Sim senhor! Todos têm inveja do meu cachorro, inclusive o senhor! Aiiás, se bem me lembro, o senhor tem inveja de todos os cachorros que são melhores que o seu viralata... Logo começa a encontrar defeitos nos outros, a falar mal dêles... Lembro-me perfeitamente!

LOMOV: Eu também me lembro perfeitamente!

CHUBUCOV: "Eu também me lembro perfeitamente..." Do que é que o sr. se lembra?

LOMOV: Ai, meu coração!... E a minha pobre perna! Não agüento mais, ai!

NATALIA: "Ai, meu coração!..." Mas que espécie de caçador é o senhor? O seu lugar seria na cozinha, descascando batatas, e não andar correndo atrás de rapôsas! "Ai, o meu coração!..."

CHUBUCOV: É isso mesmo! Que espécie de caçador é você? Com o seu coração deveria ficar de cama, que é lugar quente, e não andar de lá para cá, de cá para lá, a cavalo! Se ao menos você saísse para caçar, mas não! Fica só atormentando os cachorros dos outros e dando palpites errados, etc. Mas vamos mudar de assunto! Fico um tanto descontrolado quando me zango de verdade. O que é fato é que você não é um verdadeiro caçador.

LOMOV: E o senhor, será por acaso um verdadeiro caçador? O senhor só aparece nas caçadas para se mostrar na companhia do Conde e intri-

gar os outros... Ai o meu coração!... O senhor é um intrigante!

CHUBUCOV: O quê? Eu, um intrigante? Cale-se!

LOMOV: Intrigante!

CHUBUCOV: Rapazola! Fedelho!

LOMOV: Velho e velhaco!

CHUBUCOV: Cale-se ou eu o mato como se mata uma perdiz! E com a espingarda velha!

LOMOV: Todo mundo sabe que você apanhava da sua mulher... ai a minha pobre perna! A minha cabeça! Estou com a vista atrapalhada!... Ai... ai... vou cair... vou desmaiar!...

CHUBUCOV: E você se deixa governar pela sua governante!

LOMOV: Pronto, pronto, pronto... Não disse? Meu coração estourou!... Onde está o meu ombro?... perdi o meu ombro!... Ai, vou morrer! Estou morrendo! Morri! (Cai numa poltrona) Chamem um médico, depressa, um médico! (Desmaia)

CHUBUCOV: Coitadinho do nenê! Não quer uma mamadeira? Ai, meu Deus! Água, água! Depressa! Estou me sentindo mal!

NATALIA: Que espécie de caçador é o senhor que nem sequer sabe montar um cavalo! (Ao pai) Papai! Que foi que aconteceu com êle! Papai, papai, olhe! (Grita) Ivan Vassilievic! Morreu! Está morto!

CHUBUCOV: Estou me sentindo mal... estou com falta de ar... Ar!... ar!... Um pouco de ar!

NATALIA: Estará morto! Ivan Vassilievic! Ivan Vassilievic! Meu Deus! Meu Deus! Meu Deus, que fizemos! Está morto! (Cai numa poltrona) Um médico! Chamem um médico!

CHUBUCOV: Que é que você tem, Natália? Que foi que houve? Que foi que houve?

NATALIA: Êle morreu... está morto!...

CHUBUCOV: Morreu? Quem morreu? (Vê Lemov) Ah! Êle morreu mesmo! Minha Nossa Senhora! Água, um copo de água! Um médico, chamem um médico! (Aproxima o copo da boca de Lomov) Vamos, bebe!... Que nada!... Não adianta!... Quer dizer que está morto de verdade! Morto e coisa e tal... Ai, coitado de mim! Eu sou o mais infeliz, o mais desgraçado de todos os homens! Por que ainda não me matei? Por que ainda não cortei o meu pescoço com uma navalha? Que estou esperando ainda! Dêem-me uma navalha! Quero uma navalha! Dêem-me um revólver! (Lomov começa a se mexer) Ué... êle está se movendo! Ressuscitou!... Meu caro amigo, beba, um pouco de água... Não, devagar... assim... assim... está bem!

LOMOV: Que formigamento em meus olhos! Que nevoeiro!... Onde estou eu? Não vejo nada!

CHUBUCOV: Case-se o mais depressa possível... Vá para o diabo que o carregue! Ela está de acôrdo! (Une as mãos de Natália e de Lomov) Ela concorda e coisa e tal... Eu vos abençôo e coisa e tal... contanto que se vão embora daqui e me deixem em paz!

