

**40**

# **cadernos de teatro**

**TEATRO AMERICANO: UM TEATRO À PROCURA DE UMA CONTINUIDADE: Sérgio Viotti**

**A SUPERAÇÃO DA PSICANÁLISE NO NOVO TEATRO AMERICANO**

**ALBEE, PROCESSO E TENTATIVA: RUBEM ROCHA FILHO**

**TEATRO DE PROTESTO: ROBERT BRUSTEIN**

**O QUE VAMOS REPRESENTAR?**

**A HISTÓRIA DO JARDIM ZOOLOGICO: ALBEE**

**VIAGEM FELIZ DE TRENTON A CAMDEN: THORNTON WILDER**

**MOVIMENTO TEATRAL**

# Teatro Americano: Um Teatro a procura de uma continuidade

Sérgio Viotti

A Broadway, se bem que continue sendo o eixo nevrálgico do teatro americano, a loja com as vitrines mais iluminadas, vem perdendo, com o correr dos anos, o caráter que lhe deu renome: o de centro irradiador absoluto do que de melhor havia no teatro americano. Atribulada por problemas de ordem financeira; cheia de preconceitos contra o que pudesse ser considerado "demasiado avançado" ou artístico em matéria de dramaturgia; cercada — não de todos os lados, é verdade — por uma bateria inimiga cerrada que não dava tréguas na luta contra o espetáculo puramente comercial, ela se viu, aos poucos, escarnecida por vários, abandonada por uns e esquecida por outros. Quando se dá conta de que Esquilo continua inédito naquele perímetro que vai da rua 41 à rua 52: que Brecht, Frish, Durrenmatt, Sartre, Anouilh, Pirandello, Chekov, Giraudoux, Shaw, O'Casey e Wilde (para citar apenas nomes que são, via de regra, cartaz em outros centros teatrais) nunca conseguiram conquistar o afeto do produtor ou a simpatia do público, é fácil compreender porque tantos se revoltaram e continuam revoltados contra o estado de coisas que impera no coração dramático de Nova York.

O teatro comercial é uma característica comum a centros nos quais a iniciativa particular se aventura a fazer teatro como uma fórmula decisiva para uma provável (e às vezes certa) vitória financeira. De fato, poucas empresas podem dar tanto lucro em tão pouco tempo. Uma peça que "estoure" equivale a uma chuva de maná de cifrões que pode dar ao produtor a ilusão de que o dilúvio se repetirá todas as temporadas. Mas nem sempre a peça "comercial" equivale a um "estouro"; na mesma proporção, outras, que poderiam, à primeira vista, ser consideradas "breves contra o público", faturam inesperadamente. A impossibilidade de previdência de lucros e perdas, um dos aspectos mais perigosos da aventura teatral, é, ao mesmo tempo, a salvação do Teatro com T maiúsculo, já que até o grande texto, que não se limita a explorar em superfície o homem e seus pequenos problemas cotidianos, também pode ser sucesso.

Hoje em dia a Broadway enfrenta, dentro da sua própria vizinhança, a concorrência crítica dos teatros Off-Broadway (situados no perímetro de Greenwich Village e do Lower East Side) e dos espetáculos Off-off-Broadway, ou OOB, quase sempre em "coffee houses" e igrejas (!), espalhados por quatro diferentes áreas de Nova York. Fora da cidade nota-se um movimento de descentralização de extraordinária

importância. A exemplo do que vem ocorrendo em diversos países da Europa depois de 1945, o teatro americano viu, nos anos entre as duas guerras mundiais, a sua força tentacular perder centenas de casas de espetáculos e as turnês desaparecerem uma a uma. Compreendeu-se que a descentralização, poderia significar sobrevivência. Não só descentralização, mas apoio maciço: federal, estadual ou individual.

Off-Broadway, depois de um início promissor, ousado e aplaudido, no início da década de 50, começou a ceder à pressão "comercial", dispendendo maiores quantias para as montagens; entrando em entendimento com o Sindicato e, conseqüentemente, vendo-se obrigada a engajar maior número de auxiliares — o que lhes garantiria críticas no New York Times; exportando sucessos para a "matriz" na Broadway; encenando textos que oferecessem possibilidade de boa aceitação; apoiando-se em reprises dos assim chamados clássicos dos últimos 80 anos: e, como é de se prever, dependendo mais e mais da bilheteria para sobreviver. O surgimento das experiências vanguardistas OOB, foram, de certo modo, tentativas de reação e descentralização. A formação do Lincoln Center em Nova York (o teatro Viviean Beaumont) pretendeu criar uma companhia oficial de repertório que ainda não conseguiu operar nas bases de continuidade de suas congêneres mais importantes do mundo. Desde 1963 funciona, em Minneapolis o Tyrone Guthrie Theater e edificado com o auxílio de Fundações e dos próprios espectadores da cidade. Uma das mais importantes companhias fora de Nova York, o Actor's Workshop de São Francisco, fundada em 1952, que trabalhou durante treze temporadas, deixou de existir. Seus diretores, Herbert Blau e Jules Irving, foram trabalhar no Lincoln Center. Por outro lado, o American Conservatory Theater, dirigido por William Ball, que havia iniciado suas atividades em Pittsburgh, em 1965, atingiu a situação inesperada e privilegiada de ser a companhia oficial de duas cidades — São Francisco e Michigan.

Estes esforços solitários de descentralização adquirem força renovada diante do movimento teatral universitário, promovido em bases que nada têm que ver com o Teatro do Estudante Brasileiro. Uma das características mais vitais do teatro americano contemporâneo vem sendo o trabalho conjunto de atores profissionais e das Universidades. Há dez anos, só havia duas escolas universitárias de teatro nos Estados Unidos — no Carnegie Institute of Technology (conhecida comumente como Carnegie Tech) e em Yale. As Universidades de Pennsylvania, Cornell e Iowa foram pioneiras na inclusão de ensino de teatro em seus currículos. Em 1952, o Antioch College iniciou o seu Shakespeare Festival, que foi dirigido por um jovem aluno recém-saído do Carnegie Tech: Ellis Rab. Ele fundou a APA, a Association of Producing Artists, e trabalhou com a Universidade de Princeton, ocupando o McCarter Theater e, depois, com a Universidade de Michigan. Hoje, a Apa é a mais famosa companhia de repertório americana, sediada em Nova York, no Lyceum Theater.

O movimento começou a tomar o seu verdadeiro caráter de importância descentralizadora quando, em 1959, a Uni-

versidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA) organizou o seu teatro universitário contratando um grupo de atores profissionais, formando, daí por diante, uma companhia permanente de repertório. Depois desta iniciativa da UCLA, grupos profissionais surgiram nas Universidades de Minnesota e no Trinity College de San Antonio. Escolas dramáticas foram formadas em Michigan, Stanford, Purdue, Barnard, Brandeis, Denver e outras, todas com companhias regulares.

A Universidade de Nova York recebeu uma doação de 750 mil dólares da Fundação Rockefeller e a sua escola passou por uma total remodelação sob a orientação de Theodore Hoffman. O crítico Robert Brustein (autor de "O Teatro da Revolta") que se notabilizou como um dos arqui-inimigos do teatro comercial, famoso pelos seus artigos no New Republic, foi nomeado Diretor da Yale School of Drama em 1966, depois de ter sido professor de dramaturgia na Universidade de Columbia desde 1959. Brustein chamou seu amigo Gordon Rogoff, antigo diretor gerente do Actor's Studio, para trabalhar ao seu lado como co-diretor. Yale volta a ser uma das principais escolas dos Estados Unidos depois da remodelação de Brustein. Ele conservou alguns dos luminares do corpo docente (o crítico e historiador John Gassner; o cenógrafo David Oenslager; o professor de história de teatro, Alois Nagler; o de direção, Nikos Psacharopoulos) e contratou outros "professores adjuntos", todos eles profissionais de teatro: Stella Adler, famosa professora de interpretação, e Jeremy Geidt, que ensinara longamente na escola do Old Vic de Bristol. John Fernald, grande homem de teatro da Inglaterra, que esteve ligado ao Arts Theater no início da década de 50, para depois ser o diretor da RADA (Royal Academy of Dramatic Arts) foi convidado para formar um teatro de repertório na Universidade de Oakland, em Rochester, Michigan. Um dos mais conhecidos vanguardistas americanos, Paul Baker, um texano que se notabilizou ao formar um grupo de teatro experimental na Universidade de Baylor, tem a seu cargo o departamento de teatro da Trinity University de San Antonio, que está construindo o Ruth Taylor Theater. Outro teatro está sendo edificado pela Universidade Católica de Washington. A de Illinois deverá inaugurar, este ano, o mais perfeito e completo de todos os teatros universitários, o Krannert Center of Performing Arts, composto de dois teatros (um grande e outro, menor, experimental; duas salas de concertos e um anfiteatro ao ar livre com mil lugares). O diretor do departamento de teatro da Universidade Católica, Rev. Gilbert Hartke, disse: "A energia e o futuro do teatro estão aqui. É o único lugar onde as coisas estão acontecendo".

Este imenso e importantíssimo movimento nacional tem em vista não só a preparação de novos atores, mas a formação de um novo público. Os menos otimistas alegam que um novo público dentro de tão elevado padrão só poderá se desiludir quando, fora do ambiente universitário, se defrontar com a mediocridade do teatro comercial da Broadway e das temporadas de verão dos "summer stocks", nas quais apenas os garantidos êxitos comerciais são remontados com qualquer estrêla de cinema, mesmo que não tenha feito um

só filme em vinte anos. Por outro lado, pode ser que este mesmo público exerça uma influência desafiadora salutar sobre o panorama comercial, prestigiando um teatro menos padronizado, exigindo do produtor aquilo que a Broadway lhe vem negando há vários anos. Só o tempo dirá qual vai ser a força do novo público, se é que este chegará a ter alguma. Até então, as Universidades, os grupos isolados pelo país, os experimentalistas da orla da Broadway e os repertórios da APA, do Lincoln Center e da ANTA (American National Theater Academy) continuarão lutando para que o teatro americano sobreviva em outro plano onde o poder do dólar não seja absoluto.

É claro que não poderá sobreviver sem a voz do novo autor. Quais vão ser os renovadores, isso também só o tempo dirá. Albee, que começou como um autor de vanguarda, procurou um caminho tradicionalmente strindberguiano ao escrever: "Quem tem medo de Virginia Woolf", retomando-o em "Um Equilíbrio delicado". As grandes esperanças do novo teatro, Jack Gelber, Jack Richardson, James De, LeRoi Jones, Arthur Kopit, Kenneth Brown, William Haily, fracassaram fragorosamente de encontro ao comercialismo da Broadway. (Na verdade, dos poucos que conseguiram sobreviver no centro da cidade foram Albee e Murray Schisgal.) Mas novas vozes se fazem ouvir, representando a segunda leva dos novos autores: Ronald Tavel, Adrienne Kennedy, Paul Foster e Lanford Wilson. A universidade de Minnesota editou uma coletânea de dois volumes de peças experimentais — "Playwrights of Tomorrow" — lançando os nomes de Lee H. Kalcheim, James Schevill, Nick Boretz, Maria Irene Fornés, Elizabeth Johnson, Megan Terry e Mc Nelly. Com certa repercussão escandalosa, surgiu outro autor no Pocket Theatre onde foi encenada "America Hurrah!" de Jean Claude van Itallie. O jovem autor trabalhara com o The Open Theatre (que, com o Café La Mamma e o Caffé Cino, o primeiro dirigido por Ellen Stewart e o segundo por Joe Cino, está na liderança da vanguarda), o mesmo teatro que lançara "Viet Rock" de Megan Terry, outra peça que chamou a atenção, e foi levada por Brustein no teatro de Yale. O mais recente escândalo da vanguarda foi a peça de Michael Mc Clure "The Beard", (que foi lançada em Dezembro de 65 pelo Actor' Workshop de São Francisco, antes de chegar ao Evergreen Theater de Nova York, em outubro do ano passado, onde esteve em cartaz três meses), cuja linguagem e marcação levantaram protestos, criando graves problemas, não só com a censura, bem como a polícia. "The Beard", teatro de choque por excelência, ocupava os cartazes nos fins de 67 ao mesmo tempo que "In Circles", uma peça de Gertrude Stein que só agora vinha à cena com grande aceitação, no Cherry Lane Theater. Como quase sempre acontece, o descobrimento do novo pode vir ao lado do redescobrimto do velho incompreendido em épocas anteriores.

Edward Albee e Richard Barr, seu amigo produtor (que produziu muitas de suas peças Off-Broadway e na Broadway e Clinon Wilder, fundaram o Theater 67's Playwright Unia, uma espécie de teatro do novo autor americano. No Cherry Lane Theater os novos textos são montados para os autores;

as entradas são gratuitas. Atôres e diretores profissionais contribuem com sua qualidade, experiência e tempo material; ensaiam algumas semanas e as peças são montadas poucas vezes. Assim, o novo autor poderá sentir a reação do público e aprender, vendo a sua obra encenada. Pode, também, pedir para que se encenem apenas trechos de um trabalho incompleto. O grupo chamava-se "Theatre 1960" quando montou "A Estória do Zoológico". Desde então foram lidas pelos três sócios mais de duas mil peças (como conta Richard Barr numa conferência: "Os Problemas do Produtor"). Mas deste penoso trabalho surgiram vinte e cinco autores novos.

Albee, mesmo contra a sua vontade, não pode deixar de ser considerado o líder do novo teatro. Ele conseguiu atravessar a fronteira que separa o Cherry Lane Theater da rua 42 e ocupar um lugar de honra ao lado de Tennessee Williams e Arthur Miller, que, por sua vez, representavam a continuidade artístico-comercial em todo o seu esplendor de fachada e bom resultado de bilheteria, se bem que todos já tenham escrito peças que deram prejuízo. Em um artigo publicado dias antes da estréia de "Everything in the Garden" (que Albee escreveu baseando-se no original inglês do falecido Giles Cooper) ele declarou que o futuro pertence aos jovens.

"Tôda uma nova geração de dramaturgos está dando as costas para o teatro comercial afim de trabalhar como quer, e tôda uma geração de público surgiu, educado para diferenciar o bom do ruim. E eu duvido que isto pudesse ter acontecido se o teatro não tivesse baixado de nível, caindo na mediocridade.

Passo uma boa parte do tempo, todos os anos, falando com estudantes nos colégios do país inteiro, e — a não ser que as suas cabeças endureçam tão pronto se formem — eles sabem mesmo o que quer dizer teatro. Conhecem Beckett, Genet e Pinter, e sabem que este teatro é o único verdadeiramente contemporâneo. Eles querem um teatro que engaje e não aliene; querem ser sacudidos, não aplacados; querem que o teatro seja duro, intenso, aventureco; querem perguntas, não apenas respostas. Sentem-se ofendidos com a maioria do que medra na Broadway porque querem tornar-se mais cõscios de si mesmos, não menos.

A segunda geração de novos dramaturgos americanos está produzindo a obra mais interessante que tivemos no teatro americano em muito tempo. Houve também muita coisa ruim, muitas vezes simultaneamente... Eles estão interessados, nada mais, nada menos, em mudar a face do teatro, redefinindo a natureza da experiência teatral... É prematuro prever, mas eu suspeito que, dentro de mais cinco ou dez anos, um novo tipo de teatro vai surgir nos Estados Unidos, e terá um público pronto para recebê-lo. As experiências estão se processando, são muitas vezes confusas, muitas vezes falham, e a busca de novas formas pode dar a aparência de uma inabilidade para tratar as convencionais, mas não pode ser de outro jeito; uma sacudidela tão radical sempre deixa muitas coisas jogadas no chão.

O nosso teatro está no caminho da mudança violenta e, quem sabe, talvez chegue o dia em que as peças de Harold Pinter não serão mais vistas por meias-casas na Broadway."

# A superação da Psicanálise no novo Teatro Americano

Pierre Dommergues

Ninguém pode contestar que o teatro americano de após-guerra foi marcado pela psicanálise, fato este muitas vezes lastimável. Esta impressão é algumas vezes temperada por um elemento autenticamente trágico em Tennessee Williams; de ternura ou de fervor no teatro de Leo Herlihy e de Paddy Chayefsky; ou por uma certa delicadeza em William Inge. Mas a maioria das vezes o dramaturgo se contenta em apresentar "casos" clínicos ou para-clínicos — por exemplo, como o caso das duas irmãs "fixadas" em seu irmão numa peça de Lillian Hellman. Em "A Paz dos Bravos", Arthur Laurents chega ao extremo de introduzir um psicanalista em cena. Assiste-se então a um verdadeiro desencadeamento de processos psíquicos que podem levar ou não a uma melhoria do estado dos "pacientes". A platéia é convidada a assistir a este espetáculo — experimentando muitas vezes o prazer doentio de um simples espectador.

Um dos méritos da nova geração dos dramaturgos americanos (E. Albee, J. Gelber, J. Richardson, A. Kopit, A. Weinstein, M. Schisgal, K. Brown, para somente citar os mais importantes) foi de se libertar da psicanálise ou, pelo menos tomar em relação a ela uma distância necessária. A primeira vista, pode parecer que a psicanálise ainda esteja muito presente: a palavra "terapêutica" figura constantemente no teatro de Gelber e a noção de "jogo" no de Albee. Mas a grande diferença é que atualmente a psicanálise não é mais um fim em si; tornou-se um meio. Em "Quem tem medo de Virginia Woolf?" George e Martha são incapazes de ter um filho, mas quem pode garantir que a vinda eventual de um filho, ou mesmo a aceitação de que isso não pode acontecer, vai pôr um termo à luta transcendental entre os dois? A psicanálise fornece ao autor o pretexto dramático

permitindo desmascarar a personalidade dos personagens e fazer explodir o absurdo de suas condições. Não se trata de maneira alguma de um teatro "doméstico" focalizando neuroses individuais. Mas então por que estes jovens dramaturgos continuam a utilizar a linguagem, os métodos e os temas da psicanálise em suas obras cujo espírito e forma aproximam-se tantas vezes do teatro europeu do "Absurdo"?

Podem ser porque as preocupações da psicanálise moderna se identificam com certas obsessões antigas do povo americano. Bem antes da explicação freudiana, o passado — sua ausência ou sua presença excessiva — já figurava na literatura americana: "a infância" sobretudo, associada por vezes ao diabólico (Henry James), e mais frequentemente à pureza (Mark Twain). Sente-se nos autores americanos a necessidade de preservar este estado de graça, de partir à procura da inocência — ao mesmo tempo que estão obrigados a reconhecer que a única realidade é a do mundo dos adultos. Daí esta dilaceração tão característica da literatura americana de ontem e de hoje entre a adolescência e a maturidade, a inocência e a experiência, o sonho e a realidade, a irresponsabilidade e a responsabilidade, a evasão ao imaginário e a integração na sociedade. Este conflito central do romance americano deste último século reencontramos numa cena importante de "Quem tem medo de Virginia Woolf?" onde os esposos se agridem em contraponto com as palavras "ilusão" e "verdade". E a verdade afetiva nos Estados Unidos — segundo ponto de encontro com a psicanálise — não é o amor, mas o ato do amor, o ato-tabu, o "ato sexual", desde sempre associado à doença, ao vômito ou até mesmo à morte. A mulher impede o homem de se realizar mais ainda, ela o devora. A América e sua literatura estão povoados de pequenos "canibais". Outro ponto de contacto da

alma americana com a psicanálise é a crença enraizada na "perfectibilidade", ou em outras palavras, na "cura". Neste país de eficácia e de poder, tudo é pôsto a serviço do homem para ajudá-lo a se libertar do desejo da inocência ("regressão" à infância) ou do ódio à mulher ("complexos sexuais") para realizar "o sonho" — por definição irrealizável, pelo menos integralmente.

Não é pois surpreendente de reencontrar o novo teatro as constantes profundamente americanas que coincidem com as preocupações da psicanálise; e, ao mesmo tempo reconhecer outros temas — não menos especificamente americanos — que se identificam desta vez com o teatro europeu do absurdo. Por exemplo, o medo de se transformar em objeto, a angústia, não de ser a vítima mais ou menos complacente de uma civilização do "gadget", mas de se transformar literalmente em coisa. O personagem de Faulkner é "abajur" como o de Beckett é uma "urna". No novo teatro americano os personagens têm todos qualquer coisa de comum com os "grotescos" de Sherwood Anderson, reduzidos a não ser mais do que uma caricatura desmedida de um só de seus traços. Medo do conformismo, pavor da petrificação, inquietude permanente diante da impossibilidade de comunicação — tais são as dominantes deste país do superlativo, onde o homem sofre mais intensamente de solidão e onde, por conseguinte, ele deseja tão ardentemente o "contacto" — desejo este que se tornou uma procura maníaca desde a época dos pioneiros. Esses dados da vida e letras americanas talvez permitam um julgamento mais objetivo da contribuição de uma nova geração de dramaturgos, cujas preocupações, sempre profundamente americanas, coincidem, entretanto, — além dos pontos em comum com a psicanálise — com os do teatro europeu do absurdo.

## Kopit ou a paródia da Psicanálise

"Papai, pobre papai, mamãe te prendeu no armário e eu fiquei tão tristonho". O título da primeira peça de Arthur Kopit já apresenta por si só todo um programa. Os personagens centrais: o pai, a mãe, o filho e a filha. As características bem "psicanalíticas": a mulher é possessiva: como esposa mata o marido para melhor possuí-lo, em seguida o empalha, carrega-o em suas bagagens e tranca-o num armário do hotel: como amante, atira-se sobre um capitão asmático e endinheirado que, aterrorizado, se aniquila a seus pés; como mãe, inibe seu filho de tal maneira que este não congue pronunciar uma palavra começada por M sem dizer "Mama-myself" ou por P sem balbuciar "Papaplease". Bem que morto, o pai está onipresente: é um nome que a

esposa projeta sobre um filho recalcitrante, um manequim sempre presente. Tentado pela jovem que, segundo especificação do autor, usa as vestes da inocência, o filho se revolta contra a mãe; ele chega mesmo a destruir as plantas que lhe foram confiadas pela mãe; mas, rapidamente é reconduzido à ordem pré-natal. Descobrimos, no final da peça, um cadáver de uma moça debaixo de um monte de livros, de selos e de moedas (o filho é naturalmente um colecionador) — a mãe exclama: "Explica-me, meu filho, explica à tua mãe o que tudo isto quer dizer."

Os temas psicanalíticos do teatro americano de após-guerra estão todos presentes. Mas o tom não é mais solene. É um tom de farsa. O próprio autor denominou esta peça de "fantasia freudiana." Nela, o inverossímil é a única lógica. A paródia é rigorosa. A psicanálise é ridicularizada. O interesse desta "farsa trágica" — muitas vezes mecânica — consiste em um símbolo: marca a vontade de um jovem dramaturgo de não tomar a sério temas e situações que, ainda recentemente, formavam a trama do teatro americano.

## Gelder ou a Psicodrama a serviço do Drama

O teatro de Jack Gelber parece à primeira vista o prolongamento do teatro psicológico, verdadeiramente uma manifestação literária das técnicas do psicodrama de Moreno. A peça apresenta quatro freqüentadores de um determinado bar que se encontram numa certa hora, neste mesmo café, com um paraplégico e um alcoolatra. Come-se e bebe-se e emprega-se uma porção de artifícios destinados a permitir que cada indivíduo exprima sua personalidade. Um dos personagens representa, num "jogo" que improvisam o papel de dentista, o outro de paciente, o terceiro de assistente, o quarto espera a sua vez para ser atendido. Os "jogos" se sucedem num ritmo diabólico: em poucos minutos cada um deles se transforma em um "nababo", em um "fuehrer", em um acionista, em um inseto, em boudha, em verdugo... conforme a inspiração do momento. E o que contracenam está sempre implicado na trama quer queira ou não. O próprio espectador é agarrado e convidado a participar de "A Maçã" (é o título da peça), a dançar na sala, depois sobre o palco, a improvisar nos braços de um dos atores... Em princípio, tudo pode acontecer — daí o nome de "happening" dado a este tipo de espetáculo. Apparentemente estamos em plena psicanálise com sua linguagem, seus símbolos e sobretudo seus métodos.

Entretanto a impressão dominante do espectador como também do leitor não é absolutamente a sensação doentia que

muitas vezes o teatro americano da década dos 50 sugeria. O espectador não tem jamais a impressão de espiar pelo buraco da fechadura os sobressaltos mórbidos causados pelos conflitos de uma pessoa cujos problemas só interessam a ela própria. Ele (o espectador) é arrastado num turbilhão frenético onde os personagens procuram desatinadamente estabelecer com o seu próximo um contacto — seja qual for e a qualquer preço. E é precisamente a multiplicidade dos “jogos” que permite o contacto. Representa-se o dentista para estabelecer com o outro um laço, se bem que muito frágil; representa-se da mesma maneira como as crianças brincam de dona de casa ou de médico. A finalidade do autor não é revelar os segredos do “pequeno eu”, mas de ligar uma pessoa a outra. É por este motivo que Gelber escolhe o nome de “Mister Relationship” para um de seus personagens.

A obsessão do contacto se reencontra na primeira peça de Gelber, apresentada em Nova York pelo “Living Theatre” em 1959. O título é significativo: “The Connection” — quer dizer o contacto, aquele que liga uma pessoa a outra. É verdade que o contacto neste caso é um “fornecedor” de drogas, mas a droga é, muitas vezes, nos Estados Unidos, como o sugere William Burroughs, um meio de se comunicar com outra pessoa na medida em que, vítima da infernal “aritmética da necessidade”, o viciado deve se encontrar regularmente com o seu “fornecedor”. A droga é o antídoto da solidão; força o contacto. Gelber acha que todo mundo procura sua droga (clorofila, vitamina, aspirina...) para neutralizar sua insustentável condição de solidão e apaziguar a sensação de desordem. A utilização do cenário às escuras concretiza em cena esta impressão de caos, ao mesmo tempo que salienta a inutilidade de diversas tentativas.