LOMOV: Como? O quê? (Levanta-se) Quem concorda?

CHUBUCOV: Ela, Natália, a minha Natália concorda! Vamos, abracem-se, beijem-se!... E... sumam-se daqui!

NATALIA: Que bom! Êle está vivo... sim, sim, eu concordo!...

CHUBUCOV: Vamos, beijem-se! Que é que estão esperando?

LOMOV: Hein? Beijar? Quem é que devo beijar? (Lomov e Natália beijam-se) Ah, como é gostoso!... Mas, desculpe, eu não entendi bem... de que se trata? Ah, já sei... Meu Deus, que formigamento nos meus olhos! Sinto-me tão feliz, Natália Stepanov-

na! (Beija-lhe a mão) Ai, a minha pobre perna! Onde está ela?

NATALIA: Eu também sinto-me tão feliz, meu caro Ivan Vassilievic!

CHUBUCOV: Puxa, que alívio!...

NATALIA: Pelo menos agora, você tem que reconhecer que Godunha é pior que o meu Vopirando.

LOMOV: Não senhora! É cem vezes melhor!

NATALIA: É mil vezes pior!

CHUBUCOV: Pronto! Começou a felicidade conjugal! Champanha! Champanha para todos!

LOMOV: Muito melhor!

NATALIA: Muito pior! Pior! Pior!

CHUBUCOV: Champanha! Champanha!

PANO

Dos Jornais

Cultura e Censura

Extraído de uma entrevista dada por André Malraux, Ministro da Cultura no Parlamento Francês.

“O que significam processos culturais?”

“Há tanto tempo que se fala muito sobre isso, mas ninguém sabe exatamente o que significa. Foram chamados de “belas artes” ou “direção nas letras e artes” as compras feitas pela caixa real ou imperial. Meu predecessor no tempo de Napoleão II não fazia outra coisa senão comprar quadros. Herdamos, em toda a Europa, um sistema educacional que precisa ser totalmente reformulado e um sistema de assistência às artes que nunca foi renovado. A obra pedagógica da III República foi uma das maiores do mundo até a alfabetização da Rússia, mas Jules Ferry nunca fez nada pelas artes porque não dependiam dele. E foi isto que aconteceu em toda parte. Todas

as Repúblicas criaram sistemas pedagógicos poderosos, mas nada foi feito em relação ao sistema artístico.

“Por quê? Porque naquele tempo a arte pertencia à burguesia, enquanto que o que Jules Ferry incarnava era um grande movimento popular. Jules Ferry queria que todas as crianças aprendessem a ler, mas nada de equivalente foi feito no campo das artes. . .

“...A pedagogia, na Europa inteira, constituiu uma das grandes preocupações das repúblicas revolucionárias; a arte, jamais!...

“...Entretanto, de repente, depois da última guerra, mais precisamente de uns dez anos para cá, constatamos com assombro que o número dos visitantes dos museus ultrapassa o dos que frequentam o estádio. E isto numa civilização que postula o princípio que o povo inteiro se interessa mais por esporte do que por outra coisa qualquer!

Outro dia, a I.F.O.P. publicou os re-

sultados inacreditáveis de uma sondagem efetuada com os jovens. Para o I.F.O.P., jovens são os de treze aos dezoito anos.

A pergunta: "Que gênero de atividades vocês gostariam de encontrar nos lugares onde freqüentam?" 35,5% responderam: "atividades culturais", 33% "esporte", 9% somente "política". Não tomo em consideração o escotismo que veio em último lugar, somente com 3%.

Eis aí um fenômeno curioso que se reproduz no mundo inteiro. O povo pede cultura, mas não sabe o que isto significa!.."

O Ministro francês respondeu em seguida aos parlamentares que propunham uma importante redução na subvenção ao Teatro de "France-Odéon" para punir Jean-Louis Barrault pela representação do "Paravents" de Jean Genêt.

"...A liberdade irrestrita pode muitas vezes ser criticada, mas temos que pensar duas vezes antes de fazê-lo...

"O que quero dizer com isto é que quando alguma coisa choca sua sensibilidade, não tem sentido proibi-la: o que é razoável é procurar outro lugar.

"Se seguirmos este caminho que nos foi sugerido, seríamos obrigados a negar toda a pintura gótica — afinal de contas o grande altar de Gruenewald foi pintado para os que foram atingidos pela peste —, toda a obra de Goya e de Baudelaire.

Já disse uma vez que o teatro existe para reencontrarmos nossa grandeza...

"...Será que devemos representar num teatro subvencionado somente peças dentro de uma determinada orientação? O teatro subvencionado não é mais, como antigamente, uma excessão, e se lhe aplicarmos uma censura especial, será preciso estendê-la aos

centros dramáticos, quer dizer, a quase todos os teatros vivos da França. É necessário, portanto, uma grande prudência...

"...Admitimos a representação do "Paravents" apesar das críticas podem ser até legítimas: admitimo-la assim como, no final das contas, admiramos Baudelaire pelo fim de "Une charogne" e não pela descrição de um cadáver!.."

Traduzido da revista:
"International Theatre".

Diktat

A nova portaria da Censura teatral parece escrita num papiro egípcio por um daqueles ascetas da Tebaida que odiavam o mundo do tópo da coluna em que moravam. Ela vai das peças teatrais aos estandartes carnavalescos, numa proliferação maligna de artigos e incisos destinados a sufocar qualquer vitalidade que por ventura exista em qualquer texto, cartaz ou bandeirola. Fuça tudo, mete-se em tudo e compõe uma obra-prima de obscurantismo em 16 artigos. A tônica é exatamente a intervenção minuciosa e maníaca. Seu artigo 9.º é uma espécie de carro-chefe do espírito dessa lei. Diz assim: "As peças que já tenham sido retiradas do cartaz e que a ele voltarem depois de um intervalo de 20 dias, contados da data da última representação, para serem novamente representadas, poderão ser submetidas a uma revisão da Censura, se o SCDP julgar conveniente, realizando-se para tanto um novo ensaio geral." Se achar que sua porta-

ria foi de algum modo infringida, a Censura estende seu longo braço pelo palco a dentro, até os bastidores. É o que manda o parágrafo único, do derradeiro artigo: "São passivos de penalidades a que se refere este parágrafo proprietários ou responsável da casa de diversões, o empresário, artistas, auxiliares e demais participantes da função do espetáculo público."

A portaria, emitida pelo Chefe do Serviço de Censura e Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, não diz uma palavra sobre a integridade da obra de arte, que terá sempre de ser julgada em seu conteúdo e pela sua intenção. A portaria desce ao pormenor de dizer que as restrições a uma espetáculo deverão figurar, nas bilheterias, em avisos com as "dimensões mínimas de 20 x 10 cm", e que, além da fixação da idade dos espectadores admitidos, a Censura dirá ainda se o espetáculo é "educativo" ou "recomendado para a juventude", mas não emite um pensamento, uma orientação de ordem geral.

A lista dos "crimes" que um autor pode cometer, tendo sua peça suspensa, interdita no Brasil grande parte do teatro clássico e moderno, já que não há menção nenhuma à *qualidade* da obra em si. A primeira razão para uma peça ter sua autorização negada é que ela contenha "cenas de ferocidade": lá se vão Otelo e Macbeth, Senhorita Júlia, de Strindberg; Édipo Rei, de Sófocles; Quem Tem Médico de Virginia Woolf ou Perdoa-me por me Traíres. E os outros motivos arrolados pelo *diktat* da Censura podem levar a tudo: "ofensa ao decóro público" às "autoridades constituídas e seus agentes", "ferir o interesse nacional" e por aí vai. Para caçar todos os palavrões e grosserias e insultos que antecipa, o censor quer assistir a tudo em esplên-

dido isolamento: "Durante o ensaio geral, que é privativo da Censura, cumpre ao responsável pelo espetáculo não permitir a presença de pessoas estranhas no local, sem o consentimento expresso do censor federal."

O mal dessa portariuzinha inqualificável, como a Lei de Imprensa, é a especialização da perseguição. O País tem sua Constituição e sua Lei Penal e em lugar de aplicá-las e fazê-las respeitadas em sua majestade geral, vai atrás da liberdade da iniciativa e do cidadão nos nichos e desvãos de cada profissão. A portaria da Censura parece uma portaria de edifício infligida a um estranho condomínio que vai do Teatro aos carros alegóricos do carnaval. O Governo divide a Nação em imóveis submetidos à sanha de zeladores que nem ao menos residem no prédio, que nada entendem de arte, como no caso do teatro, ou de jornal, como no caso da Lei de Imprensa.

Transcrito do Jornal do Brasil.