Do ponto de vista formal, esta constatação do absurdo e esta procura de contacto se traduzem por experiências que lembram as do “teatro total” ou do “teatro do absurdo”. O gesto torna-se fundamental; a máscara é constantemente usada; os movimentos de cena são dirigidos como num ballet; as projeções cinematográficas integradas; recusa-se as intrigas; tenta-se a improvisação do ator e até mesmo do espectador. O espectador pode ficar constringido com a multiplicidade de artifícios pseudo-pirandelianos (uma peça dentro da outra, a intromissão do contra-regra, etc...) ou pelas manifestações ingênuas de um desejo de espontaneidade: os atores se interpelam pelo seus próprios nomes e muitas vezes dão até o seu número de telefone... Mas seria injusto ver neste gênero de teatro somente um exercício da psicanálise aplicada. O importante é sobretudo a impressão de caos, a tentativa de comunicação, a recusa de estruturas tradicionais — mesmo quando a infraestrutura dramática é traçada pelos métodos psicológicos. Talvez um pouco desajeitado, mas sempre interessante, o psicodrama se colocou a serviço do drama.

## Richardson ou o Triunfo da “Mom”

À primeira vista, “O Humor de um Enforcado” parece apresentar o problema da ordem e da desordem. A ordem é muitas vezes a nostalgia dos valores “eternos”, hoje em dia ridicularizados; mas é também a maioria das vezes o enrijecimento dentro do indivíduo, da quotidianidade, que a opulência da sociedade moderna ainda veio agravar. O neto do pioneiro tornou-se, conforme a expressão do sociólogo Whyte, “O homem da organização”. O espírito de iniciativa é condenável e condenado, o conformismo é todo-poderoso. No escritório preenche-se os vinte e cinco exemplares do formulário autorizando que se enforque o cidadão que não é conformista. Em casa, todo mundo deve ter os chinelos debaixo da cama com as pontas dirigidas para a parede. Neste universo, de vez em quando, surge uma revoltado: depois de vinte anos um homem não aguenta mais dormir de barriga para baixo com a mão esquerda sob a cabeça; ele começa então a colecionar objetos julgados insólitos e se rodear deles: sapatos vermelhos, um banjo com cordas quebradas, ou um talismã que ele esconde dentro da gaveta entre duas pilhas de sua roupa de baixo.

Entretanto, mais do que a noção de ordem ou de desordem, mais do que a trajetória para a ordem ou desordem, o essencial neste caso é a pessoa que incarna a noção ou impõe a trajetória. E esta pessoa é fatalmente a Mulher. É uma prostituta que obriga um homem que está calmamente na prisão a aceitar a desordem; depois de uma luta épica e ridícula o prisioneiro acaba cedendo aos pedidos da mulher que o Governo impõe a cada condenado antes de enforcá-lo. Não é de surpreender dentro de um contexto americano que a desordem seja neste caso o amor físico, incarnado por uma prostituta e imposta de fora. A psicanálise está totalmente ausente desta obra, a não ser numa questão, a insistência no ato sexual que aliás é uma velha obsessão puritana já fundamental em Milton.

É ainda a mulher que dirige a segunda metade do espetáculo. Agora ela incarna a ordem: é a tradicional “mom” americana, heroína dos grupos planejados, musa dos “gadgets”, rainha do lar — que foi ensinada a devorar o homem antes de o digerir ou de vomitá-lo. Impede o “homem revoltado” de se libertar da rotina, de abandonar as boas maneiras, o convite ao jantar e à hora marcada com o dentista. Começam aí as cenas de humilhação — tão frequentes no jovem teatro americano — entre o casal: incapaz de concretizar um desejo, por menor que seja, transformado em

menininho, repreendido por uma mamãe insatisfeita, o marido acaba retomando o caminho certo que a esposa lhe indica com um gesto autoritário.

A desumanização (tornar-se coisa) do homem, a recusa das convenções, a impossibilidade de agir (em presença de sua mulher o marido não pode nem abrir a porta da cozinha) são de certa maneira "sexualizadas" — não porque sejam explicadas por um comportamento sexual, mas porque são regidas pela dominação de uma pessoa que é sempre do sexo feminino. No teatro de Beckett os atôres tanto podem ser homens ou mulheres :os personagens são asexuados. Os de Richardson — se bem que também reduzidos a uma condição ridícula — são, ao contrário, dotados de um sexo perfeitamente diferenciado. A mulher petrifica o homem, as relações entre eles são humilhantes e apesar do ridículo das situações e dos diálogos, o tom é sempre agressivo. Trata-se realmente do humor de um enforcado. O cômico está sempre no limite do trágico, com o qual se choca muitas vezes ou pode-se confundir. O autor qualifica esta peça de "tragicomédia" — sem traço de união, como é próprio o declara num prefácio onde expõe sua intenção de comover até ao riso ou de fazer rir até às lágrimas. É deste choque contínuo entre o riso e a emoção que surge este acréscimo de verdade que parece ser uma das características do novo teatro tanto nos Estados Unidos como na Europa.

## Edward Albee ou Teatro da Crueldade

Mais do que Richardson, e menos que Gelber, Albee é igualmente vítima de um impedimento psicanalítico. Em suas peças o "jogo" também é indispensável — jogos de palavras que ligam páginas inteiras de respostas segundo um princípio de livre associação; jogos de comportamento que fornecem a própria estrutura da peça: representa-se o papel de um verdadeiro assalto aos convidados (com a intenção de desmascará-los). O passado dos personagens é a própria fonte do tema: nada é poupado sobre a infância real ou imaginária de George nem sobre os problemas de Martha: insiste-se particularmente em seu apêgo ao pai. Entretanto, a diferença entre Albee e Williams, por exemplo, é que o autor não procura mostrar o desencadeamento de uma neurose, mas — partindo de dados psicológicos (a situação de um casal) e sociológicos (ambiente fechado de uma universidade americana do interior) — dramatizar a vontade de lucidez de um casal cansado de mentiras. Tanto em "Quem tem medo de Virginia Woolf?" onde o problema fundamental é o da avidez da verdade, como em "The Zoo Story" que foca-

liza a necessidade ancestral de comunicação com o outro, estes objetivos só poderão ser atingidos se se estabelecer entre os protagonistas relações de uma crueldade intolerável.

A luta contra a hipocrisia constitui o tema central deste teatro. Com efeito, os "jogos" permitem jorrar uma verdade "psicanalítica" (incapazes de ter um filho, George e Martha inventam um) ou social (Nick e Honey não podem mais se refugiar atrás de uma fachada de indiferença formal em relação aos outros e a si próprio). Mas, na maioria das vezes, são verdades situadas além da psicologia de onde, entretanto, elas são tiradas. São constatações infinitamente mais vastas sobre a condição humana que surgem, quando pessoas se enfrentam sem estarem armadas dos habituais escudos para se defender. Renunciando à existência do filho inventado, Martha e George renunciam igualmente ao ideal de perfeição que ele incarna — à perfeição física e espiritual que representa, à crença fundamental no progresso que ele simboliza, a ilusão (mentira) em oposição à realidade. E a ilusão em Albee é em parte "o sonho americano", denunciado desde sua primeira peça que tem este título — o mito das terras virgens do Oeste e nas possibilidades ilimitadas do indivíduo. Este sonho, em sua forma mais romântica, torna-se a ilha inacessível, situada no meio do caminho entre o real e o imaginário, impregnado de nostalgia com a qual já sonhava Huckleberry Finn; lá longe, às margens do Mississipi, o adolescente branco podia se comunicar com o negro, reencontrar para sempre a inocência perdida na vida de todo dia.

Este sonho americano é incarnado no teatro de Albee por um jovem: um órfão, dotado de grande beleza física, associado com a morte. Algumas vezes ele nasce em condições miseráveis, morre jovem e tudo acaba mal. Outras vezes, ao contrário, ele se desenvolve perfeitamente no plano físico, mas se reconhece "incompleto": ele se sente como separado de um outro "eu", como se tivesse perdido desde o nascimento um irmão gêmeo; sente-se dividido, incapaz de amar; não consegue estabelecer relações autênticas com ninguém. Pode acontecer que este jovem não possua existência material; trata-se de um filho inventado como em "Quem tem medo de Virginia Woolf?" O símbolo do "Sonho Americano" é também tão pouco visível como o próprio sonho.

A mentira, o sonho, a ilusão, — são arrancados de dentro de si pelos próprios personagens no decorrer de cenas de uma violência quase insustentável; chegam mesmo a enfiar as unhas na pele do adversário, e despedaçam-se da mesma maneira como vemos Honey se atirar sobre a garrafa de conhaque e esfacelar sua etiqueta. O único elo autêntico é o da crueldade e da humilhação — humilhação da velhice como no "Sand-box" (um motorista transporta sua avó em uma carreta com grande brutalidade); humilhação racial (no ato dedicado à morte de Bessie Smith); humilhação física (o gêmeo do "Sonho Americano", como não coincide com o ideal, se vê não só castrado mas amputado de todos os seus membros); humilhação profissional que George se vê obrigado a suportar diante de um jovem colega;



humilhação sexual enfim, que está no âmago deste teatro, como está, aliás, em gradações variáveis, em toda a literatura americana. Resumo sutil da "mom" americana, Martha seduz o rapaz diante de seu marido, leva-o até à cozinha, e quando volta para a sala clama a quem quiser ouvi-lo a impotência do jovem professor, opondo a raça dos homens-frouxos (flops) à sua, a da Mulher, da Terra, da Mãe, da Força.

No final das reuniões, das quais até o marquês de Sade sairia pálido de horror, o contacto tão desejado é enfim estabelecido. Somente depois de três horas é que Martha, esgotada e lúcida ao mesmo tempo, renuncia à existência ilusória do filho ideal. Somente depois de ter obrigado Peter, o pequeno burguês americano encontrado no Central Park, a fazer uma confissão de sua própria vida seguido de um questionário que mais parece uma inquisição, é que Jerry, o eterno vagabundo de "Zoo-Story", consegue se comunicar com Peter, bajulando-o, fazendo-lhe cócegas, empurrando-o do banco — e sobretudo obrigando-o a cometer um homicídio com um canivete, sobre o qual êle se precipita, murmurando: "obrigado". Reencontramos aqui em filigrana, um dos temas subjacentes em toda a literatura americana: o homossexualismo, enquanto meio — um dos mais seguros — de se comunicar com o outro.

---

O teatro de Albee — assim como o de seus contemporâneos — firma-se sobre dados psicológicos indestrutíveis, porque correspondem a constantes da alma americana. Mas a psicologia não está mas no centro da realidade teatral. E a psicanálise não é mais o objetivo supremo, mas um meio que permite dramatizar a condição do homem, mais do que nunca ameaçado pelo conformismo de uma sociedade da opulência, tentado pelas soluções ilusórias e reduzido à mais inexorável solidão.

O jovem teatro americano está em vias de adquirir uma autonomia e uma personalidade incontestáveis. Esquemas especificamente americanos tomam forma: o culto do dinheiro, o "momismo", o "sonho americano". A estética européia do grotesco, modificada por uma técnica de cabaré, sobretudo em Gelber, vai se juntar às fontes mais profundas da literatura americana. A concepção perigosamente estática do teatro europeu do absurdo é quebrada pela reintrodução de um fator temporal (são necessárias três horas para que George e Martha se tornem lúcidos) e de um esquema dinâmico: as situações se invertem no decurso das peças de Richardson. Ao lado da angústia reaparece uma certa esperança.

Os jovens dramaturgos americanos tentam, à sua maneira, sair do impasse: recusam a ingenuidade dos engajamentos políticos da década dos 30, permanecendo, contudo, conscientes da realidade social. Evitam a secura do teatro psicanalítico da década dos 50, mas sabem tirar proveito das descobertas enriquecedoras da psicologia moderna. Desembaraçado dos excessos do realismo político e do dogmatismo psicanalítico, este novo teatro atinge muitas vezes dimensões de lucidez e de crueldade que não podem passar despercebidos.

## Entre duas Guerras

Desde a década dos vinte, há amplo protesto, inconformista e gritante, pela elite dos intelectuais e artistas norte-americanos, contra a conformidade opressiva, bem comportada e falsa daquela sociedade padronizada, ostensivamente gloriosa na sua mediocridade de espírito. Era, em essência, um grito social, uma rebelião de descontentes contra máquinas e dólares e seu produto legítimo: o "homo boobiens" de Mencken, o "Babbit" de Sinclair Lewis. Só naquela hora, a turbulência do industrialismo impedirá a continuação do veio de auto-descoberta e deslumbramento que Walt Whitman representa com seu egoísmo adolescente e seu pioneirismo de raça e terra. Esta linha, prosseguida quase pàlidamente por Sandburg ou Frost, dá uma medida de vitalidade à auto-realização de um povo não mais existente nos anos que seguiram à Primeira Guerra.

Quem eram, porém, estes expoentes que primeiro sentiram a impossibilidade de sobrevivência? Não se tratavam ainda de impactos causados por um mundo inaceitável pelo marasmo asfíxiante de uma comunidade rica e morta ou pela incomunicação existencial dos homens. Tais problemas surgiram mais tarde e só agora se igualam aos debatidos e válidos no espírito criador europeu. Antes, era um fenômeno americano exclusivamente, só interpretável à luz dos anos de "Big Money", como John dos Passos designou. Até então, estes intelectuais apenas se identificavam com um desrespeito aos demiurgos do tipo Henry Ford ou Calvin Coolidge; sabiam da existência de Bertrand Russel e da perseguição arbitrária dos "trustees" universitários; compreendiam John Dewey e a educação progressiva; desprezavam a produção maciça de Hollywood, mas admiravam Chaplin, Stroheim, Lubitsch, como estavam cientes do suicídio que o dinheiro forçava aos mais brilhantes talentos artísticos europeus; liam Joyce e Proust, vendo Cézanne ou Renoir, colecionando móveis coloniais da Nova Inglaterra, ouvindo "negro spirituals".

F. Scott Fitzgerald, o arguto satírico de THE GREAT GATSBY, descreveu trágicamente esta geração que primeiro sofreu o impacto do que, hoje ainda, como lugar-comum simplificador, é considerado o espírito norte-americano, em seu romance THIS SIDE OF PARADISE: "Aqui estava uma nova geração, crescida para achar mortos todos os deuses, travadas tôdas as guerras, abalada tôda a fé do homem".

Mas, na verdade, porque temiam, propunham e por que lutavam estes intelectuais e artistas, já então distanciados do épico telúrico que os precedera e possibilitando a previsão da angústia fundamental que reinaria no outro após-guerra? Acreditavam numa maior liberdade sexual, sua importância física e psíquica, em oposição ao puritanismo sempre hipócrita e ditatorial. Abominavam qualquer meio de restrição à liberdade, seja legal ou religiosa (tantas vezes identificadas em constituições estaduais), ou a simples exigência da pureza moral íntima através de códigos civis. A maioria era de absoluto ceticismo religioso, sem o sensa-

## Albee, Processo e Tentativa

**Resumo histórico do  
teatro americano a partir de 1920**

**Rubem Rocha Filho**

culo, mas com uma calma rejeição de toda a velha teologia. Mas, antes de tudo, se caracterizaram pelo menosprezo ao "burguesismo" convencional e toda as suas manifestações pré-nazistas, da censura ao Ku-Klux-Klan, e pelo medo do efeito sobre eles próprios e sobre a cultura americana da crescente produção em massa, da máquina aterradora e monótona, que os sufocaria no processo da regimentação estandarizada. O MODERN TIMES de Chaplin traduz bem este perigo; é a fábrica transformada em prisão, as multidões em rebanho.

Como sempre, o teatro tudo retratou. Já neste ponto atingindo sua maioridade, a dramaturgia norte-americana, mais do que outro meio, participou dos debates, hesitações e tomadas de posição. Eugene O'Neill é grande demais para se enquadrar em exemplificações de uma geração ou de uma atitude social. O gênio por excelência dos mitos e símbolos, O'Neill ultrapassa padrões e desafia correntes; seus defeitos são demonstrações de toda a impulsividade de um animal em movimento, seus excessos são arroubos, menos da América conflitual que do homem perseguido pela Irlanda longuinha, pela virgindade, a obsessão do mar, os amores incestuosos. Só aspectos de suas tragédias ilustram o que dizíamos (como é STRANGE INTERLUDE, 1928, uma lição de 5 horas de psicopatologia), mas a montagem sucessiva de sua obra demonstra melhor o interesse despertado pelo protesto implícito de cada personagem, pela negação veemente de tudo produzido pela banalidade comum. Não dizemos, contudo, dentro de nosso respeito a O'Neill, que suas peças sejam perfeitas obras-primas. Suas falhas são agora de fácil discussão. Talvez só A LONG DAY'S JOURNEY INTO THE NIGHT seja inatingível a qualquer ataque. As outras, na perspectiva do tempo, mostram o criador às vezes redundante, frequentemente confuso e incapaz, mas sempre inesperado e vital. Sua violência e abstração (indiscutível defeito de linguagem que leva ao artificial, pretencioso, perdido) mostram as frustrações do sucessor de Ibsen e par de Strindberg. De todos os modos, de 1920 (com BEYOND THE HORIZON e DESIRE UNDER ELMS até 1933 com AH, WILDERNESS!) O'Neill foi apresentado sem interrupção.

Há nomes, porém que se identificam por completo aos temas da época. Sidney Howard, Robert Sherwood, Elmer Rice, Maxwell Anderson, Lilian Helman e Clifford Odets são os mais dignos de atenção. Cingem-se tão intimamente a seu tempo, às vezes só com a habilidade artesanal como base para uma estrutura de crônica ou, o que é muito pior, de suma de verdades universais, que poucos trabalhos individualizados destes dramaturgos podem resistir à análise crítica ou ao público de hoje. Os que continuam a escrever até agora nos fazem ver as limitações fundamentais que os condenam a um passado irreversível.

Lilian Helman, por exemplo, talvez a mais presente de todos e que, mais como figura histórica, ensina no Departamento de Drama da Universidade de Harvard, compareceu melancolicamente à temporada de 1960 na Broadway com TOYS IN THE ATTIC que em nada se compara à originali-

dade vibrátil e corajosa de THE CHILDREN'S HOUR (1934) ou LITTLE FOXES (1938). Maxwell Anderson, por sua vez, merece respeito por suas intenções e sempre provada independência, mas sua fixação em conseguir o poético através unicamente de versos, suas tentativas de tragédias históricas de ranço d'annunziano, seu pirandellismo mal assimilado, tudo redundou numa falhada pretensão ética e estética. Clifford Odets é o mais talentoso e ousado dramaturgo no desenvolvimento de temas socializantes. A grande depressão lhe ajudara a confirmar as teses marxistas da classe média (LOST PARADISE) e da luta de classes (WAITING FOR LEFTY e AWAKE AND SING), o que o faz mais coerente com o momento vivido e sua interpretação. Usando um senso de medida e uma mestria de construção de alto valor, Odets nunca abandonou, pela simplificação radical ou o primarismo da mensagem, a força dramática, o calor poético, a linguagem humana e viva. Eric Bentley, sempre exigente e agressivo, não poupa elogios a Odets, realçando o uso imaginativo do dialeto, da língua falada, como elemento primeiro de sua funcionalidade e poesia. Unido à sua carreira até quando Hollywood roubou da Broadway, o GROUP THEATRE do crítico e diretor Harold Clurman (autor de obra indispensável para a compreensão e análise daquele período, THE FERVENT YEARS) foi o responsável pela projeção do jovem Odets, assim como ilustrou a melhor atitude profissional nos outros ramos do teatro norte-americano, da escolha do repertório e dos diretores à adoção dos métodos de Stanislavski. Robert Sherwood, assessor e "ghost writer" de Roosevelt, exemplifica melhor do que ninguém os problemas do dia e a voz do teatro em prol de soluções. Suas atividades políticas são um todo coeso, onde a obra teatral ilustra e apoia suas idéias. Digno de respeito pela firmeza e excelência de intenções, o dramaturgo hoje é mera figura de referência documental.

Por todos estes anos, o que nos admira teatralmente é a capacidade de adaptação de um talento habilidoso e bem-intencionado. Cobrir as crises que afligem o público de um a outro após-guerra, participando ativamente de mudanças e flutuações, mostra significativa competência técnica, vitalidade de espírito e atuação histórica. Um exame rápido do que escreviam os dramaturgos franceses e ingleses neste período evidencia flagrante indiferença em relação a toda luta social. A atitude acadêmica estética de um Montherlan ou a leveza espirituosa e inconsequente de um Noel Coward só se explica na sofrida extenuação européia, e tanto contrastam com as tensões conturbadoras de uma cultura em formação.

## Arthur Miller e Tennessee Williams

Na segunda fase de um processo de criação coletiva em que, refletindo as aspirações e angústias dos que assistem, também atuam sobre elas e as desenvolvem em novos

padrões de análise social e humana, dramaturgos como Arthur Miller e Tennessee Williams patenteiam maturidade dramática, recursos de meios cênicos e ampla gama de temas em que se reúnem vitalidade, competência e poesia. Ambos têm obra irregular (especialmente Tennessee Williams que escreveu maior número de peças em pouco tempo, certo de efeitos gastos e de seu nome), mas em dado momento alcançaram, com dois dramas, em particular com dois personagens, das consecuições mais brilhantes, verdadeiras e pungentes deste século. A *STREETCAR NAMED DESIRE* e *DEATH OF A SALESMAN* são trabalhos maiores.

Técnicamente, os dois, em linhas gerais, se equivalem. Mestres de uma linguagem fluente, vibrátil, essencialmente teatral, conseguem efeitos de vida só prejudicáveis quando Miller se arvora a um lirismo lapso, choroso, ou Tennessee Williams se perde em excessos históricos, em sensacionalismos gratuitos. Comprovados escritores de palco, seus textos têm rendimento superior na mão de diretores e atores categorizados; a simples leitura, contudo, nos indica a habilidade de carpintaria e o cuidado lento na feitura dos pontos de climax e na construção de personagens.

Quanto às idéias, é simplificador demais repetir que Tennessee Williams é o poeta e Miller o sociólogo. A peça de um ato de Miller *A MEMORY OF TWO MONDAYS*, como evocação de saudade, lirismo de ambiente, carinho para com os velhos empregados e identificação do herói e autor quando jovem, nos lembra de imediato T. Williams e o Sul triste, mesquinho, desesperado e patético. *A VIEW FROM THE BRIDGE* é, à primeira vista, uma tragédia social. A família de emigrantes tem basicamente de sua condição de acumulação e desespero entre a Sicília faminta e a "Big City" aterradora e implacável, fonte maior de seus problemas. A ação dramática primeira se deflagra daquele estado quase obsessivo em continuar a vida de trabalho naquela Terra de Promissão e com isto matar a fome das crianças e da mulher que não vieram. Mas todos participam da dor de Ed Carbone e sua fixação de domínio sobre a sobrinha, assim como a ânsia sexual da esposa e de toda a variedade de planos que a atitude do jovem namorado pode suscitar. Até mesmo em *THE CRUCIBLE*, onde a ambientação histórica permitiria melhor a limitação do drama social, a revolta anti-macartista é vivida por gente real, nervosa, que luta pelo que ama.

Por outro lado, é impossível dissociar T. Williams do meio sulista norte-americano. O próprio título de alguns de seus trabalhos, como *SUMMER AND SMOKE* e *WAGONS FULL OF COTTON*, mostram sua ligação com o ambiente que se enquadra na falta de perspectiva, decadência intransponível, no cansaço imagístico de aspirações frustradas e sonhos mortos, que permeiam suas peças.

Seria talvez indicação notar como a inteligência esquerdista se identificou tão avidamente com Arthur Miller, tentando até agora ignorar ou subestimar os valores puramente íntimos ou mesmo neuróticos de sua obra. Aquêles que viram em *A VIEW FROM THE BRIDGE* só a traição e a miséria, em *THE CRUCIBLE* só a inquisição puritana paralela à comissão de investigações anti-comunistas do Se-

nado americano, ou em *ALL MY SONS* o explorador capitalista usando a guerra como lucro, ficaram confusos ao deparar com o roteiro cinematográfico de *THE MISFITS*, onde vibram tanta densidade de simbolismo e estranheza de comportamento humano. Howard Fast, porém, foi categórico ao afirmar que todo o psicologismo de Miller era só uma cortina de fumaça, por ser impossível na América de hoje maior franqueza social: "Conheço muito bem as condições que pesam sobre Arthur Miller para trabalhar na Broadway, durante a guerra fria; ele deve lutar com toda sua inteligência e habilidade para sobreviver como artista; e é menos sua fraqueza do que as proibições dos tempos na América que o forçou a depender tanto do conflito neurótico interno de seus protagonistas" (*THE DAILY WORKER*, 8 de novembro de 1955).

Mas, quando confrontamos Blanche du Bois e Willy Loman, a despeito da base sócio-histórica que é componente dela e da força humana que transcende dêle, somos obrigados a reconhecer o hiato entre as duas criações. O intimismo de Blanche a faz universal, mais forte que todas as sociedades e épocas, enquanto Willy Loman carrega em si toda a classe média americana, seus deuses falsos, seus padrões falhados, a irremediabilidade de uma estrutura. Este novo Babbit, pesado e cansado, cheio de sonhos perdidos e que vê na velhice a pior das maldições, caminha para a loucura e a morte, sem mesmo que seus filhos possam com a "personalidade" e a "comunicabilidade" se tornar heróis do Novo Mundo. Os dois protagonistas vivem a hora em que os universos se esfacelam e a realidade os mata ou enlouquece. Mas se Blanche é epitome de alcoolismo, ânsia sexual, histeria, homossexualismo, etc. Willy Loman encarna o desemprego, a falta de dinheiro para o seguro, a ingratidão de toda a sociedade. É verdade que Blanche vem de uma "plantation" que um dia fora rica e que Willy Loman tem com o seu filho uma das cenas mais tocantes do teatro moderno, mas na essência os dois se contrastam em tragédias da comunidade e do homem e acenam com a necessidade de uma síntese de criação.