Censura veste Fraque e Cartola

A nova portaria da censura federal sobre teatro parece esquecer que as situações num palco são tão numerosas quanto na vida. Tentar botar num papel, em pormenores, todas as possibilidades de um "enredo" (mesmo que só se pense nas possibilidades de ofensa ao pudor ou ao pundonor) é tão impossível quanto antecipar o que farão os seres humanos num determinado dia da semana. Para se ver, aliás, o estranho critério da portaria de Romero Lago, chefe do Serviço de Cen-

sura e Diversões Públicas do DESP, basta dizer que o âmbito abrangido é o teatro e mais as sociedades e ranchos do carnaval, os cartazes de publicidade e até os estandartes onde existem inscrições.

Em tal companhia o teatro faz a gente pensar no desfile das escolas de samba: uma empoada Maria Antonietta levando pela mão um molecote que samba como um doido e faz girar um pandeiro no ar, na ponta do indicador.

Que pensarão as autoridades de censura do teatro, dêsse teatro que vem de celebrações religiosas gregas e que até a data de hoje, em plena era do teatro documental, guarda ainda uma gravidade de mito? Isto, provavelmente, é querer saber muito. Mas não seria demais que os autores da portaria vissem pelo menos o que acontece em países de teatro forte e de leis que invariavelmente se fazem para serem respeitadas.

Os americanos, por exemplo, abandonaram qualquer veleidade de censura. Participantes da cultura inglesa (há cem anos, na Grã-Bretanha, só se considerava decente um texto que um pai de família pudesse ler em voz alta para os filhos, depois do jantar), vieram evoluindo, mas sempre com uma excelente peculiaridade: a de não deixar que o Estado metesse demasiadamente o bedelho. Em cinema, por exemplo, na década de 1920/30, quando as "flappers" e os Valentinis inauguraram as primeiras farras monumentais de Hollywood (Clara Bow, Jean Harlow), houve uma puritana reação nacional à deseducação que o cinema estaria trazendo. Resultado: a indústria cinematográfica criou o "Hayes Office" para fazer a censura de filmes, impondo uma distância mínima a ser guardada por corpos quando aleitados, ou de perna a despontar de

saia quando suspensa. Esse "Hayes Office" ainda sobreviveu no "Johnson (nenhum parentesco) Office". É curioso observar que mesmo esta autocensura só sobreviveu enquanto não aconteceu o inevitável: filmes considerados inconvenientes ou imorais pelos fiscais passaram as malhas da autocensura da indústria e fizeram sucesso. Hoje em dia só existe a censura do bom senso, por parte dos produtores, e, por parte do criador, do esforço honesto de não permitir que a obscenidade, a ofensa gratuita à moral, interfiram com a integridade da obra da arte.

Em matéria de censura teatral, nos Estados Unidos de hoje, só existem mesmo as leis gerais do país aplicadas a qualquer atividade. Existem códigos e nada mais. Está na Broadway "Macbird", a peça em que Johnson aparece como Macbeth, assassinando Kennedy!

Na Grã-Bretanha, em matéria de cinema, mantêm-se duas categorias de espetáculo: aquela dos filmes marcados U (Universal), que podem ser vistos por todos e que são a imensa maioria, e a do restrito número de filmes (tantas vezes, aliás, aborrecidos para menores, como "O silêncio", de Ingmar Bergman) marcados A (Adultos). Mas é claro que se pai ou mãe resolverem levar um filho ao cinema nenhum porteiro vai barrar a entrada da criança, como se faz no Brasil. É subversivo um juiz de Menores quando impede um pai de levar o filho ao cinema. Em matéria de teatro os ingleses conservam ainda a antiga figura do censor, o Lord Chamberlain, e o resultado é que na Grã-Bretanha existem os teatros-clubes (só para sócios), instituições privadas que podem exhibir o que bem entenderem. A jóia é pequena, a mensalidade idem. E aos poucos se abrandam a censura geral do Lord Chamberlain, que começara a se sen-

tir um tanto "uncomfortable" proibindo ou impondo cortes a peças que haviam feito o maior sucesso de público e da crítica responsável em Paris e Nova York.

Na França o respeito à criação cultural é grande demais para que a censura consiga firmar-se. Como bom país latino, a França tem suas cautelas com a matéria política: o livro de Henri Alleg, "La question", sobre torturas infligidas pelos franceses aos argelinos, foi confiscado pelo Governo. Mais um gesto de força bruta do que de censura.