## Albee

Esta fusão criadora, que levaria o drama americano ao plano mais rico e completo do teatro de hoje, é tentada por Albee. É cedo demais, pelo que temos em mão, para apostar tanto na vitória deste novo autor. Mas um de seus trabalhos, *THE ZOO STORY*, ao lado de muitas falhas, é a primeira tentativa válida para dar forma a esta exigência atual, mais completa e necessária.

Suas outras peças que conhecemos não causam total entusiasmo, mas denotam o principal: conteúdo humano, senso crítico da sociedade e as aquisições técnicas mais novas do palco. Até agora, as contribuições da vanguarda europeia, de Jarry a Ionesco, passando pelo expressionismo

alemão, o distanciamento de Brecht, os truques de Adamov ou Pinter, foram relegados a um segundo plano na dramaturgia norte-americana. Eram preocupações inovadoras que não atingiam as necessidades de uma cultura ainda com tanta vitalidade para explorar e transmitir. Na Europa, o esgotamento dos recursos realistas, com sua intrínseca participação social, é paralelo ao cansaço da intelectualidade, em particular na França e Inglaterra. Talvez só agora com a revitalização da literatura inglesa pelos "angry young-men", uma narração linear e um tratamento cênico mais direto venham vigorar outra vez. É exemplo deste processo o que se passou na Irlanda nas últimas décadas. Vivendo um momento sócio-político já ultrapassado em quase toda a Europa, a Irlanda lançou mão de um teatro nacional que podemos comparar de vários modos com os movimentos de independência socializante de outros países.

Albee faz de *THE DEATH OF BESSIE SMITH* um protesto social narrado brechtianamente. Com "flashbacks", evocações, luzes expressionistas, esquematização de cenário, ele mostra um hospital das cercanias de Memphis, no sul dos Estados Unidos, onde a uma negra que sofreu um acidente sério é recusada assistência. A peça especifica até o dia da ação — 26 de setembro de 1937 — mostrando a hesitação realista do autor. Como é trabalho de um ato, não há tempo para maior caracterização de personagens ou completo uso de situações, mas o que é esboçado dentro da rapidez e interrupção sucessiva das sete cenas é inteligente e verdadeiro. *THE AMERICAN DREAM* nos decepcionou muito. Na veia humorística do "non-sense", explorando todos os truques de livre-associação, sons de palavras, jogos de absurdo, Albee imita as primeiras (e talvez melhores) peças de Ionesco. Mas sua idéia inicial não se sustenta por todo um longo ato. A peça é cansativa, óbvia muitas vezes, raramente engraçada. Nos anos de 60 e 61, Albee preparava uma peça agora montada em Nova Iorque: *WHO IS AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?* O título é um achado feliz, aguardamos ansiosos a oportunidade de vê-la. Também naquele tempo, Albee trabalhava num dos mais fascinantes contos da literatura norte-americana, *THE BALLAD OF THE SAD CAFE*, de Carson McCullers.

*THE ZOO STORY* é a fusão harmônica de dois protótipos. Encontram-se, com violência, os símbolos do comportamento e do incoformismo, da riqueza acomodada e do protesto mal alimentado, do homem que pertence a classes e padrões e do rebelde acuado que vê, nega e se omite. Todos os problemas se fundem nos planos de essência e existência do homem, e na vida sócio-econômico dos Estados Unidos de hoje. Sem oposição ou quebra dramática, Albee nos lança no conflito do que é conhecido como o "upper East Side" e o "upper West Side" de Nova Iorque, ao mesmo tempo que sofremos com a incomunicabilidade e ânsia de amor de um homem no mundo. A ação tem pouca importância: Peter lê sentado num banco do Central Park, num domingo de verão à tarde; chega Jerry que acaba de visitar o Jardim Zoológico; Jerry força uma conversação em que logo as diferenças sociais são patenteadas, assim

como a insatisfação, o grito neurótico, incontável e exausto, que deixa entrever o fim das relações de Jerry com os outros. Num crescendo de diálogo, ou melhor, de narração de experiência quase surrealista da parte de Jerry chegam ao absurdo pela luta de posse do banco e pelas cócegas em Peter; este, num final em que o patético é sacrificado por laivos piegas e melodramáticos, segura firme uma faca contra a qual Jerry se lança e morre.

D. H. Lawrence parece ter captado a reação do burguês por excelência naquele mundo de capitalismo florescente em que vivera: "Como o burguês é animalesco, especialmente o macho da espécie... Faça-o encontrar uma nova emoção ou deparar com a necessidade de outrem, faça-o chegar à menor dificuldade moral. Deixe a vida atirar-lhe uma nova exigência à sua composição. E, então, observe-o desenhado e frouxo como um merengue molhado; a confusão do idiota ou covarde, confrontando-se com um novo desafio à sua inteligência, uma nova exigência vital". Estas palavras descrevem o comportamento de Peter por toda a peça. Ele se atém a morar na rua 74, entre as avenidas Lexington e Terceira, a possuir dois aparelhos de televisão, um para as duas crianças, duas filhas, cada uma dona de um periquito guardado numa gaiola no quarto; ele chefia uma firma editora e ganha 18 mil dólares por ano; na sua concepção, um tipo da aparência de Peter só pode morar em Greenwich Village e é impossível não existir fotografias dos pais ou de uma namorada para se colocar em duas molduras vazias. A problemática de seu mundo é exterior às exigências íntimas. Desprovido de vivências e de desafios mortais, Peter, pela primeira vez, naquela tarde no parque, se confronta com quem ousou ver o mundo absurdo, cruel, dolorido daqueles que vivem intensamente de alma aberta e sensibilidade acordada.

Jerry vive outra realidade. Socialmente nada há de mais diverso do que sua morada: uma casa de cômodos (destas marrons, sujas e velhas), quarto andar, de fundos: a metade do quarto dividido por um tabique; do outro lado um pederasta negro de dentes podres e quimono japonês passa o dia todo de porta aberta cuidando das sombrancelhas, em concentração budista; no quarto em frente, uma enorme família portorriquenha, no outro uma pessoa nunca vista. Os objetos pertencentes a Jerry também descrevem seu caráter: poucas roupas, artigos de toalete, pratos, copos, talheres, as molduras vazias, um baralho de cartas pornográficas, uma máquina de escrever que só bate as maiúsculas, uma caixa com pedras da praia e algumas cartas. Sua relação com os outros é tortuosa, maravilhosa, sofrida. Confessa que não vê a mesma garota mais de uma vez; gosta de fazer sexo com elas, mas nunca repetir. Num momento que ameaça ser o único toque lírico ascendente da peça, ele se refere a uma experiência de uma semana e meia, quando tinha 15 anos e pelo menos duas vezes por dia acreditava amar; mas talvez só estivesse apaixonado por Sexo, o próprio Jerry conclui.

Quando Jerry conta o longo caso da senhorita e seu cão feroz, Albee consegue o maior efeito do patético através de uma série de pequenas demonstrações vividas e absurdas de

neurose. O rapaz, desistindo de dialogar com pessoas, insistia maniacamente em ser simpático ao cachorro da dona da casa-de-cômodos. A ânsia de comunicabilidade chega às raíais da destruição. Talvez todo o drama das relações de Jerry com o cão seja uma linha paralela às tentativas de sobrevivência de Jerry. Quando ele desiste de não ser mais agradável pela vida e o mundo, só o suicídio permanece; e este pelas mãos do que melhor representa a acomodação, o êxito do diálogo, a vitória em ser mediocre, em ter televisões e periquitos.

A seqüência final da peça vai num crescendo que culmina com o crime. Quase numa intimidade física sensual. Jerry envolve Peter em cócegas pelas costelas, embaixo dos braços. A histeria chega a Peter pela primeira vez. Ele grita com voz de fasete, perde um pouco da noção de tudo, fala dos periquitos e da necessidade da volta para jantar em casa. Quase em seguida, Jerry inicia outro estranho ritual: começa a dar pequenos murros no braço de Peter, incitando-o a mover-se para a ponta do banco. Este, já então envolvido na atmosfera meio infantil, meio onírica daquela disputa, se nega veementemente a abrir mão de um direito que adquirira em tantas tardes de domingo. É o jôgo cruel das crianças, a neurose em seu estado puro, gritada, despida de civilização, de emprêgos ou família. Dispõem-se para a luta. Jerry passa a Peter sua faca e sobre ela se joga. É difícil analisar até que ponto outro final viria a ser aceitável. Talvez a feitura mais habilidosa e disciplinada seria a solução, pois nos parece, depois de certo tempo, que é quase impossível a sobrevivência de Jerry. Albee, porém, perde um pouco da medida e se deixa escorregar pelo lado mais contrário ao espírito da peça, o melodrama sentimental. Os agradecimentos de Jerry agonizante, suas falas finais nos apagam quase o efeito de coragem, de negação de qualquer meia verdade. Sua atitude não necessita de afirmações explícitas, tanto na provocação da luta: "Brigue desgraçado, brigue por seu banco, seus periquitos, suas filhas. Brigue por sua mulher, sua machice. Você é um patético vegetalzinho", quanto para agradecer ao sentir que morre: "Obrigado, Peter... eu queria isto agora. ...Peter, obrigado, eu vim a você e você me deu conforto..." Tais falas atenuam muito um clima de fantástico e aterrador. Quando Jerry já concluiu, depois de sua visita ao Jardim Zoológico, que nem os animais podiam conviver, que a vida ali só era possível porque havia grades, grades por toda a parte, entre os homens e os animais nas jaulas, bastava agora um aceno para a morte e o espectador sairia sem o menor toque do óbvio, do excessivamente explicado. Este final é o ponto mais fraco da peça, mas nem de longe nos parece destruir a impressão de desespero, coragem e força que Jerry simboliza. Dentro da dramaturgia norte-americana, THE ZOO STORY já tem seu lugar e cremos iniciar a síntese esperada do social e do humano, enriquecida das possibilidades cênicas e verbais que o experimentalismo trouxe. O caminho é este, Albee é mais que promessa, é tentativa segura que nos abala e confunde como um sôco. No mundo ilógico, perverso, atordoante, não temos escolha, só podemos repetir com Jerry: "O que é que você está tentando fazer? Fazer sentido com as coisas?"

Pôr ordem na vida?"

Extraído da Revista TEMPO BRASILEIRO — Março de 1963

## Um Adento de Rubem Rocha Filho

Cinco anos depois, a obra de Albee é a grande afirmação da dramaturgia norte-americana de hoje. Suas duas adaptações não fizeram sucesso. Tanto "THE BALLAD OF THE SAD CAFÉ", de Carson McCullers, e "MALCOLM" de Purdy não resistiram a mais de umas poucas semanas na Broadway. Seus dois últimos originais tiveram um êxito relativo. "TINY ALICE", em excepcional encenação de Sir John Gielgud, e "THE DELICATE BALANCE", perturbaram a crítica e a intelectualidade de Nova York, dando margem a exegeses e interpretações de todo o tipo. Mas seu incontestável sucesso, de aceitação e influência mundiais, é "QUEM TEM MEDO DE VIRGINIA WOOLF?"

Enquanto escrevia a peça, Albee confessava que estava relendo todo o Strindberg. E é no mestre sueco que encontramos a mais imediata fonte daquele duelo dos dois sexos. Quem não se lembra do esgrima crudelíssimo travado entre Laura e o Capitão, na peça "O PAI", onde o protagonista é reduzido à debilidade mental, numa regressão infantil, impotente e dependente, tão desejada pela espôsa? Mas o tema do homem e a mulher se degladiando, seja encoberto pela capa do sufragismo ou numa competição neurótica confessa, já era preocupação evidente do velho Ibsen. Desde os bombons que Nora come escondido até os originais queimados por Edda Gabler, o que vemos é o homem e a mulher se anulando mutuamente, numa batalha milenar e sem interrupção. (Não podemos contemplar o devoramento recíproco de Esfinge-Édipo-Laio-Jocasta-Antígona-Creon, etc como parte da mesma ciranda familiar?)

Mas a peça de Albee não se notabiliza somente pelo brilho e a tensão dramática sustentada na exposição deste difícil tema. Retomando o ponto de análise do artigo precedente (Tempo Brasileiro, março de 1963), vemos que, se em ZOO STORY os recursos do Teatro do Absurdo apareciam filtrados e bem adaptados à estrutura e ao impacto realista, em "QUEM TEM MEDO DE VIRGINIA WOOLF?" estes recursos nem mais são definíveis a olho nu, tão madura e íntima é a fusão do teatralismo e do realismo. Albee conseguiu outra grande síntese — agora de perfeito acabamento — nesta solidão levada ao desespero, que originalmente se chamou de "Exorcismo".

Os heróis, suficientemente inteligentes e sensíveis para construir suas próprias armas naquela guerra particular, demonstram uma articulação e uma embriaguez que permitem a conexão lógica e a superposição inesperada e quase surrealista de réplicas, tiradas e jogos. A sucessão de jogos e seus preparativos, os títulos dados aos atos e às brincadeiras, são o bastante para mostrar como Albee dá consciência a seus personagens do que estão vivendo, num mergulho crítico cheio de amargura e compaixão.

Além da difícil tarefa de traduzir um diálogo espoucado, espontâneo e da maior argúcia, era preciso habilidade e criação para transmitir a simbologia do título. "WHO IS AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?" era a paródia que as mulheres dos professores cantavam na festa, deformando as palavras originais da cançoneta de crianças "Who is afraid of the Big, Bad Wolf?". Assim Virginia Woolf, com tanto de Mãe Terra, intelectualíssima, aguda e fria devoradora de homens, substituiu o "big, bad wolf", que engole o Chapéuzinho Vermelho e a avó. E aí do caçador se não funciona com a sua arma (como é o caso literal de George na peça, apontando o fuzil de brinquedo). A versão espanhola se chamava "Quien tien miedo del lobo?", o que não resolve o problema. Era preciso criar o jôgo de palavras em que surgisse o arquétipo da mulher intelectual, dominadora e superinsegura, facilmente reconhecível no Brasil, pois em tôda parte existem espôsas cruéis e onipotentes mastigando maridos inexpressivos e, ao mesmo tempo, escravizadas à passividade dêles. Por isso, perguntamos com Stanislaw Ponte Preta: "Quem Tem Medo de Virginia Lane?" e respondemos com Albee: "Eu tenho, eu tenho".

## Teatro de Protesto

**Robert Brustein**

O teatro de protesto é extremamente consciencioso a seu próprio respeito e auto-comprometido, como convêm a um movimento romântico. E, à semelhança dos outros românticos, o dramaturgo participa de sua obra num grau sem precedente. Strindberg e O'Neill quase não se distinguem de seus heróis; Ibsen e Shaw identificam-se bastante com seus heróis; Brecht esconde suas experiências nas próprias peças, mas fala diretamente através da figura de um narrador, na terceira pessoa; Pirandelo e Genet modelaram suas obras até um plano conceitual quase solipsístico; e até Checov paira sôbre suas peças como uma presença moral. Quer se envolva como idéia ou personagem, o moderno dramaturgo está continuamente explorando as possibilidades de sua própria personalidade, não só representando mas exortando, não só dramatizando os outros, mas examinando a si próprio.

Apesar de tudo, o teatro de protesto só parcialmente é subjetivo; o dramaturgo rebelde continua a observar os requisitos de sua forma. Uma peça desenvolve-se através do diálogo, e o diálogo implica debate e conflito. Sem debate, o drama é propaganda, sem conflito, mera fantasia. O dramaturgo rebelde poderá desejar que a sua arte seja uma representação viva de sua revolta, mas tal desejo é disciplinado pela sua consciência objetiva.

O rebelde que deseja transformar o mundo é também um artista que deve representá-lo com exatidão: o romântico que destruiria tôdas as fronteiras é também um classicista, aceitando limitações na vida e na arte. Essa ambivalência faz que o dramaturgo rebelde vacile entre a negação e a afirmação, entre a rebeldia e a realidade. Incapaz de dominar suas contradições, dramatiza-as em suas peças, grato a uma forma em que as tensões não precisam ser resolvidas.

Assim, conquanto cada um dos dramaturgos rebeldes tome a revolta e o protesto como seu tema central, também os critica em nome da realidade; ao mesmo tempo, identifica-se e repudia os seus personagens.

É o conflito entre idéia e ação — entre concepção e execução que forma a dialética central do drama moderno. Na verdade, o dramaturgo rebelde é aquele que sonha e submete seus sonhos à prova real. Isto talvez sugira por que o conflito de ilusão e realidade é um tema de tal importância no drama moderno: ilusão e realidade são os polos gêmeos da imaginação do dramaturgo.

O teatro de protesto é o templo de um sacerdote sem Deus, sem uma ortodoxia, sem o que se possa chamar de congregação, que conduz seu serviço litúrgico dentro da hedionda arquitetura do absurdo. Missionário da discórdia, propaga o evangelho da insurreição, tentando substituir os valores tradicionais por uma visão inspirada, procurando improvisar um ritual na base da angústia e da frustração. Podemos distinguir três categorias de revolta: **messiânica, social e existencial**. A revolta messiânica ocorre quando o dramaturgo se insurge contra Deus e tenta ocupar o seu lugar; o sacerdote contempla sua imagem no espelho. A revolta social ocorre quando o dramaturgo se insurge contra as convenções, a moral e os valores do organismo social: o sacerdote volta o espelho para a sua platéia. A revolta existencial ocorre quando o dramaturgo se insurge contra as condições de sua existência: o sacerdote volta o espelho para o vazio. A revolta messiânica é a fase inicial do drama moderno e a mais ostensivamente romântica. Podemos encontrá-la em Ibsen, Strindberg, Shaw e O'Neill, floresce de novo em Genet e caracteriza alguns dramaturgos secundários, como Wagner, D'Annunzio, Sartre e Camus. A revolta messiânica é a mais subjetiva, grandiloquente e egoísta de todas as rebeliões dramáticas, e tão persistente no drama que se é forçado a afirmar ter sido, com as primeiras epopéias messiânicas de Ibsen, e não com as suas posteriores peças "modernas", que teve realmente início o drama moderna. Com efeito foi o messianismo que determinou o teatro de protesto. E embora a expressão seja mais ruidosa no começo do movimento, quando o dramaturgo está plerórico de turbulento romantismo e tudo parece possível, seus reflexos podem sentir-se através de todo o teatro moderno.

O drama messiânico é um meio de libertação absoluta, desimpedido de regras dramáticas ou limitações humanas, através do qual o dramaturgo se entrega ao seu insaciável apetite de infinito. Concebendo o universo como uma projeção de sua personalidade, que pode ser alterado ou manobrado através da vontade sobre-humana, imagina-se um Criador superior a Deus, destinado a transformar a vida em algo mais ordenado do que a confusão sem regra nem sentido que vê à sua volta.

Eu sou o universo. E sinto o poder do Criador dentro de mim porque eu sou Ele. Gostaria de prender o todo em minha mão e remodelá-lo em algo mais perfeito, mais duradouro, mais belo. (Strindberg — A Estrada de Damasco).

Strindberg é o menos reticente dos dramaturgos messiânicos sobre a sua urgência pessoal de atingir a divindade, mas esse ávido **Quero** ressoa em todos os dramas do mesmo tipo: é o som da vontade de poder. Escreveu Nietzsche: "Mortos estão todos os deuses. Desejamos agora que viva o Super-Homem". Ibsen, em **Imperador e Galileu**, prevê um Terceiro Império da Vontade, que a presente senha da revolta será realizada e os homens não precisarão morrer para viverem como deuses na terra. Shaw, em **Homem e Super-Homem**, visiona um futuro homem "onipotente, onisciente, infalível e ao mesmo tempo completamente consciente de si próprio: um Deus enfim". O Lázaro de O'Neill (**Lazarus Laughed**) anuncia que "a grandeza do Homem está em que nenhum Deus pode salvá-lo... até que se transforme em deus!" E o chefe de polícia de Genet, em **O Balcão**, converte o seu anseio de reputação num ataque de revolta contra os próprios céus.

Suscintamente, o teatro messiânico é uma dramatização da busca romântica da fé: como tal, constitui o modo mais personalista no teatro de protesto e funciona como o testamento religioso do dramaturgo. Naturalmente o drama messiânico é concebido numa escala grandiosa. É quase sempre muito extenso e, por vezes — como resultado da revolta do artista contra as regras — quase intransponível para o palco, embora seja obviamente modelado pela mão de um dramaturgo. **Brand** exige pelo menos sete horas de representação; **Imperador e Galileu** é um drama duplo; **A Estrada de Damasco** é uma trilogia e assim por diante. O comprimento da peça messiânica sugere sua função testamentária bem como sua estrutura épica.

Como gênero literário, o drama messiânico entra na categoria do mito ou romance, pois sua figura central conforma-se com as definições fornecidas para o herói mítico (superior, em gênero, tanto aos outros homens como ao meio ambiente dos outros homens) e o herói romântico (superior, em grau, aos outros homens e seu meio ambiente). Suas ações constam de proezas maravilhosas de uma figura sobre-humana, por vezes um deus, um grande herói ou um visionário inspirado. Entretanto, sua superioridade não reside tanto no nobre nascimento, estirpe, nas proezas físicas ou feitos milagrosos, como numa certa moral elevada e qualidades espirituais que o elevam acima do homem comum.



Finalmente, a linguagem do drama messiânico é solene e elevada. Algumas peças são escritas em verso, outras em prosa elevada, mas a dicção messiânica é invariavelmente oracular, quando não bombástica, visto que o drama messiânico é inspirado, com efeito, por uma poderosa qualidade profética.

A segunda fase do teatro moderno, a revolta social, é muito menos ambiciosa, se bem que muito mais familiar às platéias modernas: caracteriza as peças mais conhecidas da cena contemporânea. A revolta social domina as peças modernas de Ibsen, os dramas naturalistas de Strindberg, as ações íntimas de Checov, a maior parte da obra de Shaw, uma grande parte de Brecht, uma parcela de Pirandello, assim como os dramas rurais de Synge e Lorca, as parábolas de Dürrenmatt e a totalidade da obra de dramaturgos secundários como O'Casey, Odets, Miller, Osborne, Wesker e Frisch. A revolta social é, evidentemente, um aspecto habitual do drama messiânico, mas aí está subordinada a outras matérias; quando domina uma peça, trata-se de uma manifestação relativamente modesta. A ênfase do drama transfere-se das curas radicais para os diagnósticos cuidadosos, em que o paciente ocupa o palco e o médico se retira para os bastidores. Em vez de examinar as relações entre o homem e Deus, o dramaturgo concentra-se no homem em sociedade, em conflito com a comunidade, com o governo, a academia, a igreja, a família.

Verifica-se uma correspondente mudança na forma dramática. A peça episódica cede lugar à estrutura em três ou quatro atos; o drama perde a sua desordenada displicência para tornar-se coeso, compacto, bem feito. Embora o drama social ocasionalmente, expressionista, é mais freqüentemente escrito no estilo realista ou naturalista, através do qual o ideal de objetividade melhor é mantido. A voluptuosidade e exuberância messiânicas são substituídas por sentimentos mais controlados e modulados, na medida em que o autor se ausenta do desenrolar da ação e permite que esta fale por si mesma. As questões sociais, políticas, morais e econômicas são ventiladas numa atmosfera de imparcialidade; as instituições sociológicas e psicológicas tornam-se cada vez mais comuns; as idéias científicas começam a influenciar o dramaturgo, particularmente a teoria da hereditariedade e meio, de Darwin, Ibsen, Strindberg, Shaw e Brecht começaram todos a pensar a respeito de si próprios como cientistas literários sob a influência de Darwin, Lamarck ou Marx.

Quanto aos personagens, o drama social coloca a sociedade contemporânea no palco e extrai suas *dramatis personae* da classe média. O protagonista está sujeito às mesmas leis de todos nós, compartilha as mesmas ambições (ou sua falta), desempenha os mesmos atos domésticos, fala a mesma prosa desapaixonada e desencantada. A estatura humana encolhe-se para uma altura apenas mediana, e o meio ambiente do homem ganha maior relevo. O Brand de Ibsen abre caminho para as alturas, a fim de morrer, mas Oswald Alving está condenado à estagnação pelas doenças hereditárias e a opressão do meio; o Forasteiro de Strindberg goza a liberdade de um sonho, mais seu Pai está confinado a uma camisa-de-fôrça. Os impérios do drama messiânico foram

substituídos por cidades superlotadas e exalando suor; o sol está fora do alcance e as possibilidades humanas são tênues. Os cidadãos de Ibsen degeneram em seus salões sem gosto, as classes abastadas de Checov estão paralisadas pela apatia e inércia; os escapistas de Pirandello se petrificaram na ilusão; os personagens oprimidos de Brecht não podem sequer permitir-se opiniões pessoais. Quero de lugar a **aceito**. Compromisso, transigência, adaptação e sobrevivência passam a ser a ordem do dia, à medida que o homem se retira de suas fronteiras e começa a caminhar na ponta dos pés, cuidadosamente, ao longo de sua vida. Em tais circunstâncias é de admirar que a rebelião continue em curso. Mas o estilo clássico do drama social é construído numa base fundamentalmente romântica. Ibsen abandona o teatro messiânico porque, estando mais ordenado para o artista que para o público, é impróprio para a apresentação da vida moderna. Mas ele jamais abandonou suas inclinações rebeldes. Os tresloucados preconceitos de Strindberg, do mesmo modo, converteram numa paródia as suas tentativas de "naturalismo". A angústia metafísica de Pirandello impregna o seu realismo apenas superficial; e a natureza anárquica de Brecht faz os seus dramas sociais pulsarem de fúria e zombaria. Com efeito, o dramaturgo rebelde até ingressa ocasionalmente no drama social, nem que seja apenas disfarçado de dr. Stockman (*Um Inimigo do Povo*), de João (*Senhorita Júlia*), de Laudisi (*A Verdade de Cada um*), de Mackie, em *A Ópera e Três Vinténs*. E mesmo nas peças mais rigorosamente objetivas, como as de Checov, a rebelião ainda corre em suas profundezas. Escrever para as platéias modernas, como Ibsen viu, é rejeitar o modo heróico e subjetivo; mas no drama social a própria ação é uma forma de rebeldia, uma vez que se trata de um ataque aos abusos do tempo.