É diante desse panorama mundial que o chefe do Serviço de Censura, tomando parte na enxurrada legislativa dos últimos dias de Castelo Branco, lança uma portaria em que há toda uma lista de atentados à sensibilidade das pessoas (nada de "cenas de ferocidade", o que quer que isto seja), ao pudor pessoal e ao pundonor nacional (nada de "ferir o interesse nacional"). A portaria consta de dezesseis artigos em que o teatro, o carnaval e os cartazes são legislados com uma fria fúria e contém em si o pavoroso defeito de uns 70% da legislação brasileira: o defeito das leis que exasperam tanto que jamais serão cumpridas à risca, ou mesmo sem risca. Isto desmoraliza a lei e o respeito à lei.

De modo geral, a censura brasileira bem pode ser simbolizada pelo preceito vitoriano de que só presta um texto que um pai de barbas possa ler para os filhos depois do jantar. Hoje, depois do jantar, há televisão.

(Transcrito da "Visão", 24 de março de 1967).

Prisão em Portugal

Freqüentemente temos advertido nossos leitores das medidas repressivas

tomadas contra os homens de teatro pelo governo português.

Soubemos que o autor dramático Luís De Sttau-Monteiro, que recebeu em 1962 o grande prêmio de Teatro da Sociedade Portuguesa de escritores (dissolvida pelo governo em 1965), foi prêso por ocasião da publicação de seu último volume contendo duas peças: A GUERRA SANTA E A ESTATUA.

Achamos, por conseguinte, conveniente citar aqui o texto votado por unanimidade pelo XI Congresso do I.I.T.:

CENSURA

Durante um debate no qual numerosas delegações chamaram a atenção para os perigos do recrudescimento da censura, o Secretário-Geral propôs uma moção que, depois de debatida, foi submetida à votação nos seguintes termos:

"O XI Congresso do Instituto Internacional do Teatro:

— Constata que a censura em numerosos países, continua causando, sob diversas formas, grandes danos;

— Exprime sua indignação diante da recrudescência dos meios diretos e indiretos que tentam sufocar ou deformar a liberdade de expressão do homem;

— Reafirma que a liberdade de trocas de idéias constitui um meio essencial para a compreensão mútua internacional e pede a todas as organizações culturais nacionais e internacionais que aproveitem todas as ocasiões de se opor contra um sistema que degenera gravemente as aspirações do povo e dos artistas."

Esta moção foi adotada por unanimidade.

(Traduzido da revista "International THEATRE").

Nota breve sobre o Teatro Amador Português

A inexistência, em Portugal, dum grande teatro que satisfaça as necessidades da população confere aos grupos amadores uma característica muito determinada: eles são, em muitas localidades do país, os únicos transmissores de uma cultura viva porque, além do efeito junto do público, o seu exercício traz enormes benefícios a quem o pratica. E uma vez que na nossa época há cada vez menos lugar para brinçalhotices teatrais irresponsáveis, processa-se, também, uma renovação do repertório e a procura duma maior perfeição técnica nos espetáculos. Dêste modo se compreende o importante papel que cabe aos amadores portugueses na elevação cultural da sua grei.

A relevância que o teatro amador lusitano tem tido oscila conforme a marcha da vida política e social do país. Ele rompeu com maior intensidade para a vida há, precisamente, um século, quando as idéias republicanas fermentavam no espírito das pessoas. Entre 1870 e a década que vai de 1910 a 1920 constrói-se, de norte a sul de Portugal, grande número de coletividades populares. Edifícios dos mais modestos aos de grande importância, feitos apenas com a contribuição popular, deixam-nos, por isso, boquiabertos. Tinham várias finalidades: a mutualidade, o recreio e a cultura. Esta era representada por uma biblioteca e uma sala com palco, considerado indispensável. Todo o período de euforia da campanha republicana que em 1910 teve o seu corolário com a queda da monarquia, achou nos palcos um po-

deroso aliado. A qualidade literária das obras não foi suficiente para vencer o circunstancialismo da situação, mas ficou o gosto pelo teatro espalhado por toda a parte. O advento do cinema trouxe à arte dramática um ocaso de muitos anos e as modernas urbanizações liquidaram algumas das coletividades amorosamente erguidas pelas mãos dos seus fundadores.