O drama social, em resumo, representa a vida moderna para açoitá-la e castigá-la; é uma imitação para fins essencialmente satíricos. Semelhante revolta, porém, é negativa. O dramaturgo pode estar tentando ainda matar Deus, mas já deixou de estar ocupado em edificar uma igreja: o rebelde social raramente sugere qualquer alternativa nítida para as coisas que gostaria de destruir. É verdade que as peças de propaganda e os dramas de tese ou problemática são produtos do protesto social, mas excluo tais obras deste estudo. Quando Sean O'Casey escreve a respeito de uma revolução comunista levar sensualidade à Irlanda puritana, ou quando Miller suscita nossa simpatia pela situação do homem comum, estamos em face menos de obras de arte que de atos políticos ou atitudes sociais, e será por critérios mais utilitaristas do que literários que tais atos e atitudes deverão ser julgados. Quanto a Shaw e Brecht, esses escritores poderão ser também revolucionários políticos, mas até o ponto em que uma ideologia positiva informa suas obras, estas representam um compromisso. E, de fato, o socialismo de Shaw, discutido em prefácios e folhetos, conserva-se fora de suas peças, enquanto o comunismo de Brecht é uma questão implícita em toda a sua obra, com exceção de seus dramas explicitamente de agitação e propaganda. Os principais rebeldes sociais são

anarquistas, pois demonstram um profundo desagrado por toda e qualquer forma de organização humana, se não pela própria humanidade.

O drama de revolta social é usualmente escrito no "baixo estilo mimético" (Frye), que é o estilo da ficção mais realista. "O herói é um de nós, reagimos a um sentimento de sua humanidade comum e exigimos do poeta os mesmos cânones de probabilidade que encontramos em nossa própria experiência". Este herói não é superior aos outros homens nem ao seu meio e, de fato, a palavra herói já perdeu seu conteúdo. Essa degeneração do herói é evidente no drama social, no sentido moral, estrutural e sexual. O personagem central desapareceu literalmente dos dramas de Checov e o grupo apodera-se do palco. Em Brecht, o protagonista é mantido, mas agora, significativamente, está aí muito menos por heroísmo que por covardia e capacidade; na maior parte dos dramas sociais, as mulheres começam a ocupar os papéis centrais. O ambiente da peça social é, usualmente, contemporâneo, sua estrutura é compacta e organizada no sentido do climax de sentimento; sua linguagem é a prosa vulgar da vida cotidiana. No protesto social, o dramaturgo rebelde suprimiu a sua vontade de poder a fim de examinar e protestar contra a vida institucionalizada do homem.

Na última fase do drama moderno, a **revolta existencial**, o dramaturgo examina a vida metafísica do homem e protesta contra ela; a própria existência transforma-se numa fonte de rebelião. Infelizmente o adjetivo existencial foi recentemente monopolizado por uma filosofia francesa em voga, mas emprego aqui essa palavra em sua acepção original e mais neutra. Existencialismo é um movimento bastante acanhado em suas possibilidades de expressão; a revolta existencial não o é. E conquanto Sartre e Camus possam ocasionalmente ser rebeldes existenciais, raros são os rebeldes existenciais que militam formalmente no existencialismo. O drama de revolta existencial é um estilo de máxima restrição, um grito angustiado sobre o estado insuportável do ser humano.

A revolta existencial ocorre durante a velhice do drama moderno, embora cronologicamente, possa algumas vezes aparecer muito antes. É a revolta dos fatigados e dos desesperados, refletindo após a desintegração das energias idealistas, exaustão e desapontamento. Isto explica sua relação íntima com a revolta messiânica, pois, na realidade, é um desenvolvimento inverso do impulso messiânico. De fato, certo número de modernos dramaturgos, messiânicos em sua juventude, concluíram suas carreiras como rebeldes existenciais, em que a premência no sentido da divindade se dissipou em angústia e frustração. Típica dessa progressão é a carreira do dramaturgo dos começos do século XIX — Georg Büchner — o ancestral do moderno drama existencial — que, depois de um breve período como rebelde messiânico radical, convenceu-se de que a ação humana é fútil e passou a escrever sobre o homem esmagado pelo terrível fatalismo da História. Büchner é uma extraordinária figura em sua época, mas a sua evolução é bastante comum em nossos tempos. Strindberg, por exemplo, volta-se para a revolta existencial depois dos horrores da crise do Inferno e depois

de convencido da futilidade de tentar ser deus; O'Neill, em suas últimas peças, converte suas exigências messiânicas em apêlos existenciais; e a revolta existencial pode até ser surpreendida sob o sorriso inalterável de Shaw. As primeiras peças de Brecht têm uma subestrutura de revolta existencial, o mesmo acontecendo com as peças de Pirandello. E a revolta existencial é o impulso dominante que está implícito nas peças de Tennessee Williams, Edward Albee, Jack Gelber e Harold Pinter, para não mencionarmos Beckett, Ionesco e todo o teatro do absurdo.

A revolta existencial representa o romantismo introvertido e começando a apodrecer. Extremamente hostil aos ideais messiânicos, totalmente descrente do individualismo messiânico, o rebelde existencial evidencia, porém, vestígios das antigas exigências radicais. É um neo-romântico, em fúria contra a existência, envergonhado do ser humano, revoltado contra o próprio corpo. Uma das mais vigorosas características identificadoras do drama existencial é sua atitude em relação à carne, que é usualmente descrita em imagens de estêrco, lama, cinzas e matérias fecais num estado de decomposição e decadência. Esse horror neo-romântico das funções físicas é um aspecto da chamada "espiritualidade moderna" (Trilling), exemplificada com Kafka, Joyce e a última fase de Yeats. Anti-humanistas, por vezes anti-humanos, esses escritores opõem-se "às artes confortáveis e dirigidas ao consumidor" (aquelas artes que Brecht chamava de culinárias), e dedica suas obras não ao luxo e ao gozo, mas ao desconforto e desassossego. O dramaturgo existencial identifica-se com esses escritores, pois também exclui de sua obra o princípio do prazer e compartilha a mesma antipatia pelas afirmações humanistas. A partir daí criou-se o herói existencial, ou **anti-herói**, um personagem relacionado com aquela figura repugnante a quem Trilling chama o original da espécie: o Homem Subterrâneo de Dostoiévsky. O anti-herói do drama existencial raramente é tão articulado quanto o personagem de Dostoiévsky, mas apresenta as mesmas características miseráveis, mórbidas e apáticas, quer dizer, justamente opostas ao idealismo e aos ideais. Onde o super-homem messiânico é vigoroso, aristocrático, heróico, o anti-herói existencial é frágil, humilhado, perverso e inteiramente incapaz de qualquer ação significativa.

O anti-herói não pode agir, em parte por causa de uma crescente paralisia, em parte por causas externas e, ainda em parte, porque não moverá aqueles membros e órgãos que detesta. A figura central do drama existencial é, às vezes, muito velha, como a personagem solitária de **Krapp's Last Tape**, de Beckett e as duas figuras de **As Cadeiras**, de Ionesco ou, mas usualmente, é apenas inerte. A melhor imagem do drama existencial é Winnie, em **Dias Felizes**, de Beckett, enterrado na terra até o pescoço, ou os dois vagabundos de **Esperando Godot**, com seu famoso "sim, vamos embora" (**Permanecem imóveis**).

Sem ação não pode haver tragédia, contudo o drama existencial é, no tom e na atmosfera, o mais trágico de todos os gêneros modernos. "A humanidade é lamentável", entoa repetidamente a *Filha de Indra* (Strindberg) ao passo que o autor, recuando do abismo do absurdo, obriga-se a aceitar os enigmas dolorosos e as contradições da vida. O estoicismo de Strindberg é típico do drama existencial. Os desamparados de O'Neill esperam a morte, os vagabundos de Beckett esperam Godot, os maltrapilhos de Gelber esperam uma ligação entre todos e até Brecht, o mais implacável de todos os escritores existenciais, abre finalmente caminho para um estado de calma e serenidade confucionistas. Assim, se o drama existencial é trágico, o é em suas percepções. Falta-lhe um herói trágico, mas evoca um sentimento trágico da vida, aquele estado de espírito que se encontra frequentemente em Sófocles. **O melhor é nunca ter vivido...** (Édipo em Colono). **A vida de um homem não dura mais do que dizer um,** graceja *Hamlet*, enquanto Pozzo (Beckett), trezentos anos mais tarde, diz: "Um dia nascemos, um dia morremos... **é sempre o mesmo dia, o mesmo instante**".

A revolta existencial é a fase final, mas não é a conclusão do drama moderno, se bem que muitas peças recentes, dela estejam impregnadas. Pois na teoria radical de Antonin Artaud, o teatro de revolta começa a desenvolver de novo ambições messiânicas e nas peças de Jean Genet essas ambições estão sendo agora imaginativamente realizadas. Será que o drama está prestes a repetir o seu ciclo?

Elia Kazan

## Notas para Um “Bonde Chamado Desejo”

Tradução de Renato da Rocha

Em ambas as versões — para o teatro e para o cinema — do texto de Tennessee Williams, a vitalidade da caracterização derivou de uma análise minuciosa da vida de cada personagem da peça.

Ex-ator do Group Theatre, Kazan lançou mão do método Stanislawiskiano para a composição de todos os personagens.

As anotações que publicamos agora datam de 1947 e foram retiradas do caderno de notas do diretor. Apesar de não terem sido feitas para conhecimento do grande público revelam a pesquisa íntima de um diretor em busca dos segredos e intimidades de uma peça.

**IDÉIA** — objetivo final da direção: transformar Psicologia em Interpretação.

**TEMA** — é a mensagem medrando do breu interior. É um tênue sôpro, patético, um confuso pedaço de luz traduzido em grito. É este grito amordaçado pelas forças da violência, insensibilidade e vulgaridade existente no Sul dos EUA. A peça é esse grito.

A peça é uma tragédia poética. Mostra-nos a dissolução final de uma pessoa de valor que, de início, foi dona de enorme potencial e que, mesmo em curso de desintegração, resiste tendo mais valor que as figuras saudáveis e banais que a matam.

Blanche é o emblema de uma civilização que se extingue e faz a sua última e rebuscada cena. As reações de Blanche são as daquela sociedade agonizante que ela representa. Melhor dizendo, seu comportamento é social. Missão: encontrar fórmulas sociais de comportamento. Esse é o caminho para a estilização e para as côres finais da produção.

Da mesma forma, também Stanley tem um comportamento social: “Agarre tudo o que aparecer! Não perca tempo! Coma, beba e agarre o que é seu!”. Stanley é o resumo do cinismo animal dos nossos dias. Isto é a base de sua estilização e da escolha de sua composição: tudo o que Stanley usa ou faz deve ter uma forma, um peso, uma côr que lembre ESTILO.

Tentativa de colocar cada cena em função de Blanche e trabalho de pôr títulos poéticos nestas cenas para auxiliar a caracterização e o tratamento.

1) Blanche acaba de chegar à sua última parada, no final da linha.

2) Blanche tenta construir um abrigo para si.

3) Blanche divide-os mas quando eles se unem, ela se encontra mais sózinha que nunca.

4) Blanche tão mais desesperada quanto mais deslocada tenta o ataque direto e cria o inimigo que a irá exterminar.

5) Blanche descobre que será excluída. Deve agir rapidamente.

6) Blanche súbitamente descobre o último homem perfeito e possível para ela.

7) Blanche, feliz, sai do banheiro para descobrir que já tinha sido agarrada pelo seu destino.

8) Blanche luta seu último round. Mesmo Stella a abandonou.

9) Blanche num último esforço para safar-se conta toda a verdade. A verdade é quem a derrota.

10) Blanche se evade desse mundo. Stanley a traz de volta e destrói.

11) Blanche é descartada.

**ESTILO** — o estilo de fato — consiste numa só coisa: encontrar um comportamento que seja caracteristicamente social, significante e típico para cada momento da peça. Blanche não fez muita coisa. O que importa é como ela o fez e faz, de que modo, com que charme, de que maneira. Antigos enfeites e efeitos, artifícios e trejeitos que falem de tudo menos de vulgaridade.

Para os outros personagens, também, o mesmo problema fica pôsto: **encontrar uma caracterização quixotesca para cada um. Isto é uma tragédia poética e não uma tragédia naturalista. É preciso encontrar um esquema de D. Quixote para cada um.**

A interpretação e direção estilizadas estão para a naturalista assim como a poesia está para a prosa. A interpretação deve ser estilizada mas não no sentido comum (não dizer palavra sobre isso ao elenco nem ao produtor). Você fracassará a menos que encontre essa forma de realização poética para o comportamento das pessoas da peça.

## Blanche

"Blanche está desesperada"

"Este é o fim da linha de um bonde chamado desejo"

**NÚCLEO** — procura de proteção: a tradição do velho Sul reza que ela deve chegar pelas mãos de outra pessoa.

**O problema de Blanche está ligado à sua tradição:** Ela tem um ideal do que deveria ser uma mulher. Ela está enredada nesse "ideal". Ele está dentro dela. É o seu ego. Não poderia viver a não ser em função dele; de fato, toda sua vida foi vivida para nada. Até o incidente com Alain Gray, conforme ela hoje nos conta e conforme ela acredita que

tenha sido, é apenas um apêndice romântico necessário. Em outras palavras, ela conta o que aconteceu, mas isso também só funciona como um teste para o seu auto-domínio, para torná-la **especial** e diferente, para colocá-la fora da tradição e do romantismo das donzelas do século passado: Swinburne, Wm. Morris, as Pré-Rafaelitas, etc. Este caminho serve, também, como desculpa para o seu comportamento.

Como a imagem que ela construiu de si para si não tem nada a ver com a realidade — principalmente no Sul de nossos dias — ela se esforça por **condicioná-la em sonhos**. Mesmo o que ela faz, desperta, dentro da realidade, é colorido por essa necessidade, por essa compulsão de ser **especial**. Assim, **também a realidade se transforma em sonho**. Blanche consegue fazer isso!

A variação essencial da peça impõe como necessário que Blanche, no início, pareça uma personagem mais pesada que as demais. Por exemplo; ao ter acesso aos segrêdos do caráter de Blanche, preenche de contradições, a platéia, inicialmente, ao sentir o efeito negativo que Blanche causa em Stella, irá torcer para que Stanley mostre-lhe o caminho da rua. O que ele, de fato, faz. Stanley a desmascara e então, gradualmente, a medida que vê as dimensões do desespero de Blanche e vê, por outro lado, como ela pode ser terna e amável, e entende como ela é frágil e amedrontada, essa mesma platéia começa a simpatizar com ela. Começa a entender que está assistindo de camarote à morte de algo extraordinário... colorido, variado, apaixonante, perdido... o espetáculo da desintegração de Blanche Dubois. É exatamente aí que se tem a percepção da tragédia. Na peça, também, pode haver uma linha ascendente de sinceridade e objetividade.

A verdade sobre a tradição no século XIX é que **ela funcionava**. Fazia a mulher se sentir importante e segura de sua posição, função e trabalho. Esta mulher **sentia-se integrada àquela sociedade**. Mas hoje a tradição é um anacronismo que simplesmente **não funciona**. Mesmo assim, Blanche deve acreditar na tradição porque isso a faz especial, porque isso transforma sua fidelidade a Belle Reve num ato de heroísmo em vez de uma atitude absurdamente romântica que não funciona. Por isso Blanche sente-se abandonada e **fora da sociedade**. As atitudes que a tradição exige excluem-na ainda mais, a bebida enfraquece sua resistência, ela sucumbe e procura o calor humano aonde ela pode encontrá-lo, mas não em seus próprios termos, mas nos dos outros: nos de um vendedor, nos de um caixa, ou nos dos jovens soldados que lhe parecem tão inocentes. A partir do momento em que ela não possa esquecer mais esses contactos, ela os rejeita e começa a viver de fantasias, começa a explicá-los a si própria, assim: "Eu nunca fui forte e auto-suficiente o bastante... os homens não reparam nas mulheres exceto quando estão na cama com elas. Eles não admitem a sua existência a menos que estejam dormindo juntos. Você tem que fazer alguém admitir que você existe, já que você vai aceitar a proteção desse alguém". Como se fosse necessário pedir desculpas por necessitar de companhia. E proteção. Outra vez a palavra **proteção**. É isso que Blanche, legítima mulher de tradição, necessita tão desesperadamente. É por

isso que ela vai até Stella e seu marido. Nada ob'endo dêles ela experimenta com Mitch. **Proteção.** Um abrigo, um refúgio. Blanche é uma fugitiva, uma embriagada que faz sua derradeira aparição tentando manter uma aparência exteriorna simplesmente debitada ao seu orgulho. Mas, convenhamos, se Stella não alimentar essa aparência, **que será de Blanche?** Ela é uma desajustada, acredita na mentira, seus modos afastam as pessoas. Ela quer e deve parecer superior aos outros, o que os afasta ainda mais. Ela não sabe trabalhar. Não sabe ganhar a vida. Está realmente indefesa. Ela precisa de alguém que a ajude. **Proteção.** Ela é um fóssil vivo do século passado que, em nossa época, viaja à deriva. De vez em quando, compelida pela solidão, ela renega a sua tradição... depois, logo depois, ela retorna ao status antigo. Esse conflito constante resulta numa terrível crise. Tudo que ela quer é ser senhora de alguma coisa: "Eu quero descansar! Eu quero respirar tranquilamente outra vez, serenizar... imagine! Se isso acontecesse! Eu poderia sair daqui e conseguir uma casa só para mim..."

Se isso é uma tragédia romântica, o que é o inevitável e o que é a falha trágica? No sentido aristotélico, a falha seria a necessidade de ser especial, superior (ou então a necessidade de proteção), a tradição. Isso cria um isolamento tão intenso e uma solidão tão pungente que só mesmo um colapso total, uma destruição de todos os seus padrões ou uma sobressaltada corrida num bonde chamado desejo poderia quebrar as cadeias dessa tradição. A falha trágica alimenta circunstâncias que, mais tarde, destruirão Blanche inevitavelmente.

Tentar encontrar uma caracterização absolutamente especial para Blanche interpretar em cada cena. Blanche é 11 pessoas diferentes. Isso dá à sua composição uma espécie de superfície mutável e hesitante que ela deve ter em todos esses 11 personagens. Exemplo: na cena 2 ela é uma senhorita alegre e irresponsável.

Existe ainda uma outra contradição igualmente simples e terrível em sua natureza. Ela se recusa a encarar as suas necessidades físicas. A isso ela dá o nome de "desejo brutal", ela está apta a isolá-lo da sua "real identidade" e da sua "formação". Assim, a parcela mais verdadeira dos seus reflexos não encontra espaço para se expandir por culpa da intransigente tradição que Blanche encarna. Ela está, portanto, em constante conflito e, embora não lhe seja fácil, em constante "pecado". Ainda assim ela mantém os olhos voltados para o que, hoje em dia, não existe mais: um cavalheiro que a trate como uma donzela, que a leve ao altar, que a proteja e conserve sua honra intacta. Ela sonha com véus e grinaldas, vestidos brancos, castos... uma forma de satisfazer esse "desejo brutal" que torna tudo impossível. **A tradição ainda é a grande causa.**

Blanche também tem valor — vale mais do que Stella — ela diz: "Algum progresso aconteceu... certas coisas como arte — como poesia e música — uma nova luz aconteceu no mundo... Em algumas pessoas brotou alguma espécie de sentimentos que nós temos que agasalhar e ajudar a cres-

cer. Abraçá-los e erguê-los como um estandarte nosso! Nesta jornada para seja lá o que fôr, não fique para trás, ao lado dos brutos!"

Embora a motivação psicológica para isso seja, diretamente, o ciúme e a frustração pessoal, ela é, sôzinha e abandonada na brutal sociedade dos becos de Nova Orleans, a **única voz iluminada.** É uma luz hesitante, é verdade, que vai se apagando com o desenvolvimento da peça, mas é válida porque é única.

Blanche é uma borboleta numa selva de gente viva, pede e procura uma proteção efêmera mas está condenada a uma morte prematura, inesperada e violenta. Quanto mais eu analiso Blanche, menos louca ela me parece. Ela está prêsna numa rêde de contradições mas em outra sociedade ela encontraria alguma função. Não na sociedade de Stanley.

É como uma tragédia clássica, Blanche é Medéia ou qualquer outra personagem perseguida pelas Harpias, sendo que as **Harpias são a sua própria natureza.** Suas fraquezas perseguem-na como a fatalidade e tornam-lhe impossível conseguir o que ela realmente quer na vida: um pôrto seguro!

Um **esfôrço para definir Blanche:** encontrar proteção, encontrar algo onde ela se agarre, algo bastante resistente que lhe permita viver como parasita ou sangue-suga. Por tradição a mulher só pode viver através da força de alguém. Blanche é 100% dependente! Afinal o doutor!

Blanche é uma criatura que caiu de moda, está perto da extinção, está em vias de ser digerida pela terra. Ela é a versão artisticamente sintetizada e intensificada de tôdas as outras mulheres. Daí o caráter universal da peça.

O especial da relação de Blanche com as outras mulheres é que a viga mestra da sua dependência é a atração incoercível que ela sente pelos homens. Como tôdas as mulheres Blanche anseia ser amparada por ombros resistentes. **Só que ela anseia ainda um pouco mais.**

Sendo assim, além de todo o seu desespero, Blanche tem pressa. Ela está em vias de ser digerida. Ela carrega a solidão na sua natureza. Também o passado anda à espreita, jogando com ela. É desculpável que ela tente atrair cada homem que encontra. O sexo é o oposto da solidão. O desejo é o contrário da morte. Por um momento a ansiedade estia. Por um instante o absoluto desejo e a concentração num homem ocupa Blanche. Ele pode abraçá-la. Pode dizer: "Eu te amo". O que sobra é ansiedade, abandono, desorientação.

Obrigada por sua natureza (ser superior, especial) ela torna impossível o seu relacionamento com Stanley e Stella. Ela age de uma maneira destrutiva, mas o quinhão final de sorte é dela. Blanche encontra o único homem na terra que procura uma mulher que o domine. Blanche por um instante é feliz. Então o seu passado se apresenta. Stanley, seu adversário, adversário dos seus desejos de superioridade, usa o seu passado como arma, vasculha o passado para destruí-la. Finalmente, o refúgio nos sonhos. Ela quer proteção e amor. Nos seus sonhos ela pode obtê-los, pelo tempo que quiser. Blanche enlouquece.

Blanche é uma personagem estilizada: deve ser interpretada e vestida como uma figura estilizada.

Porque o emprêgo do "blues" na peça? O "blues" traduz abandono e rejeição, exclusão e isolamento do negro em busca do amor e companhia. Blanche diz: "Eu não sei para onde vou, mas vou indo". O "blues" no piano canta o clima de Blanche e conta emocionalmente, rememorando, os porquês da crise atual.

**Blanche — fisicamente.** Deve dar, sempre, uma única impressão: a de uma donzela refinada e elegante que está em apuros. Seu passado, seu destino, sua decadência vieram de surpresa... então a trágica contradição. Mas a máscara de donzela refinada não cai nunca.

A única forma de se entender um caráter é trazê-lo a nós. Nós somos bem mais parecidos uns com os outros do que admitimos. Mesmo uma criatura tão furiosa e fantástica como Blanche pode ser composta por coisas que sentimos e sabemos, se é que nós somos fiéis às coisas que nós sentimos e vemos.

## STELLA

**NÚCLEO** — Agarrada à sua tábua de salvação: Stanley (Blanche é a antagonista).

A resposta para a submissão de Stella a Stanley aparece ao se constatar a aversão inconciente que esta sente por Blanche. Em face de Blanche, Stella parece inútil, antiquada e desprotegida: tudo que Stanley conseguiu exterminar.

Stanley fez de Stella outra mulher. Ao chegar, Blanche a recoloca imediatamente na sua posição de infância: uma criança subjugada pela irmã mais velha.

Stella, não fosse Stanley, seria uma cópia de Blanche. Agora Stella sabe o quanto êle significa para sua segurança. Portanto, não importa o que Stanley faz ou deixe de fazer. Ela deve se agarrar ao marido como à sua própria vida. Voltar a ser dominada pela irmã é o mesmo que retornar, subjugada à tradição.

**A peça é um triângulo onde Stella é o ápice.** Inconscientemente ela deseja que Blanche parta com Mitch porque isso elimina em Stella o que ela tem de Blanche.

**Eis aí um terrível conflito entre Blanche e Stella.** Principalmente no que diz respeito a Stella. De fato, na cena I, Blanche domina outra vez a irmã.

Stella ama, odeia, teme e apieda-se de Blanche mas, na realidade, já não a suporta. Finalmente, entre a irmã e o marido, ela escolhe o marido. **Stella faz êsse julgamento inconscientemente.** A escolha só se torna consciente na cena XI que é, simultaneamente, o clímax da peça e do triângulo.

Stella, jovem refinada, também, pagou um preço terrível para salvar-se e realizar-se. Ela fecha os olhos. Ela fica na cama tanto quanto possível para evitar êsse preço terrível. Ela vaga como se estivesse narcotizada, como se

fôsse uma sonâmbula. Ela está na espreita da noite. Espera pelo escuro no qual Stanley a faz sentir somente a êle e a impede de somar o preço que está pagando por tudo isso. Seu mundo não permite a intrusão de nenhum forasteiro. Ela está dopada, em transe. Tem espasmos sensuais. Evita toda sorte de desafios. Stella perde tempo, pinta as unhas, penteia os cabelos, analisa um vestido, como pouco, mas prepara o jantar de Stanley e o espera. E não espera mais nada da vida. Sua gravidez apenas sublinha essas características: Stanley está dentro dela dia e noite. Sua preocupação única é fazer-se bela e desejável aos olhos do marido. Seu corpo sepultou-a viva. Tem os olhos vidrados e parece não ver muitas coisas. E ri. Ri incessantemente feito uma criança em quem se faz cócegas, e estanca de repente, como se o estimulante, as cócegas, tivessem parado, também. Então Stella retorna ao estado anterior e habitual: uma feliz criança narcotizada. Tudo que Stella faz no palco, deve poder ser feito em tórno de uma atmosfera de clorofórmio.

Stella está num calmo e delimitado paraíso quando Blanche aparece. Blanche obriga a irmã a julgar Stanley, criticá-lo e, pela primeira vez, deixá-lo na cama esperando. Mas agora é muito tarde. Stella, ao final, retorna para o marido.

Stella também tem o seu destino selado. Ela vendeu-se em troca de uma solução temporária. Está desistindo de tudo para poder gozar os prazeres de Stanley. Assim ela depende dos caprichos do marido. Isto durará o tempo que Stanley quizer. Stella, por outro lado, não poderá viver narcotizada para sempre. Ela já começa a se sentir desrespeitada mesmo no ato sexual. Além de tudo, ela precisa variar. Sua única esperança é o filho, e ela, como muitas mulheres, começa a viver para o seu filho.

Stella tenta camuflar suas necessidades refugiando-se no sexo. Mas as suas verdadeiras necessidades, tais como ternura e realização nos diversos aspectos da vida — nós seus próprios termos e não nos de Stanley — ainda existem e essas ela não consegue anular pelo simples recurso de fingir ignorá-las. Blanche, não obstante sua aparente decadência, faz-lhe ver certos detalhes a respeito de Stanley. Ela ainda procura agarrar-se ao marido (cena IV) para entorpecer suas dúvidas na violência do sexo, mas Blanche conseguiu despertar-lhe a atenção para sua cegueira: Stella nunca mais verá Stanley do mesmo modo.

Stella, no início da peça, não quer reconhecer certa hostilidade (que ela censura e ignora) para com o marido. Ela depende dêle, é sua escrava. Desistiu de tudo e abafou todos os seus protestos. Em Stella a rebeldia é latente. Blanche desperta essa rebeldia.

Stella não tem idéias próprias a respeito de Stanley. Êle conversa em duas línguas: uma durante o dia e outra à noite, na cama. Êle a transforma numa pantera, no leito. Êle foi o seu primeiro homem. Êle a satisfiz mais do que ela esperava. Ela está cega a respeito de Stanley. Está cega e não se importa... até que Blanche aparece. No fim da peça a sua vida estará diametralmente mudada. Ela não mais será a mesma para o marido.

Comentário de Tennessee Williams no quarto dia de

ensaio: "Estou um pouco apreensivo com Stella na cena I. Ela me parece muito viva, elétrica. Pensei que ela estivesse em vias de dar um pontapé em alguma coisa. Eu sei que é impossível ser literal numa descrição do que venha a ser "tranquilidade narcotizada" mas eu penso que seja importante sugerir essa linha para Stella e transferir para Blanche a excitação e a febre. Blanche é viva, luminosa, Stella é relativamente calma, quase indolente. Blanche fala da "filosofia chinesa" de Stella: seu jeito de sentar com as mãos cruzadas feito querubins em côro, etc. Acho que a passividade natural de Stella é uma das causas que a fez aceitar Stanley. Ela desiste, aceita, deixa o barco correr e nunca faz muito esforço.

## Stanley

**NÚCLEO** — agarrar o que estiver no seu caminho (Blanche é a antagonista).

É um hedonista: suas roupas e objetos. Chupa um charuto o dia inteiro porque nem sempre pode chupar um seio. Come também o tempo todo. Confia inteiramente na carne.

É ingênuo. As vezes é mesmo terno. Não quer fazer mal nem quer rebaixar ninguém. Ele só não quer ser passado para trás. Seu código é simples. Por enquanto está tudo certo... depois, quando seu poder sexual murchar, ele também se extingue. Os "problemas" virão depois.

Mas qual é a fenda na sua atual armadura? A contradição? Por que Blanche é dominada por ele? Por que é que ele quer rebaixar Blanche e, antes dela, Stella para o seu próprio nível? Ele é profundamente insatisfeito, desesperado e cínico. Os prazeres físicos, se vierem com regularidade, acalmam-no tanto quanto possível... sua amargura vem então à tona... e ele chora aos pés de sua parceira. Com Blanche, no entanto, ele se sente impossibilitado de qualquer coisa. O sexo é a única maneira de rebaixá-la ao seu nível. Stanley a rebaixa ainda mais que ele.

Uma desculpa importante para Stanley é que **Blanche arruinaria o seu lar**. Blanche é perigosa, destrutiva. Cêdo ela faria com que ele e Stella brigassem. Ele quer suas coisas arrumadas ao seu redor e à sua maneira. Não deseja vê-las desarrumadas por uma mulher doente, corrupta e faladeira. **Isto faz bem a Stanley!** Será que nós estamos caminhando para a era dos Stanleys? Ele deve ser prático e justo, mas que diabo ele nos deixa? Retirar daí uma linha objetiva para Brando.

Escolher os objetos de Marlon — Coisas que ele ama. Tudo deve ser muito sensual: o blusão, o charuto, a cerveja, etc.

Uma coisa que Stanley não pode suportar é que alguém se julgue melhor que ele. Sua forma para igualar-se é a seguinte: se Stanley fede é porque os outros também fedem. Stanley é o símbolo do Cinismo Nacional. Não há uma escala de valores. Violar Blanche é sua fórmula infalível de rebaixá-la ao seu nível. Seu sucesso é momentâneo. A cena XI nos diz que ele falhou.

Stanley obtém as coisas a seu modo. Dentro do que o cerca, sua posição é segura: a comida, a bebida, a vizinhança, etc. vão de encontro ao seu gosto. E ele conseguiu uma grande pequena com uma carga neurótica equivalente à dele. Ele conquistou-a. O relacionamento dos dois é correto. Ela o espera. Ainda por cima, deus e a natureza deram-lhe um ótimo aparelho sensorial. E ele goza! O único trabalho que o ator deve ter nas cenas iniciais é compor fisicamente Stanley. O resto (maneiras, costume, psiquismo) aparece naturalmente.

Stanley é indiferente. Quando ele encontra Blanche pela primeira vez, ele realmente parece não se ter apercebido de que ela está ali. Stanley está absorto nos seus próprios prazeres.

Composição física: Stanley tem a maneira mais inoportuna de estar preocupado ou de se distrair com alguma coisa (exceto quando as pessoas estão falando com ele). Exemplo: Nas primeiras duas páginas da cena II, Stanley pensa que Stella foi muito mal educada. Ela não sabe fazer as coisas mais simples. Ele teve uma pequena antes que sabia cozinhar de verdade... mas ela bebia um bocado. Enfatizar o amor de Stanley por Stella: um amor áspero, desajeitado que ele gostaria que não fôsse notado pelos outros. Mas esse amor existe. Stanley tem orgulho de Stella. Nos momentos de trégua, se ele a observa, seus olhos brilham subitamente. Ele está agradecido, orgulhoso e satisfeito, mas nunca demonstrará isso.

Stanley é indiferente a tudo, exceto ao prazer e ao conforto. Ele é um estupendo egoísta. Um milagre de sensualidade e egocentrismo. Ele construiu uma vida hedonista e luta até a morte para defendê-la. **Só que isso não basta para manter Stella** e sua filosofia não lhe rende muitos sucessos pois, a toda hora, a sua parte frustrada e reprimida se desgarrar por caminhos imprevisíveis expondo-se assim, ao nosso exame. Habitualmente ele espanta essa frustração bebendo muito, comendo muito, jogando muito e fornicando muito. Engordará futuramente. Ele tenta agarrar a felicidade com unhas e dentes mas só consegue armazenar violência. **Todos os bares dos EUA estão cheios de Stanley prestes a explodir.**

Em Stanley o sexo está disfarçado. Nada é mais erótico para ele do que "boas maneiras"... Ela pensa que é melhor do que eu, pois eu vou mostrar-lhe. Sexo equivale a dominação e tudo que o desafia excita-o sexualmente.

No caso de Brando, o prazer é uma questão particularmente importante. Stanley é hedonista. O que o faz gozar? Sexo é sadismo. É a sua régua de nivelar. Ele conquista com o pênis. Conquista no poker, na comida. **Exercícios**, Stanley nunca foi mais que um bebê que morde uma chupeta e que berra se alguém a arranca dele.

Como personagem Stanley é muito interessante em suas contradições, em seus momentos de fraqueza, em sua repentina e patética ternura de colegial para com Stella. Na cena III, ele chora como um bebê: na cena VIII, ele quase faz as pazes com Blanche; na cena X, tenta fazer as pazes de novo, o que **aconteceria** se Blanche não tivesse agido de modo menos recomendado em se tratando de Stanley, tanto na raiva como no sexo.



# Mitch

**NÚCLEO** — cortar seu cordão umbilical (Blanche é o ponto de apoio).

Mitch quer o que sua mãe lhe deu. Tudo que ele teve dependeu da aprovação materna: tudo devia ser **bom e perfeito** para ele. Naturalmente, nenhuma mulher sensata, hoje em dia, pode lhe oferecer isso... mas a tradição pode.

Tal qual Stella, Mitch foge de seus próprios problemas adorando a mãe.

Mitch é o último fruto de um matriarcado. Sua mãe tirou-lhe toda a iniciativa e confiança. Ele não enfrenta suas próprias necessidades.

Mitch seria o homem ideal para Blanche mas, um esquema cômico, ele está atrasado de 150 anos. Ele é grande, forte, tem voz de barítono sulista, tem modos caseiros, cresceu demais e tem coração mole. Sua força o deixa abraçado diante das mulheres. Mitch descende diretamente da comédia de Mack Sennett. Todavia Malden terá que dar uma verdade a essa tósca imagem. Sua força bruta é confrontada com a fragilidade de Blanche. Lennie em "Ratos e Homens".

Mitch também é muito interessante em suas contradições básicas. Ele não quer ser um filhinho da mamãe mas, diabos, ele não pode acabar com isso! Envergonha-se do amor que sente pela mãe. Blanche faz dele outro homem: importante, crescido. Sua mãe o faz um adolescente eterno.

Volência: Mitch está cheio de esperma  
cheio de energia  
cheio de força

o que o torna tão desajeitado com as mulheres é a atração total que sente por elas.

**A máscara de Mitch:** o eterno filhinho da mamãe. Sua máscara é conhecida e tradicional na literatura dramática americana, mas é verdadeira.

Esta peça aborda a luta mais importante da vida de Mitch. Por instinto ou mesmo conscientemente, Mitch sabe o que está errado com ele. Os outros caçoam dele e ele sabe que estão com a razão. Fundamentalmente, Mitch odeia a sua mãe. É para Mitch uma tragédia retornar, no final, à absoluta submissão materna. Ele nunca mais encontrará uma outra mulher que precise tanto dele e que o faça sentir tão macho quanto Blanche.

# Thornton Wilder e a Dramaturgia Americana

Bárbara Heliodora

Em dois campos diferentes, e percorrendo caminhos diversos, Eugene O'Neill e Thornton Wilder chegaram a alcançar posições privilegiadas na literatura dramática americana. Dois pontos, entretanto, ligam as carreiras desses dois temperamentos tão diversos, dessas duas vidas tão totalmente opostas em interesses e em visão: nem O'Neill nem Wilder cortejaram o sucesso fácil, fazendo concessões ao que estivesse ou não em moda momentaneamente, e ambos representavam uma consciência indiscutível do teatro como um instrumento de aprofundamento de conhecimento humano. O'Neill, o torturado, procurou caminhos mais sombrios, enquanto que Wilder buscou a comédia, mas Wilder nem por isso deixa de ser penetrante em suas observações. Em contraste flagrante com a vasta obra de O'Neill, Thornton Wilder, que hoje em dia está com quase setenta anos, só escreveu cinco ou seis peças, duas das quais receberam o Prêmio Pulitzer: "Our Town", escrita em 1938, e "The Skin of Our Teeth", de 1942.

Em menino, Thornton Wilder esteve por cerca de dois anos e meio em Xangai, onde seu pai servia como cônsul dos Estados Unidos, e o fato pode ter a maior e mais permanente significação na vida dele como ator teatral, pois a influência do teatro chinês em "Nossa Cidade" é nítida, e, mesmo sem influências formais diretas em outras obras, Wilder não se voltou jamais para o realismo: Homem extraordinariamente erudito, que passou parte de sua vida como professor, Wilder é inteiramente dedicado às letras, e sua obra de ficcionista é tão importante quanto a de dramata, bastando que notemos "THE BRIDGE OF SAN LUIZ REY" e "THE IDES OF MARCH".

Em tudo e por tudo a carreira de Wilder é típica: a obra limitada, o antirealismo, a recusa sistemática a escrever para agradar o público e a linguagem cujo enganosa simplicidade é resultado de um trabalho longo e cuidadoso, cujas riquezas nem sempre se revelam tôdas a um primeiro contato. Por outro lado as filiações literárias de Wilder são tão numerosas e vastas que não se torna fácil a análise de suas obras. Quanto a seu método de trabalho, nada exemplifica tão bem a distância que vai entre um desses nomes de sucesso comercial na Broadway e Wilder do que o fato de que a adaptação que fez de uma farsa do austriaco Johann Nepomuk, em 1938, com o título de THE MERCHANT OF YONKERS, vai reaparecer, por volta de 1955, em forma bastante evoluída, sob o título de THE MATCH-MAKER, uma farsa de construção e clima completamente diversos das outras experiências dramáticas de Wilder, e muito menos ainda ligada a qualquer coisa que se faça normalmente no teatro americano.

Sobre "OUR TOWN", já tantas vezes montada no Brasil, muito já tem sido escrito, mas parece-nos incrível que só quase vinte anos depois de sua apresentação, é que o público carioca tenha conhecido THE SKIN OF OUR TEETH, e assim mesmo por intermédio de um grupo estrangeiro, em rápida visita, que mostrou a peça dois dias no palco do Municipal. THE SKIN OF OUR TEETH abandona por completo o teatro chinês que tanto marcara OUR TOWN para ir buscar em origens menos longínquas e remotas, mas mesmo assim bastante afastadas, suas influências decisivas: a obra é toda ela inspirada diretamente no teatro medieval inglês, misturando-se nela características de Mistérios e de Moralidades. Se os Mistérios contavam a história da humanidade desde a Criação até o Julgamento Final, Wilder também nos apresenta uma história da humanidade, ou pelo menos a história do comportamento da humanidade frente a determinadas situações suficientemente típicas para que delas se possam fazer transferências para quaisquer outras. E é também uma Moralidade porque, a seu modo, trata da salvação do homem.

Mas não é só na concepção que Wilder está perto do teatro medieval: é também na forma, no recurso teatralista, no uso do efeito cômico em momentos de seriedade ou de emoção, na quebra constante da ilusão dramática com o sentido de alertar o espectador para o fato de que está vendo uma representação. Sob certo aspecto Wilder aliena a platéia tanto quanto Brecht. A diferença está, é claro, no fato de Wilder não alienar durante a ação a ser compreendida, isto é, não usar o estilo épico de composição e interpretação durante a peça toda: mas usa certos exageros que substituem o "V-effekt" perfeitamente e para os mesmos fins, pois uma ação propositadamente exagerada objetiva a sua essência com tanto sucesso quanto a "demonstração" épica dos Gesten. Em sua concepção de Moralidade é que "The Skin of our Teeth" encontra seu elenco: Antrobus, o homem; Mrs. Antrobus, a mãe de família; Sabina, do rapto das Sabinas, a eterna "outra mulher"; Henry, o filho, que é também Caím ou o Mal em toda e qualquer forma, e a filha Gladys, que é menos bíblica do que humana, a menina que passa da irresponsabilidade da adolescência à sua realização como mulher e mãe, e que portanto, com Mrs. Antrobus, será parte integrante da preservação do homem e da família, o núcleo a que Wilder dá significação especial da evolução do mundo. A idade do Gelo, o Dilúvio e a Guerra formam os três atos, do mesmo modo que uma Moralidade era formada por episódios nos quais o homem (normalmente chamado Todomundo, que Wilder, na mesma linha, chama de Antrobus) enfrenta determinadas tentações ou perigos no caminho de sua salvação ou perdição. Wilder sem

dúvida é mais ameno do que as velhas Moralidades, e seu clima é mais o do Nôvo do que o do Antigo Testamento, mas a estrutura e a concepção da Moralidade estão incontroversivelmente estampadas em "THE SKIN OF OUR TEETH".

Os três atos não são apenas três facêtas de uma mesma história, pois há uma relação íntima entre a natureza do acontecimento e o comportamento de Antrobus e sua família frente o mesmo. Assim, não há sensação de mais do que uma dificuldade a ser vencida no primeiro ato, isto é, na Idade do Gêlo: a circunstância é exterior, e se algumas características se manifestam, como a covardia de Sabina, a proteção dos filhos pela mãe etc., o que Wilder apresenta nesse ato é o aspecto normal da evolução. Normal e inexorável, isto é: o desaparecimento do Dinosauro e do Mamute são inevitáveis e aceitos em troca da preservação do homem, e, de maneira geral, há uma predominância do espírito de solidariedade quando todos se veem frente a um perigo comum.

Quando chegamos ao Dilúvio, entretanto, a ação é diferente, e o espírito da Moralidade fica mais patente, já que vemos então um pecado, para usarmos os termos exatos da Moralidade, e a punição divina desse pecado. O pecado é a luxúria, que no caso se vê interpretado como o pecado contra a família, e o Dilúvio não é mais apenas uma dificuldade a ser enfrentada, mas uma retribuição, uma retribuição que pode ser interpretada literalmente ou imaginativamente, já que coincide com o desaparecimento, em Gladys, do critério de comportamento familiar e em Henry com a reincidência do mal em forma violenta. E, no entanto, é necessário notar que Wilder tece cuidadosamente a tela de interação entre o bem e o mal, quando a retribuição do pecado, isto é, o dilúvio em si, se torna instrumento de unificação da família, pois faz com que Antrobus, mais uma vez vendo o perigo extremo, retome a consciência de sua função de chefe de família e de responsável pela preservação e melhoria da humanidade. E mais uma vez o mal não é destruído: a Sra. Antrobus se recusa a salvar-se sem seu filho Caim, e o mal estará sempre presente, sempre negativo em suas manifestações próprias, sempre positivo pelos efeitos que produz nos que o combatem.

Se a Luxúria é o pecado contra a humanidade, e o terceiro ato é o mais complexo dos três justamente porque não se trata mais de um acontecimento exterior, como o primeiro, ou de uma ação individual, como o segundo. O mal de Caim deixa de ferir indivíduos — primeiro um irmão ou vizinho, depois um desconhecido, apenas porque não lhe faz as vontades — para precipitar toda uma cadeia de acontecimentos que afetam ou destroem toda a humanidade. E Antrobus apesar de toda a sua vontade de acertar e toda a sua natural tendência para construir, terá de levar avante sua tarefa, tropeçando a cada instante em suas fraquezas, e buscando apoio, desesperadamente, em tudo o que a sua inteligência lhe mostrou que pode ser apreendido e transmitido no processo de evolução do homem. O processo nunca acaba, e o final é o começo de um novo ciclo; a huma-

nidade continuará a escapar de uma catástrofe atrás de outra até aprender a compreender melhor suas responsabilidades, se é que poderá aprender, em certos aspectos.

A última coisa que ocorreria a um autor como Wilder seria "imitar a vida", pois sua concepção de teatro é muito diferente: no teatro "se representa a vida" por meio de uma rígida seleção de elementos por intermédio dos quais será possível, num palco e dentro das convenções da arte dramática, recriar certos acontecimentos cuja observação ampliará nossa compreensão do homem e do mundo à nossa volta. Por isso mesmo é interessante notar que, como obra dramática, "The Skin of Our Teeth" tem dois momentos fortes, um no segundo ato e o outro no terceiro, que são justamente aqueles em que inexplicavelmente, Wilder perde o tom da transposição dramática e cai no que poderíamos chamar de moralização fotográfica, isto é, são falas que não se integram numa estrutura puramente dramática: o discurso sobre o destino da mulher, feito por Mrs. Antrobus no final do segundo ato, e a discussão do problema entre Antrobus e Henry em suas personalidades de atôres (é claro que são "atôres", isto é, personagens dentro de personagens.) Em estilo como em tom são duas quedas momentâneas, mais incontestáveis no texto, e, por coincidência são dois momentos de tradição de Wilder à sua própria dramaturgia: de muitos outros autores americanos poderíamos esperá-las, mas não dele mesmo, normalmente tão seguro no método dramático de apresentar idéias ou ações. Essas falas não são dramatizadas, isto é, elas têm de ser expostas, soletradas quando todas as outras estão apoiadas na ação e podem ser por esta ilustradas.

Wilder escreve como escreveu sempre, livre das pressões da Broadway; sua obra terá sempre aceitação por parte dos produtores, mas estes terão de aguardar pacientemente até que Thornton Wilder considere pronta sua próxima obra dramática: a ele não interessa a pressa, não interessa o sucesso imediato, não interessa o nome nos anúncios luminosos; seu único compromisso é consigo mesmo e com a concepção que tem do teatro e à qual tem sido fiel toda a sua vida. Veremos por quanto tempo ainda teremos de esperar sua trilogia para teatros de arena, que há alguns anos vem sendo comentada à boca pequena. Pelo que Wilder tem escrito até aqui, a espera deverá valer a pena.

## O que vamos reresetar?

# "A História do Jardim Zoológico"

**Edward Albee**

Tradução de Luiz Carlos Maciel

Intérpretes:

**PETER** — Um homem de quarenta anos, nem gordo nem magro, nem bonito nem feio. Veste um paletó de "tweed", fuma cachimbo e usa óculos de aros. Apesar de caminhar para a meia-idade, suas roupas e suas maneiras sugeririam um homem mais moço.

**JERRY** — Um homem de quase quarenta anos, vestido com certo desleixo. Seu corpo, que foi, uma vez elegante, de leve musculatura, começa a ficar gordo, e apesar de não ser mais bonito, aparenta ter sido. A perda de sua graça física não devia sugerir devassidão; para ser mais exato, êle parece, antes cansado e acabado.

**CENA:** Central Park; uma tarde de domingo no verão; época atual. Há dois bancos, sendo um de cada lado do palco, mas ambos de frente para a platéia. Atrás deles: árvores, folhagens, céu. Peter está sentado num dos bancos. Marcações do palco: quando sobe a cor-

tina, êle está sentado no banco da direita. Está lendo um livro. Para de ler, por um momento, enquanto limpa os óculos. Volta à leitura. Entra Jerry.

**JERRY** — Vim do Jardim Zoológico. (**PETER NÃO O NOTA**). Eu falei que estive no Zoológico! EI, SEU, EU ESTIVE NO JARDIM ZOOLOGICO!

**PETER** — Ein...? O que?... Desculpe, o senhor estava falando comigo?

**JERRY** — Eu fui ao Zoológico e, depois, caminhei até aqui. Essa é a quinta avenida? (**AFONTANDO ALÉM DA PLATÉIA**).

**PETER** — Bem... eu... acho que sim... Deixa eu ver... Ah, é; é sim.

**JERRY** — E que rua transversal é aquela da direita?

**PETER** — Aquela? Oh, aquela é a rua Setenta e Quatro.

**JERRY** — O Jardim Zoológico fica perto da rua Sessenta e Seis; logo eu estou caminhando para o norte.

**PETER** — (**ANSIOSO PARA CONTINUAR A LEITURA**): — Ê, parece que sim.

**JERRY** — O velho norte, o bom norte.

**PETER** — (**LEVEMENTE, POR REFLEXO**): — Ah, ah.

**JERRY** — (**DEPOIS DE UMA BREVE PAUSA**): — Mas não é bem o norte.

**PETER** — Não... não é bem o norte. Mas nós... nós o chamamos norte. Para o norte.

**JERRY** — (**OBSERVA PETER QUE, ANSIOSO PARA SE VER LIVRE DÊ-**

**LE, PREPARA O CACHIMBO**) Olha rapaz, você não quer arranjar um câncer no pulmão, quer?

**PETER** — (**LEVANTA OS OLHOS, PRIMEIRO ABORRECIDO, DEPOIS SORRI**) Não, senhor; não com isso aqui.

**JERRY** — Então, você quer arranjar é câncer na boca; e vai ter que usar uma daquelas coisas que Freud usava depois que arrancaram um lado inteiro do queixo dêle. Como é mesmo que se chamava aquilo?