Verificando-se, afinal, que não só era possível a co-existência pacífica entre o cinema e o teatro (artes distintas com características próprias) mas até desejável, e tomando em consideração o alto valor educacional destes, nos anos de 50/60 começaram a surgir, daqui e dali, os novos agrupamentos dramáticos. Alguns trazem ainda na sua esteira os velhos amadores que lhes transmitem os processos e gostos antigos, hoje em dia totalmente caducos. Outros, porém, procuram inovar, experimentar, para satisfazer, com o teatro desta sua época, os novos públicos e a si próprios também.

Se considerarmos que o teatro amador é todo aquele não-profissional, vamos encontrar diversas facetas no atual teatro amador português. Compõe-se de simples grupo dramático da velha "sociedade de cultura e recreio"; dos agrupamentos que a si próprios se denominam "experimentais"; dos conjuntos cênicos "novos-ricos" (os das grandes empresas comerciais) e dos de estudantes universitários.

Uma boa parte da revitalização do teatro amador deve-se a esse novo tipo de agrupamento surgido nos grandes potentados do comércio e da finança, no seio das suas secções culturais e desportivas.

O fenómeno tem origem no crescimento das duas maiores cidades — Lisboa e Pôrto — sobretudo da primeira. Anteriormente, os lisboetas vi-

viam nos seus bairros e em cada um destes a "sociedade de cultura e recreio" constituía o seu centro social. Com a formação de povoações satélites em redor da cidade, que serve de dormitório às que nela trabalham, uma vez que a nova urbanização as expulsou donde viviam, as pessoas, perdendo as raízes anteriores, não encontraram novas. A convivência social transferiu-se para os locais de trabalho onde cada empregado, no convívio diário com numerosos colegas, vê erguer-se outra vez uma ambiente favorável ao desenvolvimento dum paixão, neste caso a do Teatro. De modo geral, as administrações vêm na formação de grupos cênicos uma forma de propaganda às empresas que dirigem, dado que jornais e revistas se lhes referem constantemente. Quase todos estes agrupamentos nas empresas são dirigidos por atores profissionais (que recebem proventos razoáveis) do que resulta um nível, para alguns, bastante aceitável.

O Secretariado Nacional de Informação, órgão governamental para os assuntos de informação e cultura, promove anualmente um Concurso de Arte Dramática, em bases bastante discutíveis, mas que contou, em 1966, com a participação de cerca de 50 grupos cênicos. Outras manifestações idênticas se realizam em círculos mais fechados, mantendo os grupos em atividade e despertando nas populações o interesse pelo teatro.

Nas Universidades portuguesas o teatro tem tido um progresso em todo o sentido. Os mais antigos baluartes são os estudantes da Universidade de Coimbra, agora cada vez mais acompanhados pelos de Lisboa e Pôrto. O incremento em Lisboa é significativo, com relevo para o grupo da Faculdade de Direito, que obteve excelentes clas-

sificações nos festivais internacionais de Nancy, aos quais concorreu duas vezes.

No entanto, para que o teatro amador cumpra integralmente a missão que lhe cabe junto da população portuguesa, haverá montanhas de problemas a remover donde avultam os da Censura e dos impostos. Não existe, para com êle, a mais pequena contemplação nem dum setor nem do outro, e a ação destes representa o principal obstáculo a transpor para sair da situação de subdesenvolvimento em que o teatro amador se encontra e conquistar uma posição adulta — objetivo por ora imprevisível.

SENA MIGUEL

U. S., A Revolução no Teatro

"Alguns de seus momentos de maior brilho representam um avanço nas fronteiras da arte dramática", diz Ronald Bryden, crítico britânico de OBSERVER, sobre a peça US, título propositalmente ambíguo que tanto pode significar "nós" como "United States".

Seu tema é a guerra do Vietnam e os autores são Peter Brooks (que também a dirige), o compositor Richard Peaslee, o poeta Adrian Mitchell, o escritor Denis Cunan e a cenarista Sally Jacobs. O texto resultou do trabalho coletivo de todos eles e de vários atores durante cinco meses.