**PETER** — (**SEM JEITO**) — Um aparelho protético.

**JERRY** — Isso mesmo, um aparelho protético. Você é um homem instruído, não é? Você é médico?

**PETER** — Oh, não. É que eu li isso em algum lugar; acho que foi no "Time". (**ÊLE VOLTA AO SEU LIVRO**).

**JERRY** — Bem, o "Time" não é para qualquer um.

**PETER** — Não, acho que não.

**JERRY** — (**DEPOIS DE UMA PAUSA**) Fuxa, estou contente de saber que aquela é a quinta avenida.

**PETER** — (**VAGAMENTE**) Ê?

**JERRY** — Eu não gosto muito do lado oeste do parque.

**PETER** — Não? (**COM PRUDENCIA, MAS INTERESSADO**) Por que?

**JERRY** — (**FORA DO ASSUNTO**). Não sei.

**PETER** — (**VOLTA AO SEU LIVRO**) Oh!

**JERRY** — (**PARA POR ALGUNS SEGUNDOS, OLHANDO PETER, QUE, FINALMENTE, LEVANTA OS OLHOS, OUTRA VEZ, PERPLEXO**) Você se incomoda de conversar comigo?

**PETER** — (**LEVEMENTE INCOMODADO**) Bem... não, não.

**JERRY** — Bem... mas não está querendo conversar. Ê, você se importa sim.

**PETER** — Não, eu, sinceramente, não me importo.

**JERRY** — Você se importa sim.

**PETER** — (FINALMENTE, DECIDIDO) Não, na verdade, eu não me importo, absolutamente.

**JERRY** — É... está fazendo um bonito dia.

**PETER** — (FIXA, DESNECESSARIAMENTE, O CÉU) É... é sim; está muito bonito.

**JERRY** — Eu estive no Jardim Zoológico.

**PETER** — Você já me disse isso, antes... não disse?

**JERRY** — Amanhã você vai ler sobre isso nos jornais, se você não assistir na sua televisão hoje à noite. Você tem televisão, não tem?

**PETER** — Tenho sim. Nós temos duas; uma para as crianças.

**JERRY** — Você é casado?

**PETER** — (SATISFEITO, COM ÊNFASE) Sim; é lógico que sou.

**JERRY** — Bem, mas ser casado não é uma obrigação.

**PETER** — Não... claro que não.

**JERRY** — Você tem esposa.

**PETER** — (ESPANTADO PELA APARENTE FALTA DE RELAÇÃO) Claro!

**JERRY** — E você tem filhos.

**PETER** — Tenho dois.

**JERRY** — Meninos?

**PETER** — Não, meninas... duas meninas.

**JERRY** — Mas você queria meninos.

**PETER** — Bem... naturalmente, todo homem quer um filho, mas...

**JERRY** — (ZOMBANDO) Só que você não descobriu a receita.

**PETER** — (CHATEADO) Eu não quiz dizer isso.

**JERRY** — Vocês não pretendem ter mais filhos, pretendem?

**PETER** — (UM POUCO DISTANTE) Não. (VOLTANDO-SE ABORRECIDO) Por que você pergunta? Como você pode saber?

**JERRY** — Pelo jeito de você cruzar as pernas; alguma coisa na sua voz; ou, talvez, seja somente um palpite. É por causa de sua mulher?

**PETER** — (FURIOSO) Isso não é da sua conta. (JERRY DIZ SIM COM A CABEÇA. PETER ACALMANDO-SE). Bem, você tem razão. Nós não vamos ter mais filhos.

**JERRY** — (SUAVE) É... você não descobriu a receita.

**PETER** — (PERDOANDO) É... acho que não.

**JERRY** — E, agora, que mais?

**PETER** — O que é que você estava falando sobre Jardim Zoológico... Que eu ia ler, ou ver...?

**JERRY** — Vou lhe contar daqui a pouco. Você se importa que eu faça mais perguntas?

**PETER** — Oh, não!

**JERRY** — Eu lhe digo porque; eu não falo com muita gente — só para dizer coisas, como: "me dá uma cerveja", ou "onde é o mictório", ou "que hora o filme começa", ou ainda, "tira a mão daí, rapaz" — Você sabe... coisas assim.

**PETER** — Não, não compreendo.

**JERRY** — Mas de vez em quando eu gosto de conversar com alguém; conversar, realmente; gosto de ficar conhecendo esse alguém; de saber tudo sobre ele.

**PETER** — (SORRINDO, MAS AINDA SEM JEITO) E eu fui escalado pra hoje?

**JERRY** — Numa ensolarada tarde de domingo como essa? Quem melhor do que você, um homem bem casado, com duas filhas e... um cachorro? (PETER SACODE A CABEÇA)... — Não? Dois cachorros. (PETER SACODE A CABEÇA). Nenhum cachorro? (PETER SACODE A CABEÇA MELANCÓLICAMENTE). Oh, que pena! Mas você parece gostar de animais. Gatos? (PETER FAZ QUE SIM COM A CABEÇA, TRISTEMENTE) Gatos? Mas isso não pode ter importância para você, mas... para sua mulher... suas filhas. (PETER FAZ QUE SIM COM A CABEÇA) Há mais alguma coisa que eu deva saber?

**PETER** — (LIMPANDO A GARGANTA) Há... Há ainda dois periquitos... um para cada uma de minhas filhas.

**JERRY** — Pássaros.

**PETER** — Eles ficam presos numa gaiola no quarto de minhas filhas.

**JERRY** — São doentes?... os pássaros?

**PETER** — Creio que não.

**JERRY** — É pena. Se fossem doentes você poderia soltá-los e os gatos podiam comê-los e, talvez, morrer. (PETER FICA PALIDO POR UM MOMENTO E, DEPOIS, SORRI) E que mais? Como é que você pode sustentar essa família toda?

**PETER** — Eu... trabalho na direção de uma... uma pequena editora... nós publicamos livros escolares.

**JERRY** — Ótimo, excelente. Quanto é que você ganha?

**PETER** — (AINDA ANIMADO) Espera aí...

**JERRY** — Oh, vamos, diga.

**PETER** — Bem, eu ganho cerca de 1.800 dólares por ano, mas nunca ando com mais de quarenta dólares no bolso... no caso de você ser... assaltante...

**JERRY** — (IGNORANDO O DITO A CIMA) Onde é que você mora? (PETER ESTÁ RELUTANTE). Olha, eu não pretendo roubar você, nem seus passarinhos, nem seus gatos ou suas filhas.

**PETER** — (MUITO ALTO) Eu moro entre Lexington e a Terceira Avenida, na rua Setenta e Quatro.

**JERRY** — Não foi difícil dizer, foi?

**PETER** — Eu não quiz parecer... é que você propriamente não conversa; você só faz perguntas. E eu sou... eu sou, geralmente, um reticente. Por que você fica parado aí?

**JERRY** — Eu vou andar por aqui, durante algum tempo e, de vez em quando, eu me sento. (LEMBRANDO-SE): Espere até você ver a expressão da cara dele.

**PETER** — A cara de quem? Olha aqui; é alguma coisa sobre o Jardim Zoológico?

**JERRY** — (DISTANTE) O que?

**PETER** — O Zoológico. Alguma coisa sobre o Jardim Zoológico.

**JERRY** — O Zoológico?

**PETER** — Você o mencionou várias vezes.

**JERRY** — (AINDA DISTANTE, MAS VOLTANDO BRUSCAMENTE) O Jardim Zoológico. O Jardim Zoológico? Ah, sim, o Zoológico. Eu estive lá antes de vir para cá. Já lhe disse isso. Diga, qual é a linha divisória entre a alta-média classe-média e a baixa-alta classe-média?

**PETER** — Meu caro amigo, eu...

**JERRY** — Não me chame de caro amigo.

**PETER** — (INFELIZ) Eu estava apenas, querendo ser amável. Desculpe. Mas você compreende, sua pergunta sobre classe me desconcertou.

**JERRY** — E quando você se desconcerta, você fica amável?

**PETER** — Eu... eu não me expressei bem, às vezes. (TEM UMA PIADA SOBRE SI MESMO) Eu sou um editor, não... um escritor.

**JERRY** — (DIVERTIDO, MAS NÃO ACHANDO GRAÇA) Está bem. Mas a verdade é que você estava querendo me agradar.

**PETER** — Você não precisa falar assim.

(NESTE PONTO, JERRY PODE COMEÇAR A CAMINHAR PELO PALCO COM LENTA, MAS CRESCENTE RESOLUÇÃO E AUTORIDADE, MEDINDO OS PASSOS DE TAL MANEIRA QUE A LONGA FALA SOBRE O CACHORRO VEM NO PONTO MAIS ALTO DA CURVA).

**JERRY** — Está bem. Quais são os seus escritores favoritos? Baudelaire e J. P. Marquand?

**PETER** — (CAUTELOSO) Bem, gosto de inúmeros escritores; tenho uma considerável... digamos, liberdade de gosto. Esses dois que você citou são excelentes, cada um no seu gênero. (ENTUSIASMANDO-SE) Baudelaire, naturalmente... é de longe o melhor dos dois, mas Marquand tem seu lugar... em nossa... literatura.

**JERRY** — Chega.

**PETER** — Desculpe.

**JERRY** — Você sabe o que eu fiz antes de ir ao Jardim Zoológico, hoje? Andei toda a Quinta Avenida, desde Washington Square.

**PETER** — Ah, você mora no Village? (ISSO PARECE INTERESSAR PETER)

**JERRY** — Não, Tomei o subway até é o Village de modo que eu pudesse caminhar a Quinta Avenida inteira até o Zoológico. Essa é uma das coisas que uma pessoa tem que fazer; às vezes, uma pessoa tem que se afastar muito do caminho para atingir um ponto relativamente próximo.

**PETER** — (QUASE COM DESAGRAÇÃO) Ah, eu pensei que você morasse no Village.

**JERRY** — O que é que você está tentando dizer? Encontrar um sentido nas coisas? Colocar as coisas no lugar? Usar o velho truque do curioso? Bem, é fácil; eu lhe explico; moro numa pensão de quatro andares, no fim da zona oeste, entre a Avenida Columbus e o oeste do Central Park. Moro no último andar; nos fundos; o meu quarto é ridiculamente pequeno e uma das paredes é feita de tábua; essa parede separa meu quarto de um outro, também, incrivelmente pequeno; por isso eu acho que os dois quartos foram antes um quarto só, mas não tão pequeno. O quarto do outro lado de minha parede de tábua é ocupado por uma "bicha" negra, que sempre deixa a porta do seu quarto aberta; bem, nem sempre, mas sempre que ela está depilando as sombrancelhas, o que ela faz com um ritual budista. Esta bicha negra tem dentes estragados, o que não é comum; tem também um quimono japonês, o que é também bastante raro; e usa o quimono para ir e voltar ao banheiro, no hall, o que é bastante freqüente. O que eu quero dizer é que ela vive indo ao banheiro. Mas nunca me chateia, e nunca leva ninguém para seu quarto. Tudo que ela faz é depilar as sombrancelhas, usar seu quimono e ir ao banheiro. Já os dois quartos da frente no meu andar são um pouco maiores, eu acho; mas também não são grandes. Tem uma família portorriquenha num deles: o marido, a mulher e algumas crianças; não sei quantas. Essa gente me diverte um bocadinho. E no outro quarto da frente tem alguém morando lá, mas eu não sei quem é. Nunca vi. Nunca, nunca. Jamais.

**PETER** — (EMBARAÇADO) Por que... Por que... Por que você mora nessa casa?

**JERRY** — (DISTANTE, OUTRA VEZ) Não sei.

**PETER** — Não me parece um lugar dos mais agradáveis... onde você mora.

**JERRY** — Bem, não; não é um apartamento como os do seu bairro. Mas não tenho uma esposa, duas filhas, dois gatos e dois periquitos. O que eu tenho: artigos de "toilette", algumas roupas, um fogareiro, que eu não devia ter, um abridor de latas do tipo que funciona como uma chave, você sabe; uma faca, dois garfos, e duas colheres,

uma grande e uma pequena; três pratos, uma xícara, um pires, um copo, duas molduras para fotografias, ambas vazias, uns oito ou nove livros, um baralho pornográfico, um baralho comum, uma velha máquina de escrever Western Union que só bate as letras maiúsculas e um pequeno cofre sem fechadura, que tem dentro... o que? Pedras! Algumas pedras que eu apanhei na praia, quando era garoto; debaixo delas, estão algumas cartas amassadas... cartas de "pedidos"... por favor, porque você não faz isso; por favor, quando você fará aquilo. E cartas de "perguntas", também: Quando você vai escrever? Quando você virá? Quando? Quando? Quando? Estas cartas são as mais recentes.

**PETER** — (MAL HUMORADO FIXA SEUS SAPATOS E, ENTÃO) E aquelas duas molduras vazias?

**JERRY** — Não vejo necessidade nenhuma de maior explicação. Não está claro? Não tenho fotografias de ninguém para colocar nelas.

**PETER** — Seus pais... talvez... uma namorada...

**JERRY** — Você é um homem delicado e de uma incoerência verdadeiramente invejável. Mas minha querida mãe e meu querido pai estão mortos... e isso me entristece, você sabe... Mas aquela conhecida dupla de "vaudeville" está representando agora nas nuvens e eu não sei como poderia contemplá-los arrumadinhos e emoldurados num quadro. Além disso, ou, antes disso, para ser exato, a querida mamãe abandonou o querido papai quando eu tinha pouco mais de dez anos; ela embarcou numa excursão adúltera, através dos estados do sul... uma tournée que durou um ano... e a companhia mais constante que ela teve... entre outros... entre muitos outros... era um tal Mr. Barleyearn. Pelo menos, foi o que o querido papai me contou, depois que ele foi ao sul... e voltou... trazendo o corpo dela. Nós tínhamos recebido a notícia, veja você, entre o Natal e o Ano Novo, de que a querida mamãe tinha ido desta vida para outra melhor num daqueles imundos cortiços do Alabama. E morta, ela era menos benvinda. Eu quero dizer que a querida mamãe não passava de um corpo rígido e frio. De qualquer maneira, o meu

bom e velho pai celebrou o Ano Nôvo por umas duas semanas e, depois, se atirou na frente de um ônibus, o que mais ou menos resolveu este problema familiar. Bem, não; depois então, teve a irmã da querida mamãe que não era dada nem ao pecado nem às consolações do álcool. Eu me mudei para a sua casa e só me recorde da severidade de tudo que ela fazia: dormir, comer, trabalhar, rezar. Ela caiu morta nas escadas de seu apartamento, que, então, era também o meu, na tarde de minha formatura no colégio. Uma piada horrivelmente sem graça, se você quer saber o que eu acho disso tudo.

**PETER** — Que coisa!... que coisa!...

**JERRY** — Que coisa, o que? Isso tudo já foi há tanto tempo que eu já não consigo integrar-me na história com a mesma emoção ou... como se eu fosse personagem dela. Talvez, agora, você possa compreender, entretanto, porque a querida mamãe e o querido papai estão sem moldura. Qual é o seu nome? Seu primeiro nome?

**PETER** — Peter.

**JERRY** — Eu tinha esquecido de perguntar. O meu é Jerry.

**PETER** — (COM LIGEIRO RISO NERVOSO) Alô, Jerry.

**JERRY** — (RESPONDE COM A CABEÇA) Agora, vejamos: qual é a razão para ter a fotografia de uma mulher, especialmente em duas molduras? Pois eu tenho duas, você se lembra. Nunca deito com uma dona mais de uma vez e a maioria delas não se deixaria fotografar no quarto num momento desses. Seria estranho e acho que triste, também.

**PETER** — Elas?

**JERRY** — Não. O que é triste é que eu não consiga estar com uma dona mais de uma vez. Nunca fui capaz de usar o sexo com, ou como se diz?... ter relações com alguém mais do que uma vez. Uma vez só; e acabou-se... Oh!, espere! Quando eu tinha quinze anos... e coro de vergonha só em me lembrar que a minha puberdade tenha vindo tanto tempo depois... eu era um h-o-m-o-s-s-e-x-u-a-l. Eu quero dizer pederasta... (MUITO RÁPIDO) ... pederasta... com todos os "ff" e "rr" com sinos badalando, bandeiras desfraldadas ao vento. E durante onze dias, eu me encontrava, ao menos duas vezes por

dia, com o filho do superintendente do parque... um rapaz grego, cujo aniversário era no mesmo dia do meu, só que ele era um ano mais velho. Eu me sentia muito apaixonado... mas talvez tenha sido só sexo. E, agora, eu gosto de prostitutas; gosto, sim, de verdade. Mas por uma hora.

**PETER** — Bem, isto me parece perfeitamente compreensível...

**JERRY** — (IRADO) Olha aqui! Você vai me aconselhar a casar e criar periquitos?

**PETER** — (TAMBÉM IRADO) Deixe os periquitos em paz! E continue solteiro se você quiser. Isso não é da minha conta. Não fui eu quem começou essa conversa... e...

**JERRY** — Está bem, está bem. Desculpe. Então? Você está zangado?

**PETER** — (RINDO) Não, não estou.

**JERRY** — (ALIVIADO) Ótimo. (VOLTANDO AO SEU TOM ANTERIOR). É interessante que você me tenha perguntado sobre as molduras. Pensei que você fosse me perguntar sobre os baralhos pornográficos.

**PETER** — (COM UM SORRISO DE QUEM SABE DO QUE SE TRATA) Eu conheço esses baralhos.

**JERRY** — Não é o caso. (RI) Eu acho que quando você era garoto, você e seus amigos passavam esses baralhos um para o outro, ou você tinha o seu?

**PETER** — Eu acho que muitos de nós tínhamos.

**JERRY** — E você jogou fora pouco antes de se casar.

**PETER** — Olha aqui. Eu nunca mais precisei dessas coisas, depois que fiquei mais velho.

**JERRY** — Não?

**PETER** — (EMBARAÇADO) Eu prefiro não falar sobre esse assunto.

**JERRY** — Então não fale. Além disso, eu não estava tentando descobrir sua vida sexual, depois da adolescência e em épocas difíceis; onde eu queria chegar era à diferença de valor entre as cartas pornográficas quando você é garoto e cartas pornográficas quando você é mais velho. Essa diferença é que quando você é garoto você usa as cartas como um substituto para a experiência real e quando você é mais velho você usa a experiência real como

um substituto para a fantasia. Mas creio que você prefere ouvir o que me aconteceu no Jardim Zoológico.

**PETER** — (ENTUSIASMADO) Oh, sim, no Zoológico. (DEPOIS, SEM JEITO) Quer dizer... se você...

**JERRY** — Deixe-me contar porque fui lá... bem, deixe-me contar-lhe algumas coisas antes. Já lhe falei sobre o quarto andar da pensão onde moro. Acho que os quartos são melhores nos andares de baixo. Acho que são, não sei. Não conheço ninguém no terceiro nem no segundo andar. Oh, espere aí! Sei que há uma senhora morando no terceiro andar, na parte da frente. Eu sei, porque ela chora o tempo todo. Toda vez que saio ou chego. Toda vez que passo pela porta de seu quarto, sempre a ouço chorando, um choro abafado, mas muito definido... Muito definido mesmo. Mas quero falar é da dona da pensão e sobretudo de seu cachorro. Eu não gosto de usar palavras muito duras para descrever pessoas. Não gosto. Mas a dona da pensão é gorda, feia, mesquinha, estúpida, suja, ordinária, bêbeda, um saco de imundice. E você pode ter notado que, como muito raramente sou irreverente, não posso descrevê-la tão bem quanto seria possível.

**PETER** — Você a descreve... com muito realismo.

**JERRY** — Obrigado. De qualquer maneira, ela tem um cachorro e eu vou lhe falar sobre o cachorro, pois ela e seu cachorro são porteiros de minha residência. A mulher já é bastante desagradável; ela investe pelo hall de entrada, espionando para ver se eu não levo coisas ou gente para o meu quarto; e quando ela já tomou seus dois ou três copos de gin com limão no meio da tarde, ela sempre me faz parar no hall e agarra o meu casaco ou meu braço e aperta seu corpo contra o meu para me conservar num canto de tal maneira que ela possa conversar comigo. Você não pode imaginar o que é o cheiro de seu corpo e o seu bafo... e em algum lugar do fundo daquele cérebro do tamanho de uma ervilha, um órgão que desenvolveu apenas o suficiente para fazê-la comer, beber, falar, ela oferece uma nojenta paródia do desejo sexual. E sou eu, Peter, sou eu o objeto de sua viscosa sexualidade.

**PETER** — É revoltante. É... horrível.

**JERRY** — Mas eu achei um maneira de conservá-la à distância. Quando ela conversa comigo, quando ela me espreme com seu corpo e cochicha sobre seu quarto, tentando convencer-me a ir até lá, digo, simplesmente: mas amor, ontem não foi o bastante para você, e ante-ontem? Então, ela se desconcerta, aperta os seus pequeninos olhos, ela sua um pouco e, então, Peter... e neste momento é que eu acho que pratico algo de bom naquela atormentada casa... um sorriso ingênuo começa a se formar no seu rosto indescritível, e ela dá risinhos e solta gemidos enquanto recorda o ontem e o ante-ontem; enquanto crê e revive o que nunca aconteceu. Então, ela me larga e caminha para junto daquele monstro negro que é o seu cachorro e, finalmente, volta para seu quarto. E eu estou salvo, até o nosso próximo encontro.

**PETER** — Isso é tão... incrível. Acho difícil acreditar que gente assim exista, realmente.

**JERRY** — (UM POUCO ZOMBETEIRO) É coisa que se lê nos livros, não é?

**PETER** — (SÈRIAMENTE). É.

**JERRY** — Seria melhor que tudo isso não passasse de ficção. Você tem razão, Peter. Bem, o que eu estou querendo lhe contar é sobre o seu cachorro; e vou lhe contar agora.

**PETER** — (NERVOSAMENTE) Ah, sim; o cachorro.

**JERRY** — Não vá embora. Você não está pensando em ir, está?

**PETER** — Bem... não.

**JERRY** — (COMO SE SE DIRIGISSE A UMA CRIANÇA) Porque depois de eu lhe contar sobre o cachorro, sabe, então... então eu vou falar sobre o que aconteceu no Jardim Zoológico.

**PETER** — (SORRINDO, TIMIDAMENTE) Você... você é cheio de histórias, não é?

**JERRY** — Você não é obrigado a escutar. Ninguém está prendendo você aqui; lembre-se disso. Ponha isso na na cabeça.

**PETER** — Eu sei.

**JERRY** — Sabe mesmo? Ótimo, (A SEGUINTE E LONGA NARRATIVA ME PARECE QUE PODE SER FEITA COM UMA GRANDE MOVIMENTAÇÃO,

PARA SE OBTER COM ELA UM EFEITO HIPNÓTICO EM PETER E NA PLATÉIA, TAMBÉM. ALGUNS MOVIMENTOS ESPECÍFICOS FORAM SUGERIDOS, MAS O DIRETOR E O ATOR QUE INTERPRETA JERRY PODERÃO OBTER MELHOR RESULTADO POR SI MESMOS). Bom. (COMO SE LESSE NUM ENORME CARTAZ) A história de Jerry e o cachorro. (NOVAMENTE NATURAL) O que vou lhe contar tem algo que ver com as razões pelas quais às vezes é necessário que uma pessoa se afaste muito do caminho para atingir um ponto relativamente próximo; ou também seja somente eu que penso assim. Em todo o caso, foi por isso que fui ao Jardim Zoológico hoje e porque caminhei em direção ao norte... até que cheguei aqui. Bem. O cachorro, eu acho que já lhe disse, é um verdadeiro monstro negro; tem uma cabeça desproporcionalmente grande, orelhas pequenas, bem pequenas, e olhos... injetados de sangue, talvez porque estejam infeccionados; quanto ao corpo, você pode ver as costelas dele através da pele. O cachorro é negro, todo negro; todo negro com excessão dos olhos avermelhados, e... sim... uma ferida aberta em sua pata dianteira... direita... que também é vermelha. E, ah, o pobre monstro, eu acho que é um cachorro velho mesmo... certamente, um cachorro velho e maltratado... Quase sempre tem uma ereção... também vermelha, portanto. E... que mais?... ah, sim; há aquela côr cinza, amarela, esbranquiçada, também, quando ele mostra as presas. Assim: foi isso que ele fez, quando me viu pela primeira vez... no dia em que mudei para a pensão. Tive medo daquele animal, no primeiro momento que o vi. Animais não vão com a minha cara, como se eu fosse São Francisco que vivia com pássaros dependurados nele o tempo todo... Eu quero dizer é que os animais me são indiferentes... como as pessoas (SORRI, LIGEIRAMENTE)... na maioria das vezes. Mas esse cachorro não me era indiferente. Desde o começo, ele vinha rosnando para agarrar uma das minhas pernas. Não era raivoso, não, você, sabe; era um cachorro meio trôpego; mas que corria muito bem ainda. Entretanto, eu sempre conseguia fugir. Uma vez, ele arrancou um pedaço da

minha calça, olhe, você pode ver aqui, onde está remendado; foi no dia seguinte à minha chegada; mas com um pontapé me livreí dele e corri, rápido, para cima (INTRIGADO) Até hoje não descobri como os outros hóspedes se arranjam com ele; mas você, certamente, já sabe o que eu penso; acho que era só comigo. De qualquer maneira, isso continuou por uma semana, sempre que eu chegava; mas nunca quando eu saía. É engraçado. Ou melhor, era engraçado. Eu poderia arrumar a mala e viver na rua por causa do cachorro. Bem, eu estava pensando nisso um dia, no meu quarto, depois de ter sido corrido pelo cachorro até lá. E decidi. Primeiro, vou sufocar esse cachorro de gentilezas e se isso não der certo... vou matá-lo, simplesmente. (PETER ESTREMECE) Não reaja a nada Peter; escute, só isso. Assim, no dia seguinte, saí e comprei um pacote de sanduíches de carne, mal passada, sem molho e sem cebola; no caminho para casa, joguei fora o pão e guardei só a carne. (TALVEZ, AÇÃO PARA A CENA SEGUINTE) Quando cheguei à pensão, o cachorro estava esperando por mim. Entreabri a porta, e lá estava ele no hall, esperando por mim. Entrei, com toda cautela, e não se esqueça: com a carne na mão; abri o pacote e botei a carne no chão a uns quatro metros de onde o cão estava rosnando para mim. Assim! Ele rosnou; parou de rosnar; fungou, e começou a andar, lentamente; e em seguida, mais rápido; e mais rápido na direção da carne. Bem, quando ele chegou perto dela, parou e olhou para mim. Eu sorri; mas para experimentar a reação dele, você compreende. Ele virou a cara para a carne, cheirou-a, fungou mais, e então RRRRRRAAAAA GGGGHHHHH, desse jeito... e passou a abocanhar os pedaços. Era como se ele nunca tivesse comido nada em sua vida, com excessão do lixo. O que devia ser verdade. Acho que a dona da pensão só come lixo. Bem, ele comeu a carne toda, quase que tudo de uma vez, fazendo ruídos na garganta como uma mulher. Então, depois que ele terminou de comer a carne, e de ter tentado comer também o papel, ele sentou e sorriu. Acho que ele sorriu; sei que gatos sorriem. Foi, para mim, um momento muito grato. Então, GRRR...