O primeiro ato de US resume-se numa série de quadros isolados que contam, em cenas breves, a história do Vietnam, desde a Idade Média até hoje. Um ator esquelético, seminu, simboliza o país e sobre ele os exércitos invasores deixam em tinta a marca de suas cores: amarela, verde, azul, vermelha. Na década de 60, comunistas e anticomunistas defendem de viva voz os seus princípios, acusando-se mutuamente de agressão. Um ator que momentos antes fazia um repórter de televisão americana transforma-se instantaneamente em guerrilheiro torturado; um preposto do General Westmoreland, decidido a garantir a ferro e fogo a sobrevivência dos valores cristãos da civilização ocidental, passa a ser um ardoroso vietnik, que queima em praça pública a sua convocação para o serviço militar, segundos depois de ter entoado o hino dos "duros" do Pentágono. As mudanças e atitudes violentas se sucedem. O "quaker" Norman Morrison põe fogo na roupa a poucos metros do escritório de Robert McNamara, em Washington, mas sua mulher não en-

tende o que ele quis dizer na carta que deixou. Na frente de combate um soldado jura que ama todo o povo vietnamita e oferece a chave para a erradicação do comunismo: "Fácil, meu chapa; joguemos em cima deles Cadillacs de pára-quadras".

O segundo ato é uma tentativa de resposta à pergunta: "Que fazer?" Ao contrário do primeiro ato, movimentado e descritivo, o segundo se desenrola num estilo semelhante ao Nô japonês e se resume quase que exclusivamente no diálogo entre um candidato ao suicídio e uma representante da esquerda festiva britânica ("Sou universitária, tenho posições progressistas sobre o homossexualismo e a pena de morte, e evito comprar artigos importados da África do Sul"). Consciente de sua impotência política, ela se satisfaz com delírios anarquistas ("Gostaria que uma bomba *napalm* explodisse numa exposição de flôres, cheia de bondosas velhinhas inglesas").

O mais curioso do espetáculo do Teatro Aldwych é justamente a auto-consciência, e consequente angústia, da confusão ideológica da esquerda liberal da Grã-Bretanha, bem simbolizada em outro trecho da fala dessa personagem. Ela confessa, com um misto de cinismo e resignação, que seus impulsos reformistas e antifascistas geralmente começam e terminam numa passeata diante da Embaixada americana, ou em reuniões em que não falta o LSD, ou nas confortáveis poltronas de algum teatro, que leva com lotações diariamente esgotadas, alguma peça de protesto do tipo US.

A idéia da peça surgiu depois que a equipe que fazia sob a direção de Pe-

ter Brooks o *Marat/Sade*, de Peter Weiss, voltou dos Estados Unidos. A partir da experiência americana, pôde ser construída uma peça sobre os Estados Unidos, que fosse uma espécie de *happening*.

Diz Peter Brooks: "A história dos Estados Unidos hoje é o Vietnam. US — United States. Mas o Vietnam é também *us* (nós)".

Um choque para o público, US, ainda que cheio de contradições, é considerado pela crítica a mais importante contribuição ao teatro britânico nas últimas décadas. Há quem afirma que US é no teatro o que WASTE LAND, de Eliot, foi para a poesia inglesa no princípio do século, e a trilogia USA, de John dos Passos, para o romance americano na década de 30. Do ponto de vista histórico-social, US é a mais barulhenta manifestação da má consciência britânica diante do problema do Vietnam; da Grã-Bretanha de Harold Wilson. Do ponto de vista artístico, diz Alan Brien, do "Sunday Telegraph": "O que acaba de acontecer no palco do Teatro Aldwych é algo tão sem precedente, tão fantásticamente estranho à tradição teatral britânica, que as teclas de minha máquina de escrever se embaralham ao tentar descrever o que senti"; e Harold Hobson, do "Sunday Times": "É a coisa mais nobre já encenada em nossos palcos."



Transcrito da "Visão", 9 de dezembro de 1966).

Publicações e textos à disposição dos leitores na secretaria d'O TABLADO

Saiu o 3.º volume das peças de Maria Clara Machado com: A MENINA É O VENTO, A GATA BORRALHEIRA, MAROQUINHAS FRU-FRU e MARIA MINHOCA. Pedidos para o Tablado. Preço: NCr\$ 4,00.

Textos publicados para CADERNOS DE TEATRO: N.ºs

| | |
|---|----|
| Caminho de Estrêla de MCM (peça de Natal para ser representada por crianças) | 14 |
| Auto de Natal, adaptação do Evangelho segundo S. Lucas, por Octávio Lins | 14 |
| Todo Mundo e Ninguém, de Gil Vicente | 14 |
| Vamos Festejar o Natal, peça em um ato para teatro de máscaras de Hilton Carlos de Araújo | 17 |
| Os Viajantes, peça de Natal para ser representada por crianças, de MCM | 19 |
| Irmão Chiquinho e o Lobo, peça para ser representada por crianças, de MCM | 19 |
| Os Mistérios da Virgem ou Auto de Mofina Mendes, 1 cena de Gil Vicente | 20 |
| O Pastelão e a Torta, 1 ato | 23 |
| Os Cegos 1 ato, de M. Ghelderole | 24 |
| 2 Farsas Tabarínicas | 25 |
| Uma Consulta, 1 ato de A. Azevedo | 25 |
| O Jôgo de São Nicolau, de Chancerel | 26 |
| O Môço Bom e Obediente, de Barr Stevens | 28 |
| O Urso, peça de 1 ato, de Tchekov | 29 |
| O Vaso Suspirado, peça de Francisco Pereira da Silva | 30 |
| Farsa do Mancebo que casou com Mulher Geniosa, de Casona | 31 |
| Todo Mundo e Ninguém, de Gil Vicente | 31 |
| O Boi e o Burro do Caminho de Belém, de MCM .. | 32 |
| O Carteiro do Rei, de Rabindranath Tagore | 33 |
| Antígona de Sófocles, adaptação de Leon Chancerel .. | 35 |
| As Interferências de MCM | 36 |
| Piquenique no Front, de Arrabal | 36 |
| O Jôgo de Adão | 37 |
| Farsa do Advogado Fathelin | 37 |

S O B R E F A N T O C H E S

Acham-se publicados os seguintes artigos nos Cadernos de Teatro, à venda na secretaria do TABLADO:

N.º 14 — O Palco — A História — Temas simples para serem improvisados.

Peças de Fantoches ns. 14 — 15 — 16 — 17 — 18 — 19 — 20 — 21 — 22 — 23 — 24 — 26 — 31.

N.º 22 — Fantoche de Vareta

da Editôra AGIR

Cr\$

| | |
|---|------|
| Bôdas de Sangue, de G. Lorca | 3,00 |
| Yerma, de G. Lorca | 3,00 |
| D Rosita, a Solteira, de G. Lorca | 3,00 |
| O Fagador de Promessas, de Dias Gomes | 3,00 |
| Oração para uma Negra, de Faulkner | 3,00 |
| Living-Room, de Graham Greene | 3,00 |
| O Natal na Praça, de Henri Gréon | 3,00 |
| O Auto da Compadecida, de Suassuna | 3,00 |
| Joana D'Arc entre as Chamas, de Claudel | 3,00 |
| O Rinoceronte, de Ionesco | 3,00 |
| A Visita da Velha Senhora, de Duerenmatt | 2,50 |
| Teatro II, de Maria Clara Machado | 2,00 |
| Teatro III, de Maria Clara Machado | 4,00 |
| Chapéu de Sebo, de Francisco Pereira da Silva | 3,00 |
| Longa Jornada Noite Adentro, de Eugene O'Neill .. | 4,00 |

da Editôra LETRAS E ARTES:

Cr\$

| | |
|--|------|
| A Megera Domada, de Shakespeare | 3,50 |
| Lisbela e o Prisioneiro, de Osman Lins | 1,50 |
| Teatro, de Stark Young | 3,50 |
| Alto Tor, de Maxwell Anderson | 2,00 |
| Anjo de Pedra, de Tennessee Williams | 4,50 |
| Como fazer Teatro, de Henning Nelms | 6,00 |

Acha-se à venda na secretaria do O TABLADO:

NCr\$

| | |
|--|------|
| Finto-calçado descobre o Brasil, de Virgínia Valli .. | 4,00 |
| O Disco de Cavalinho Azul, Música de Reginaldo de Carvalho | 2,00 |
| CADERNOS DE TEATRO, número avulso | 1,00 |
| Assinatura (4 números) | 4,00 |

Qualquer das publicações acima poderá ser pedida a: O TABLADO, Av. Lineu de Paula Machado, 795 — ZC-20 — Rio de Janeiro — GB. Pagamento: cheque visado em nome de Eddy Rezende Nunes, ou pelo Serviço de Reembolso Postal.

ONDE ENCONTRAR OS CADERNOS DE TEATRO:

O TABLADO — Av. Lineu de Paula Machado, 795

LIVRARIA AGIR — Rua México, 98-B

LIVRARIA LER — Rua México, 31-A

LIVRARIA NOVA GALERIA DE ARTE — Av. Copacabana, 291-D

LIVRARIA STA. ROSA — Teatro Sta. Rosa

SÃO PAULO:

LIVRARIA TEIXEIRA — Rua Marconi, 40 — Caixa Postal, 258 — S. Paulo-1