êle rosnou e avançou desta vez. Então, fui para o meu quarto, dei-tei e comecei a pensar de novo no cachorro. Para falar a verdade, eu me sentia ofendido e estava furioso, também. Afinal, eram seis excelentes sanduíches de carne sem molho... Eu tinha sido ofendido. Mas, pouco depois, decidi tentar a mesma coisa por mais alguns dias. Como você deve ter percebido, o cachorro vinha alimentando aquela antipatia comigo. E eu imaginava que não seria capaz de superar essa antipatia. Assim, tentei por isso mais cinco dias, mas acontecia sempre o mesmo: êle rosnava, fungava, caminhava, mais rápido, me olhava, avançava na carne, GRRRRRRRRRR sorria, rosnava, Grrr... Bem, por esta época a Avenida Columbus já estava coalhada de pães e eu estava já mais enojado do que ofendido. Portanto, decidi matar o cachorro. (PETER ERGUE A MÃO EM PROTESTO) Oh, não fique alarmado, Peter, não fui bem sucedido. No dia em que decidi matar o cachorro, comprei apenas um sanduíche, de carne e aquilo que eu pensei que fosse uma mortífera porção de veneno para rato. Quando comprei o sanduíche, disse ao homem que não se preocupasse com o pão, porque eu só queria a carne. Esperei uma reação dêle, como: "nós não vendemos nenhum sanduíche de carne sem pão"; ou, "o que é que vai fazer; segurar a carne para comer?" Mas não: êle sorriu, embrulhou a carne em papel impermeável e disse: "Uma mordida para seu gatinho?" Eu aí quiz dizer: "Não, não é bem isso; isto aqui faz parte de um plano para envenenar um cachorro que eu conheço". Mas você não pode dizer "um cachorro que eu conheço" sem ficar engraçado; então eu disse e receio que tenha dito um pouco alto demais e de uma maneira muito formal: É UMA MORDIDA PARA O MEU CACHORRO. Todo mundo me olhou. Isso sempre acontece quando tento simplificar as coisas, todo mundo me olha. Bem, isso não interessa agora. Ao voltar para a pensão, misturei com as mãos a carne e o veneno, sentindo já, àquela altura, tanta tristeza quanto nojo. Abri a porta do hall e lá estava o monstro, esperando para apossar-se da costumeira oferta e, depois, saltar

em cima de mim. Pobre coitado, êle jamais soube que, no momento em que êle sorriu para mim antes de se aproximar, foi suficiente para passar a minha raiva. Mas, lá estava êle preparando para atacar, esperando. Botei o bôlo de veneno no chão, aproximei-me da escada e fiquei observando. O pobre animal engoliu a comida como de costume, sorriu, o que quase me fez mal, e então, Grrr... Eu disparei escada acima, como de costume. E ACONTECEU QUE O ANIMAL FICOU MORTALMENTE DOENTE. Fiquei sabendo disso, porque êle passou a não me esperar mais e por que a dona da pensão parou de beber. Ela me fez parar no hall na mesma noite da tentativa de homicídio e me confidenciou que Deus havia atingido seu querido cachorrinho com um golpe certamente fatal. Ela havia esquecido de sua descontrolada sensualidade e seus olhos estavam muito abertos, pela primeira vez. Pareciam os olhos do cachorro. Choramingou e implorou que eu rezasse pelo cachorro. Eu quiz dizer: Madame, eu já tenho que rezar por mim mesmo, pela bicha negra, pela família pôrto-riquenha, pela pessoa que mora no quarto da frente e que eu nunca vi, pela mulher que chora deliberadamente do outro lado da porta fechada, e pelo resto das pessoas de tôdas as pensões do mundo inteiro; além do mais, Madame, eu não sei rezar. Mas... para simplificar as coisas... eu prometi que ia rezar. Ela me olhou. Disse que eu era um mentiroso e que provavelmente queria que o cachorro morresse. Eu respondi, e em minhas palavras havia muita sinceridade, que não desejava a morte do cachorro. Não queria, e não era só porque tinha sido eu quem o tinha envenenado. Receio que tenha de lhe dizer que eu queria que o cachorro vivesse para ver o que aconteceria com as nossas novas relações. (PETER DEMONSTRA SEU CRESCENTE DESGOSTO E UM ANTAGONISMO QUE, TAMBÉM, CRESCE, LENTAMENTE) Por favor compreenda Peter; essas coisas são importantes. Você deve acreditar em mim: isso é importante. Nós precisamos conhecer os efeitos de nossas ações. (OUTRO PROFUNDO SUSPIRO) Bem de qualquer maneira, o cachorro recuperou-se. Não tenho a menor idéia de como ou

porque, a não ser que êle seja um enfeitado cão que guarda os portões do inferno ou outro refúgio do mesmo tipo. Não estou bem lembrado de minha mitologia. Você está? (PETER COMEÇA A PENSAR, MAS JERRY CONTINUA) De qualquer maneira, e você já perdeu a oportunidade de ganhar por uma pergunta no valor de oito mil dólares, Peter; de qualquer maneira, o cachorro não morreu e a dona da pensão recuperou a sua sede, em nada alterada pelo renascimento de seu lado. Depois de ter assistido a um filme que estava sendo levado em um cinema da rua Quarenta e Dois, um filme que eu já tinha visto; depois da dona da pensão ter-me contado que seu cachorrinho estava melhor, estava certo de que êle estaria esperando por mim. Eu estava... bem... como se diz?... seduzido?... fascinado?... não, não era bem isso... eu estava ansioso ao ponto de ter o coração partido, é isso. Eu estava ansioso ao ponto de ter o coração partido para me ver, mais uma vez, frente à frente com o meu amigo. (PETER REAGE) Sim, Peter, amigo. É a única palavra adequada. Eu estava ao ponto de ter o coração partido, etc, para estar, uma vez mais, frente à frente com o meu amigo cão. Entrei pela porta e avancei, sem medo, até o centro do hall. O animal estava lá... fitando-me. Olhei para êle; êle olhou para mim. Acho que... acho que nós ficamos muito tempo assim... petrificados, como duas estátuas... olhando um para o outro. Eu olhei mais para sua cara do que êle olhou para a minha. Eu quero dizer que posso me encontrar durante mais tempo em olhar para a cara de um cachorro do que um cachorro pode se encontrar em olhar para a minha, ou para qualquer outra pessoa, tanto faz. Mas durante aqueles vinte segundos — ou aquelas duas horas — que nós nos olhamos, um para a cara do outro, nós estabelecemos um contacto. E era isso que eu queria que acontecesse; eu agora gostava daquela cachorro e queria que também gostasse de mim. Eu tinha tentado gostar dêle e eu tinha tentado matá-lo, sem sucesso. Eu esperava que isso acontecesse, mas não sei porque esperava que um cachorro pudesse compreender alguma coisa, muito menos minhas razões... mas eu

tinha esperança. (PETER PARECE HIPNOTIZADO) É que... é que... (JERRY ESTÁ ESTRANHAMENTE TENSO, AGORA)... é que se você não pode conviver com gente, você precisa tentar... de alguma forma COM ANIMAIS! (MUITO MAIS RÁPIDO AGORA, COMO UM CONSPIRADOR) Você não compreende? Uma pessoa tem que encontrar uma maneira de relacionar-se com alguma coisa. Se não pode com as pessoas... se não pode com as pessoas... com ALGUMA COISA. Com uma cama, com uma barata, com um espelho... não, isso seria difícil demais, este seria um dos últimos passos a tomar. Com uma barata... com... com... com um tapete, com um rôlo de papel higiênico... não, isso também não... Você está vendo como é difícil encontrar coisas? Com a esquina de uma rua, com muitas luzes de tôdas as côres refletindo no chão oleoso e sêco das ruas... com um pouco de fumaça... um pouco... de fumaça... com... com baralhos pornográficos, com um cofre... SEM CADEADO... com o amor, com o vômito, com o choro, com o desejo, porque as prostitutas não são prostitutas, quando ganham dinheiro com o seu corpo — o que é um ato de amor e eu poderia prová-lo — com o gemido, porque você está vivo, com Deus. Que tal essa? COM DEUS QUE É UMA BICHA NEGRA QUE USA QUIMONO E DEPILA AS SOMBRANCELHAS? QUE É UMA MULHER QUE CHORA DECIDIDA DO OUTRO LADO DA PORTA FECHADA... com Deus que, segundo me contaram, deu as contas a tudo algum tempo atrás... com — algum dia — com as pessoas. As pessoas. Com uma idéia; um conceito. E que lugar melhor para transmitir uma idéia simples do que o hall de entrada de minha pensão? Ali, seria UM COMEÇO! O que é melhor para um começo... para compreender e, possivelmente, ser compreendido... para um começo de entendimento do que com... (AQUI JERRY PARECE CAIR NUMA FADIGA QUASE GROTESCA)... do que com UM cachorro. Simplesmente: um cachorro. (AQUI, SILÊNCIO QUE PODE SER PROLONGADO POR UM INSTANTE OU MAIS; DEPOIS, JERRY, FATIGADO, TERMINA A SUA HISTÓRIA). Um cachorro... Me parece uma idéia

perfeitamente válida. Lembre-se de que o homem é o melhor amigo do cão. Portanto: eu e o cachorro ficamos olhando, um para o outro. Eu mais tempo do que o cachorro. E o que eu via, então, era sempre a mesma coisa, depois desse encontro. Agora, sempre que eu e o cachorro nos vemos, nós paramos onde estamos. Olhando um para o outro com mistura de tristeza e suspeita e fingimos uma indiferença mútua. Passamos um pelo outro com segurança: compreendemo-nos. É triste, mas você tem que admitir que nós nos compreendemos. Tinhamos feito várias tentativas de contacto, mas falhado. O cachorro voltou ao lixo e eu ganhei uma passagem solitária, mas livre. Eu não voltei. Quero dizer que ganhei uma passagem livre e solitária, se é que uma perda pode ser mais considerada como um lucro. Aprendi que nem a delicadeza e a crueldade por si mesmas, independentes, uma da outra, criam um resultado que as supere; e aprendi que as duas combinadas, juntas ao mesmo tempo, criam verdadeira emoção. O que é ganho é perda. E qual foi o resultado? Nós, o cachorro e eu, tínhamos alcançado um compromisso. Mais do que uma troca. Não nos amamos mais, nem nos ferimos, porque não tentamos mais nos aproximar um do outro. E quando eu o alimentava, não era isso um ato de amor? E quando êle tentava me morder, não era isso talvez, um ato de amor? (SILÊNCIO. JERRY DIRIGE-SE PARA O BANCO DE PETER, SENTANDO-SE AO SEU LADO. ESTA É A PRIMEIRA VEZ QUE JERRY SE SENTA DURANTE A PEÇA). Fim da história de Jerry e o Cachorro. (PETER ESTÁ SILÊNCIOSO) Então, Peter? (JERRY FICA SÚBITAMENTE ALEGRE) Então, Peter? Você acha que eu poderia vender esta história para "Seleções" e ganhar duzentos dólares na série "Meu tipo inesquecível"? Ein? (JERRY ESTÁ MUITO ANIMADO, PETER PERTURBADO) Vamos, Peter, o que é que você acha?

**PETER** — (PARALIZADO) Eu... não sei... não sei... não compreendo... acho que não. (QUASE CHORANDO) Por que você me contou tudo isso?

**JERRY** — E por que não?

**PETER** — EU NÃO ENTENDI NADA!

**JERRY** — (FURIOSO, MAS BAIXO) Mentira.

**PETER** — Não, não é mentira.

**JERRY** — (CALMO) Tentei explicar tudo enquanto contava a história. E contei devagar, ela se refere à...

**PETER** — NÃO QUERO OUVIR MAIS NADA. Você não me interessa, nem a dona da pensão e muito menos o cachorro dela...

**JERRY** — O cachorro dela! Eu pensei que êle fôsse meu... Não. Você tem razão. O cachorro é dela, Peter. (OLHA PETER DECIDIDAMENTE, SACUDINDO A CABEÇA) Eu não sei o que tinha na cabeça; é claro que você não pode compreender. (MONÓTONO E CUIDADOSO) Eu não moro na sua rua, não sou casado com dois periquitos ou qualquer que seja o arranjo lá da sua casa. Eu sou um transitório permanente, o meu lar são as infectas pensões do lado oeste da cidade de Nova York, que é a maior cidade do mundo. Amém.

**PETER** — Desculpe... eu não quiz..

**JERRY** — Está bem. Desconfia que você não sabe bem o que pensar de mim, não é?

**PETER** — (TENTANDO UMA PIADA) A gente encontra pessoas de todos os tipos na minha profissão. (SORRI ENTREDENTES).

**JERRY** — Você é um sujeito engraçado. (FORÇA UM RISO) Sabia disso? Você é... dotado de uma grande comichidade.

**PETER** — (MODESTO, MAS DIVERTINDO-SE) Oh, não. Não sou não. (AINDA SORRI ENTREDENTES).

**JERRY** — Peter, eu o deixo chateado ou... confuso?

**PETER** — (ILUMINADO) Bem, devo confessar que não era êsse o tipo de tarde que eu havia previsto.

**JERRY** — Você quer dizer que não sou a pessoa que você esperava.

**PETER** — Eu não estava esperando ninguém.

**JERRY** — Não, eu não quero dizer isto. Mas você me encontrou... eu estou aqui e não vou embora.

**PETER** — (CONSULTANDO O RELÓGIO) Bem, você pode ficar, mas eu tenho de ir embora.

**JERRY** — Ora, vamos; fique mais um pouco.

**PETER** — Eu tenho de ir para casa; você compreende que...

**JERRY** — (FAZENDO CÓCEGAS NAS COSTAS DE PETER) Ora, vamos...

**PETER** — (SENTE MUITA CÓCEGA, JERRY CONTINUA E A VOZ DELE VAI FICANDO EM FALSETE) Não, eu... OHHHHH! Pare com isso. Não faça isso. Pare. OHHHH, não, não.

**JERRY** — Ora, vamos.

**PETER** — (JERRY CONTINUA A FAZER CÓCEGAS) Oh, hi, hi, hi. Eu tenho que ir embora. Eu... hi, hi, hi. Afinal de contas... Pare com isso, pare, hi, hi, hi, afinal de contas os periquitos já deverão estar jantando daqui a pouco. Hi, hi, e os gatos estão botando a mesa. Pare, pare, e, e... (PERDEU TODO O CONTRÔLE) e nós... vamos... hi, hi, hi... uh... ho... ho... ho... (JERRY PÁRA DE FAZER CÓCEGAS EM PETER, MAS A COMBINAÇÃO DAS CÓCEGAS E SUAS PRÓPRIAS EXTRAVAGÂNCIAS PÔEM PETER RINDO QUASE HISTÊRICAMENTE. DURANTE O SEU RISO, JERRY OBSERVA-O COM UM SORRISO CURIOSO e FIXO).

**JERRY** — Peter?

**PETER** — Oh, ha, ha, ha, ha, ha, ha. O que? O que?

**JERRY** — Escute aqui.

**PETER** — Oh, ho, ho, ho... o que é, Jerry? Oh...

**JERRY** — (MISTERIOSAMENTE) Peter, você não quer saber o que aconteceu no Jardim Zoológico?

**PETER** — Ah, ha, ha, ha, ha. O que? Oh, sim; o Zoológico. Oh, oh, oh, oh. Bem eu tive meu zoológico particular por um momento com... hi, hi, hi, os periquitos prontos para jantar e... ha, ha, ha... sei lá o que...

**JERRY** — (CALMAMENTE) Sim, foi mesmo muito engraçado, Peter. Não pensei que pudesse ser tão engraçado. Mas você quer ouvir o que aconteceu no Jardim Zoológico ou não?

**PETER** — Quero. Quero, sim, claro. Conte, o que aconteceu no Zoológico?

**JERRY** — Agora, vou lhe contar o que aconteceu no Zoológico. Mas antes devo dizer por que fui ao Zoológico. Fui até lá saber de que maneira as pessoas vivem com os animais e como os animais vivem uns com os outros e com as pessoas, também. Não foi, provavelmente, uma experiência muito proveitosa, com todo mundo separado do

resto, pelas grades, os animais isolados da maioria dos outros e as pessoas sempre separadas dos animais. Mas assim é que são os Zoológicos, (EMPURRA PETER COM O BRAÇO) Chega pra lá.

**PETER** — (AMISTOSO) Desculpe, mas você já não tem bastante espaço?

**JERRY** — (SORRINDO, LIGEIRAMENTE) Bem, todos os animais estavam lá e uma porção de gente estava lá, pois é domingo e tôdas as crianças, também, estavam lá. (EMPURRA PETER DE NOVO) Chega pra lá.

**PETER** — (FACIENTE, AINDA AMISTOSO) Está bem. (ELE SE AFASTA MAIS E JERRY TEM TODO O ESPAÇO QUE PODERIA DESEJAR).

**JERRY** — Estava muito quente, por isso havia um mau cheiro no ar e todos os vendedores de balão e todos os vendedores de sorvete e tôdas as focas latiam e todos os pássaros gritavam. (EMPURRA PETER COM MAIS FÔRÇA) CHEGA FRA LÁ!

**PETER** — (MUITO ABORRECIDO) Eu não posso chegar mais pra lá, e pare de me bater. O que é que há com você?

**JERRY** — Você não quer ouvir a história? (BATE DE NOVO NO BRAÇO DE PETER)

**PETER** — (CONFUSO) Não sei. Só sei que não quero que me batam no braço.

**JERRY** — (BATE DE NOVO NO BRAÇO DE PETER) Assim?

**PETER** — Pare com isso! O que é que há com você?

**JERRY** — Eu estou louco, seu merda!

**PETER** — Bem, agora eu não gostei.

**JERRY** — Escute aqui, Peter. Eu quero êste banco. Você vai sentar naquele ali adiante se você fôr bonzinho eu lhe conto o resto da história.

**PETER** — (ATURDIDO) Mas... por que? O que é que há com você? Além disso, não vejo razão nenhuma para sair dêste banco. Eu me sento aqui quase todos os domingos, à tarde, quando o tempo está bom. É sossegado aqui. Nunca vem ninguém sentar-se aqui: êste banco sempre foi meu.

**JERRY** — (SUAVE) Saia dêste banco... Peter. Eu quero êste banco.

**PETER** — (QUASE CHORAMINGANDO) Não!

**JERRY** — Já disse que quero êste banco e vou ficar com êle. Dê o fora daqui!

**PETER** — Não se pode ter tudo o que se quer. Você devia saber disso; é a lei das coisas. Pode-se ter algumas coisas que se quer, mas não tudo.

**JERRY** — (RI) Imbecil! Você é um retardado mental!

**PETER** — Pare com isso!

**JERRY** — Você é um vegetal! Vá deitar-se no chão.

**PETER** — (INTENSO) Agora, você vai me ouvir, seu... Já aguentei a tarde tôda.

**JERRY** — Nem tanto.

**PETER** — O suficiente. Já o aguentei o suficiente. Escutei o que você tinha a dizer porque parecia que você... bem, porque pensei que você precisava conversar com alguém.

**JERRY** — Você sabe arranjar bem as coisas, metódicamente; e apesar disso... oh, qual a palavra que devo empregar para lhe fazer justiça... CRISTO, você me enche... saia daqui e me dê o meu banco.

**PETER** — MEU BANCO!

**JERRY** — (EMPURRA PETER PARA QUASE FORA DO BANCO) Suma da minha vista.

**PETER** — (RETOMANDO A SUA POSIÇÃO) Vá à... vá para o inferno. É demais. Você já está demais. Eu não vou lhe dar êste banco, êste banco não é seu e... acabou-se. Agora, vá embora. (JERRY BUFA, MAS NÃO SE MOVE) Vá embora, já disse. (JERRY NÃO SE MOVE) Vá embora daqui... você é um vagabundo... é o que você é. Se você não fôr, vou chamar um guarda para levá-lo daqui: (JERRY RI, FICA) Estou lhe avisando, vou chamar um guarda.

**JERRY** — (SUAVE) Você não vai chamar nenhum guarda; êles estão do outro lado do parque, preocupados com as "bichas", tirando-as de cima das árvores e de trás das moitas. Êles não fazem mais nada. A única função dêles é essa. Você pode gritar até arrebentar; não vai adiantar nada.

**PETER** — POLÍCIA! Estou lhe avisando, você vai ser preso. POLÍCIA! (PAUSA) Eu disse POLÍCIA! (PAUSA) Isto é ridículo!

**JERRY** — Você é que é ridículo: um homem dêste tamanho gritando policia

numa linda tarde de domingo no parque, sem que ninguém esteja lhe fazendo nada.

Mesmo que um guarda já tivesse terminado a ronda e aparecesse por aqui, ele ia provavelmente pensar que você não anda bom da bola.

**PETER** — (COM NOJO E IMPOTENTE) Deus do céu, eu vim aqui só para ler e, agora, você me toma o banco. Você é um louco.

**JERRY** — Ei, tenho novidades para você, como se diz. Tomei conta do seu precioso banco e você nunca mais vai tê-lo de volta.

**PETER** — (FURIOSO) Saia do meu banco. Não me interessa que eu esteja agindo com bom senso ou não. Eu quero este banco para mim e quero que você SAIA DAQUI!

**JERRY** — (ZOMBANDO) Oh... olha só quem enloqueceu, agora!

**PETER** — Saia!

**JERRY** — Não.

**PETER** — ESTOU LHE AVISANDO!

**JERRY** — Você não imagina como você está se tornando ridículo!

**PETER** — (A FÚRIA APOSSOU-SE DELE) Não me interessa (QUASE CHORANDO) SAIA DO MEU BANCO!

**JERRY** — Por que? Você tem tudo o que quer no mundo. Você falou de seu lar, de sua família, de seu pequeno Jardim Zoológico. Você tem tudo e agora quer também este banco. Você acha que um homem deve lutar por essas coisas? Diga, Peter, este banco aqui, este ferro e esta madeira, este banco representa a sua honra? É por ele que você acha que deve lutar? Você pode imaginar alguma coisa mais absurda?

**PETER** — Absurda! Olhe, eu não vou discutir honra com você nem tentar explicá-la. Além disso, não é uma questão de honra. Mas mesmo que fosse você não entenderia.

**JERRY** — (COM DESPREZO) Você não sabe do que está falando, sabe? Esta é provavelmente a primeira vez em toda a sua vida que você tenta enfrentar alguma coisa mais difícil do que limpar a latrina de seus gatos. Estúpido! Você não tem idéia, a menor idéia daquilo que as outras pessoas precisam?

**PETER** — Oh, rapaz; escuta aqui: você não precisa deste banco. É claro que não.

**JERRY** — Preciso, sim; preciso.

**PETER** — (TREMENDO) Há anos que venho aqui; tenho tido momentos de grande prazer, de grande satisfação, aqui, neste banco. E isso é importante para um homem. E sou um homem de responsabilidade, sou um homem ADULTO. Este banco é meu, e você não tem nenhum direito de me tomá-lo.

**JERRY** — Então, lute por ele. Defenda-se; defenda seu banco.

**PETER** — Você está me forçando a fazer isso. Levante e brigue.

**JERRY** — Como um homem.

**PETER** — (FURIOSO) Sim, como um homem, já que você insiste em zombar de mim.

**JERRY** — Tenho de lhe dar crédito por uma coisa, Peter; você é um vegetal, e ainda por cima, levemente, miópe... eu acho.

**PETER** — CHEGA!

**JERRY** — ...mas, você sabe, como eles costumam falar na televisão o tempo todo, você sabe, e eu falo, sinceramente, Peter, você tem uma certa dignidade; isso me surpreende...

**PETER** — PARE!

**JERRY** — (LEVANTA-SE PREGUI-COSAMENTE) Muito bem, Peter, nós lutaremos pela posse deste banco, mas será uma luta desigual... (TIRA DO BOLSO E ABRE COM UM CLIQUE UMA FACA ASSUSTADORA).

**PETER** — (SUBITAMENTE DESPERTA COM A REALIDADE DA SITUAÇÃO) Você está louco! Você está louco varrido! VOCÊ VAI ME MATAR! (MAS ANTES QUE PETER TENHA TEMPO PARA PENSAR NO QUE VAI FAZER, JERRY ATIRA A FACA A SEUS PÉS).

**JERRY** — Ai está. Apanha. Você apanha esta faca para que a luta possa ficar de igual para igual.

**PETER** — (HORRORIZADO) Não!

**JERRY** — (ATIRA-SE SOBRE PETER, AGARRA-O PELO COLARINHO. PETER LEVANTA-SE: SUAS FACES QUASE SE TOCAM) Agora você apanha a faca e lute comigo. Você vai lutar pelo seu amor próprio; vai lutar por este maldito banco.

**PETER** — (ESFORÇANDO-SE) Não... Deixe... deixe eu ir embora! éle... socorro!

**JERRY** — (ESBOFETEIA PETER) Lute, seu filho da puta; lute por seu

banco; lute por seus periquitos; lute por seus gatos; lute por suas duas filhas; lute por sua mulher; lute por sua masculinidade; seu verme insignificante. (COSPE NO ROSTO DE PETER) Você nem pode fazer um filho macho em sua mulher.

**PETER** — (ESCAPA, ENFURECIDO) Isso é uma questão de genética e não de virilidade, seu... seu monstro. (AFASTA-SE E APANHA A FACA, RECUA UM POUCO; ELE RESPIRA COM DIFICULDADE) Vou lhe dar a última chance: suma-se daqui e me deixe em paz! (SEGURA A FACA COM O BRAÇO FIRME, MAS A CERTA DISTÂNCIA, NA SUA FRENTE, NÃO PARA ATACAR, MAS PARA SE DEFENDER).

**JERRY** — (SUSPIRA PROFUNDAMENTE) Que assim seja! (ATIRA-SE CONTRA PETER E EMPURRA O CORPO CONTRA A FACA. TABLEAU: POR UM MOMENTO, COMPLETO SILÊNCIO. JERRY ATRAVESSADO PELA FACA NO EXTREMO DO BRAÇO AINDA FIRME DE PETER. ENTÃO PETER GRITA, AFASTA-SE, DEIXANDO A FACA EM JERRY. JERRY NÃO SE MOVE. ENTÃO ELE TAMBÉM GRITA (O SOM DE UM ANIMAL FATALMENTE FERIDO) COM A FACA ENTERRADA NÉLE. JERRY CAMBALEIA ATÉ O BANCO, QUE PETER ABANDONARA. SENTA-SE FITANDO PETER: OS OLHOS E A BÓCA ABERTOS EM AGONIA).

**PETER** — (SUSSURRA) Oh, meu Deus, oh meu Deus, oh, meu Deus... (ELE REPETE ESSAS PALAVRAS MUITAS VÉZES, RÁPIDAMENTE).

**JERRY** — (JERRY ESTÁ MORRENDO, MAS AGORA A SUA EXPRESSÃO PARECE MUDAR. OS MÚSCULOS DO ROSTO RELAXARAM-SE, SUA VOZ VARIA, ALGUMAS VÉZES FERIDA PELA DOR, MAS NA MAIOR PARTE DO TEMPO ELE PARECE DISTANTE DE SUA MORTE. SORRI) Obrigado, Peter; agora, com toda sinceridade, Peter, muito obrigado. (PETER BOQUIABERTO, NÃO PODE SE MOVER, PARALIZADO) Oh, Peter, eu estava com tanto medo que você fosse embora. (RI COMO PODE) Você não imagina o medo que eu tinha que você fosse embora e me deixasse só. Agora vou lhe contar o que aconteceu no Jardim Zoológico...

quando eu estava lá, quando eu estava no Zoológico, eu decidi que caminharia rumo ao norte... até encontrar alguém... você... ou alguém... e decidi que conversaria com você... e lhe diria certas coisas... e essas coisas eu lhe diria fariam com que... Bem, aqui estamos. Compreende? Aqui estamos. Mas... não sei... será que eu planejei tudo isso? Não... eu não poderia ter planejado tudo. Mas acho que sim. Agora, que já lhe contei tudo que você queria saber, não contei? E agora você sabe de tudo que aconteceu no Zoológico. E agora você sabe o que vai ver na televisão e o rosto de quem eu lhe falei. o meu rosto... o rosto que você está vendo agora, Peter... Peter... Peter... obrigado. Eu vim até você. (RI FRACAMENTE) e você me confortou. Meu caro Peter!

**PETER** — (QUASE DESMAIANDO)  
Meu Deus!

**JERRY** — É melhor você ir agora. Pode aparecer alguém e você não vai querer estar aqui, quando este alguém chegar.

**PETER** — (NÃO SE MOVE MAS COMEÇA A CHORAR) Oh, meu Deus, oh, meu Deus...

**JERRY** — (MAIS FRACO AINDA, PERTO DA MORTE) Você não voltará mais aqui, Peter, você foi desapropriado. Perdeu seu banco, mas defendeu sua honra. Peter, eu vou lhe dizer uma coisa: você não é um vegetal; está bem, você é um animal. Você também é um animal. Mas é melhor você ir embora, Peter. Depressa, é melhor você ir... (JERRY APANHA UM LENÇO E COM GRANDE ESFORÇO LIMPA NO CABO DA FACIA AS IMPRESSÕES DIGITAIS) Vá embora, Peter, depressa. (PETER AFASTA-SE, VACILANTE) Espere... espere, Peter. Leve seu livro... o livro. Aqui... junto de mim... no seu banco... ou melhor, no meu banco... Venha, apanhe o seu livro. (PETER MOVE-SE PARA O LIVRO, MAS RECUA) Depressa... Peter. (PETER CORRE ATÉ O BANCO, APANHA O LIVRO, RECUA) Muito bem, Peter... muito bem. Agora, vá embora. Rápido. (PETER HESITA POR UM MOMENTO, DEPOIS SAI DO PALCO) Depressa...

(OS OLHOS DE JERRY ESTÃO FECHANDO)... Depressa... seus periquitos estão fazendo o jantar... os gatos... os gatos estão botando a mesa...

**PETER** — (FORA DO PALCO NUM GEMIDO) OH MEU DEUS!

**JERRY** — (OS OLHOS AINDA FECHADOS, BALANÇA A CABEÇA E FALA; UMA COMBINAÇÃO DE BUFO E SÚPLICA) Oh... meu Deus. (ELE ESTÁ MORTO).

P A N O



# Viagem Feliz de Trenton a Camden

**Thornton Wilder**

## Peça em um ato

TRAD. IVAN ALBUQUERQUE

### RESUMO:

A família Kirb viaja de Trenton a Camden para visitar a filha mais velha, que esteve doente.

### IDÉIA:

O elogio do amor materno. A peça chamava-se "Portrait of a Lady", e a personagem de Mrs. Kirb foi a base de inspiração para a peça "Nossa Cidade" do mesmo autor, na qual foi desdobrada em Mrs. Gibbs e Mrs. Webb.

### MECANISMO:

A peça tem dois pontos centrais:  
1 — O de centro emocional: a mãe — que organiza, dá ordens, repreende, sugere, comenta, etc.  
2 — O centro de ação: a viagem — preparativos, partida, intervalos, chegada.

### PERSONAGENS:

Mrs. Kirb (a mãe) — terna, autoritária.

Mr. Kirb (o pai) — seguro, calmo.  
Carolina — Arthur (os filhos) — exuberantes, alegres.

Beulah (a filha mais velha).  
O Diretor de cena (lê todos os papéis dos personagens que não entram em cena).

### ASPECTO: CENÁRIO

O autor pede, apenas, quatro cadeiras para marcar o automóvel e duas para o sofá da casa de Beulah.

### MÍMICA:

Aplicação sóbria e funcional.

### FIGURINOS:

Modernos, ou de época.

### SONOPLASTIA:

Seria interessante sugerir o barulho do automóvel.

### COMO MONTAR:

Atenção aos contrastes rítmicos, à espontaneidade dos diálogos, à mímica e sobretudo ao ar familiar e cotidiano que deve emanar das personagens.

### QUEM PODE MONTAR?

Grupos amadores e grupos orientados por um diretor de certa experiência

### PÚBLICO:

Todos.

Quando sobe o pano, o DIRETOR DE CENA está preguiçosamente encostado ao pilar do proscênio, à esquerda da platéia. Ele está fumando.

ART — (está jogando bolinhas no centro do palco).

CAR — (está no fundo, à direita, falando com outras moças invisíveis — para nós).

MÃE — (põe seu chapéu, ante um espelho imaginário).

MÃE — Onde está seu pai? por que não está aqui? estou vendo que nunca sairemos juntos.

ART — Mãe, onde esta meu chapéu? acho que não vou se não achar meu chapéu.

MÃE — Veja se está no hall. Onde foi Carolina, agora? Criança endiabrada.

ART — Está lá fora, falando com as menina Jones enquanto espera. Já olhei no hall milhares de vêzes. Não está lá. (Ele cospe para ter boa sorte antes de um passe difícil e murmura): Vem, amor...

MÃE — Vá ver de nôvo, estou dizendo. Procure bem. (Arthur levanta, corre para a direita, volta-se ligeiramente retorna ao jôgo da bolinha, sentando-se no chão com grande estrondo).

ART. — Mãe, não está lá.

MÃE — (serenamente) Bem, você não deixará Newark sem aquêlo chapéu, ouviu meu bem? Eu não viajo com vagabundos.

ART. — Ah mãe!

MÃE — (chega até a bôca de cena e fala em direção à platéia, como se através de uma janela) Oh, senhora Schwartz!

DIR. — (consultando seu papel)... Cá estou senhora Kirby. Já se vai?

MÃE — Que bom! Acho que daqui a uns minutos. Como vai o nenem?

DIR. — Vai bem agora. Batemos nas suas costas e êle regorgitou.

MÃE — Que bom! sra. Schwartz, se a senhora fizesse o favor de dar ao gato um pires de leite de manhã e de noite: eu lhe ficaria muito grata. Oh, boa tarde, senhora Habmeyer.

DIR. — Boa tarde. Sra. Kirby, ouvi dizer que vai nos deixar.

MÃE — (modestamente) Oh, só por três dias, Sra. Habmeyer; para visitar minha filha casada, Beulah, em Camden. Elmer arranjou uma semana de férias na lavanderia. Êle é o melhor chauffeur do mundo. (Carolina entra em cena e fica ao lado da mãe).

DIR. — A família tôda vai?

MÃE — Sim, nós os de casa. A mudança fará bem às crianças.

DIR. — Tonk — Tonk — Tonk — Sim, lembro-me da senhora nos ter contado.

MÃE — Eu quero muito ir vê-la. Não a vejo desde aquela ocasião. Não sossegarei enquanto não a vir (para

Carolina): Não sabe dizer boa tarde à Sra Habmeyer?

CAR. — (enrubece, baixa os olhos e diz sem jeito); Boa tarde, Sra. Habmeyer.

DIR. — Boa tarde, meu bem. Bem, eu vou esperar até que a senhora se vá para bater êstes tapetes, pois não quero sufocá-la. Espero que se divirta bastante e encontre tudo em ordem por lá.

MÃE — Obrigada, Sra. Habmeyer; espero que sim. Bem, acho que é só o leite para o gato, Sra. Schwartz se eu não fôr incomodá-la. Se acontecer alguma coisa, a chave da porta dos fundos está pendurada perto da geladeira.

CAR. e ART. — Mãe, não fale tão alto! Todo mundo pode escutá-la.

MÃE — Deixem de puxar meu vestido, crianças. (num murmúrio) — Vou deixar a chave da porta dos fundos pendurada perto da geladeira e a porta de tela destrancada.

DIR. — Boa viagem, lembrança à Loolie.

MÃE — Serão dadas e muito obrigada. (ela volta para "dentro") O que será que está detendo seu pai?

ART. — Mãe, eu não acho o meu chapéu. (Elmer entra, segurando um chapéu).

ELM. — Aqui está o chapéu de Arthur. Êle deve tê-lo esquecido no carro domingo.

MÃE — Graças a Deus. Podemos ir então. Carolina Kirby, o que você fez no rosto?

CAR. — (altivamente) Nada.

MÃE — Se você passou alguma droga nêle, você vai apanhar.

CAR. — Lógico que não puz nada, mãe, só esfreguei para que fique vermelho. Tôdas as meninas da escola fazem isso quando vão sair.

MÃE — Nunca vi tamanha bobagem. Elmer, porque você só veio agora?

ELM. — (com a voz sempre igual e sempre olhando meio ansiosamente por de trás dos óculos) — Fui até à oficina e pedi ao Charles que desse uma última olhadela no carro, Kate.

MÃE — Fez bem. Não quero saber de demora no meio do caminho. Podemos ir então; Arthur, guarde essas bolinhas; olhando para você, a gente há de pensar que você nem quer ir viajar. (êles saem pelo hall, "descem as escadas" e chegam à rua).

ELM. — Meninos, não cheguem perto do carro.

MÃE — Estes meninos Sullivan metem o bedelho em tudo. (O Diretor de Cena trás para a frente quatro cadeiras e uma plataforma baixa, que compõe o automóvel. Fica no centro do palco, vltado para a assistência. A plataforma faz com que as duas cadeiras de trás fiquem ligeiramente levantadas. As mãos de Elmer segutam um guidão imaginário e continuamente mudam a debreagem. Carolina senta-se ao lado dêle. Arthur está atrás dêle e a mãe atrás de Carolina).

CAR. — Adeus Mildred. Adeus Helen.

DIR. — Adeus Carolina. Adeus Sra. Kirby. Espero que se divirtam.

MÃE — Adeus meninas.

DIR. — Adeus Kate. O carro parece ótimo.

MÃE — (olhando para cima, em direção a uma janela)... Oh, adeus Emal (modestamente) Achamos que êste é o melhor Chevroletzinho do mundo. Oh, adeus Sra. Adler!

DIR. — Vai-se embora, Sra. Kirby?

MÃE — Só por três dias, Sra. Adler; para visitar minha filha casada em Camden.

DIR. — Divirtam-se bastante. (A esas altura, a mãe, Carolina e o Diretor de Cena começam um côro de adeuses. A rua tôda está se despedindo. Arthur pega seu estilingue e dá uma estilingada para o ar. Depois de duas arrancadas êles se vão).

ART. — (amendrontado) Pai! Pai! Não passe perto da escola. O professor Biedenbach pode nos ver!

MÃE — Pouco me incomoda que êle nos veja. Acho que posso tirar meus filhos da escola por um dia sem precisar me esconder em ruas suspeitas por causa disso. (Elmer acena para um transeunte; a Mãe pergunta):

MÃE — Com quem falou você, Elmer?

ELM. — É o sujeito que trata dos nossos banquetes do Lodge, Kate.

ELM. — É êle quem tem que comprar quatrocentos bifes? (o pai acena afirmativamente) Francamente, alegro-me por não ser êle.

ELM. — O ar está se tornando me-

lhor. Respirem profundamente, crianças. (êles inspiram com ruído).

ART. — Puxa, já estamos quase no campo. "TERNOS WEBER E HEIL-BROWNER PARA HOMENS QUE SE VESTEM BEM". Mãe, algum dia eu vou ter um dêles?

MÃE — Se você se formar com boas notas, quem sabe, seu pai dará um para a formatura.

CAR. — (impaciente) Pai! temos que esperar até que êsse enterro passe? (Elmer tira o chapéu. A mãe senta-se na ponta do banco, olhando ansiosamente).

MÃE — Tire o chapéu, Arthur. Olhe seu pai. Elmer, acho que é um membro do seu clube. Olhe o estandarte. (Elmer acena afirmativamente. A mãe suspira. Todos olham o funeral em silêncio, ficando solenes momentaneamente. Depois de uma pausa, a Mãe continua sonhadoramente).

MÃE — Bem, não nos esqueçamos do nosso, não é mesmo? Não nos esqueçamos do nosso bom Haroldo, que deu a a vida por sua pátria; nunca nos devemos esquecer disto. (ela passa o dedo no canto do olho e no rosto — há uma outra pausa) Bem, nós todos atrapalharemos o tráfego algum dia.

CRIAN — (inconfortavelmente) Mamãe!

MÃE — (sem pena de si mesma) Bem, eu estou "pronta", crianças. Espero que todos neste carro estejam "prontos". (ela põe a mão no ombro de Elmer). E eu rezo para ir antes, Elmer... (o pai pega sua mão)

CRIAN — Mãe todos estão olhando para a senhora. Todos estão rindo da senhora.

MÃE — Não falem tanto! Pouco me incomoda o que esta gente boba de New Jersey pense de mim. Podemos seguir agora. Acabou-se o enterro. (há outra arrancada e o carro segue).

CAR. — Mãe, por que é que diz aquela anúncio: "300 quartos, 300 banheiros"?

ART. — "Spaghetti Miller o prato favorito da família". Mãe, por que a senhora nunca fez spaghetti?

MÃE — Porque vocês não comem.

ART. — Mas agora eu gosto, Mãe.

CAR. — (com gestos)... Hum! Hum!

Daqui parece uma delícia, mãe! a senhora faz um pouco quando formos para casa?

MÃE — (secamente) "A gerência está pronta a receber sugestões. Queremos agradar sempre." (A família acha o dito engraçadíssimo. As crianças riem com gosto. Até Elmer sorri. A mãe fica em atitude de modéstia).

ELM. — Acho que ninguém esta se queixando, Kate. Todos sabem que você é ótima cozinheira.

MÃE — Não sei se sou ou não, mas sei que tenho sido muita prática. Pelo menos há 25 anos que tenho cozinhado três refeições por dia.

ART. — Oh! de vez em quando comemos fora, mãe.

MÃE — Sim, uma vez em cada ano bissexto. (esta piada tem sucesso igual à precedente. Quando acabam as risadas, Carolina se volta num êxtase de bem estar e ajoelhando-se nas almofadas, diz:)

CAR. — Mãe, eu adoro o campo. Por que não saímos assim mais vezes.

MÃE — Cheirem êste ar! Parece trazer o Oceano todo com êle. Elmer cuidado na ponte. Devemos estar chegando a New Brunswick.

ART. — (com ciumes nos sucessos da mãe) Mãe quando é que passamos rum "pôsto" que tenha toilette?

MÃE — (zangada) Você não quer, impossível! Você disse isso só para me aborrecer.

CAR. — Disse sim, mãe. Êle é uma coisa horrível! Êle diz coisas assim na escola e eu fico com vontade de sumir pelo assoalho. Êle é terrível.

MÃE — Não fique assim tão excitada por tão pouco, "Miss Maneiras"! Somos todos humanos, assim acho eu, pelo menos, e Arthur, é favor tentar ser cavalheiro. Elmer, não atrolepe aquêle cachorro. (êle segue o cão com os olhos) Parece bem magro. Cachorro bem bonito. (Seus olhos caem sôbre um anúncio dos cigarros CHESTERFIELD) Que bonito anúncio dos cigarros Chesterfield, não? Parece com a Beulah um pouco.

ART. — Mãe, olhe aquele anúncio do jornal!

MÃE — Que é?

ART. — Posso empregar-me como entregador de jornais no Diário de Newark?

MÃE — Não. Não pode não senhor. Ouvi dizer que êles fazem os entregadores se levantarem as 4,30 da madrugada; nem que seja para ganhar um milhão de dólares. Suas entregas do Saturday-Evening Post às quintas-feiras já chegam.

ART. — Ah, mãe!

MÃE — Não senhor. Nenhum filho meu vai se levantar às 4,30 e perder o sono que Deus lhe dá.

ART. — (queixando-se) Hum! A mãe está sempre falando em Deus. Vai ver que ela recebeu uma carta dêle hoje.

MÃE — (levanta-se furiosa) Elmer, pare êste automóvel imediatamente. Eu não ando mais nenhum centímetro com uma pessoa que diz coisas assim. Arthur, saia do carro. Elmer, dê um dólar a êle. Êle pode voltar para Newark, sozinho. Eu não o quero aqui.

ART. — Que foi que eu disse? Não foi nada de tão horrível.

ELM. — Eu não ouvi o que êle disse, Kate.

MÃE — Deus tem me feito muitos favores, e eu não permitirei que ninguém caçõe Dêle. Vá embora. Vá para longe de mim!

CAR. — Ah, não, não estrague o nosso passeio!

MÃE — Não!

ELM. — É melhor nós continuarmos já que começamos. Eu falarei com êle à noite.

MÃE — (devagar concedendo) Está bem, se você acha melhor, Elmer. Mas eu não me sentarei junto dêle. Carolina, venha cá sentar-se ao meu lado.

ART. — (assustado) Ora, eu também não disse nada tão horroroso.

MÃE — Eu não quero falar sôbre isso. Espero que seu pai lhe lave a boca com água e sabão. Onde estaríamos nós se eu começasse a falar de Deus assim? Nós estaríamos nos "SPEAK EASIES E NIGHT CLUB" e lugares assim. Está bem, Elmer, pode continuar.

CAR. — O que foi que êle disse, Mãe? Eu não ouvi.

MÃE — Eu não quero falar sôbre isto, (êles continuam em silêncio, êste silêncio provocado por um escândalo).

ELM. — Eu vou parar para por água no carro.

MÃE — Está bem, Elmer. Você é que sabe.

ELM. — (para um homem do pôsto)



Quer por um pouco de água no radiador, sim?

DIR. — (nesta cena, êle põe de lado seus scripts e desempenha um papel seriamente) Pois não, (aperta os pneus) O ar está bem. Precisa de óleo ou gasolina?

ELM. — Não. Acho que não. Eu pus tudo isto em Newark.

MÃE — Nós estamos na estrada certa para Camden, não estamos?

DIR. — Continuem sempre em frente. Não se perderão. Estão em Trenton em poucos minutos. (êle põe água no motor) Camden é uma grande cidade minha senhora, creia.

MÃE — Minha filha gosta de lá. Minha filha casada.

DIR. — É uma boa cidade sim, eu acho que é, nasci lá, numa fazenda.

MÃE — Muito bem! Sua família ainda mora lá?

DIR. — Não, meu velho vendeu a fazenda e êles construíram uma fábrica no lugar. A família então mudou-se para Filadelfia.

MÃE — Minha filha casada, Beulah, mora lá porque o marido dela trabalha na Companhia Telefônica. Não se atormente, Carolina! Nós vamos visitá-la por alguns dias.

DIR. — É?

MÃE — Ela tem estado doente e eu achei que tinha de ir vê-la. Meu marido e meu filho vão ficar na A. C. M. Ouvi dizer que ela tem um dormitório limpo e confortável. O senhor esteve lá?

DIR. — Não, eu pertenco a um outro clube.

MÃE — Ah, sei!

DIR. — Mas eu jogava basquete na A. C. M. (o Diretor de Cena está agora encostado à cadeira da mãe. Os dois simpatizaram-se muito, parece. Ele com relutância, desencosta-se e finge examinar o carro outra vez, assobiando).

DIR. — Bem, acho que agora tudo está em ordem. Espero que façam boa viagem. Sigam sempre em frente e não se perderão.

TODOS — Obrigado. Muito obrigado. Boa sorte, (o carro parte).

MÃE — (com um suspiro) O mundo está cheio de gente simpática. Que amor de rapaz!

CAR. — (com vigor) Mas, a senhora

não devia contar sua vida para todo mundo.

MÃE — Carolina, viva do seu modo, que eu vivo do meu. Êle me pareceu um tanto magro. Gostaria de alimentá-lo por alguns dias. A mãe dêle mora em Filadelfia e vai ver que êle come nesses bares horríveis que há por aí.

CAR. — Estou com fome. Pai, olha um homem vendendo cachorro quente, posso comprar um?

ELM. — Vamos todos comer um, hein, Kate? Almoçamos tão cedo!

MÃE — Como quizer, Elmer.

ELM. — Arthur, tome meio dólar. Vá ver o que êle tem. Não deixe pôr muita mostarda, ouviu? (Arthur desce do carro e sai pelo palco à direita. A mãe e Carolina descem também e andam um pouco).

MÃE — Que flôr é aquela ali? Vou levar alguma para Beulah.

CAR. — É só mato, mãe.

MÃE — Eu acho bonita, ué. Olhe o céu! Que bom que nasci em New Jersey. Sempre disse que é o melhor estado da União. Todo estado tem algo, que os outros não têm. (elas continuam a andar, murmurando uma canção. Arthur volta com as mãos cheias de cachorros quentes imaginários, que distribui. Êle ainda está envergonhado do escândalo que causou; finalmente aproxima-se da mãe e diz com voz rouca).

ART. — Desculpe, mãe, pelo que eu disse. Estou muito envergonhado. (êle se põe a chorar e, encosta a testa no cotovelo da mãe).

MÃE — Pronto, pronto. Nós todos dizemos coisas ruins às vêzes. Sei que você não quiz me ofender como pareceu. (êle chora com mais fôrça).

MÃE — Vamos, acalme-se. Êu te perdôo, Arthur, e hoje, antes de ir dormir, (ela cochicha...) Você é no fundo um bom menino e todos nós sabemos disso. (Carolina também põe-se a chorar). Virgem Maria! — O dia está bonito demais para vocês se porem a chorar dêste jeito. Vamos embora daqui. Vá na frente com seu pai, Carolina. Eu quero ir sentada com meu "namorado". Nunca vi crianças assim. Os cachorros quentes já estão ficando frios e sem graça. Tratem de mastigar bem. Elmer, podemos ir. Carolina, o que você está fazendo?

CAR. — Estou cuspiendo a casca, ué!

MÃE — Então diga "desculpe", ao menos.

CAR. — Desculpe.

MÃE — Que lugar é êste? Você viu o Correio, Arthur?

ART. — Vi, dizia: Laureceville.

MÃE Hum. Nome de escola. Simpático. Que será aquela casa grande atrás? Estamos chegando a Trenton.

CAR. — Papai, foi perto daqui que George Washington cruzou o Delawer. Foi perto de Trenton, mamãe. Êle foi sempre o primeiro: na paz, na guerra e nos corações de seus compatriotas.

MÃE — (olhando o que passa, serena e didática) Bem, o que eu mais gosto nêle, é, que êle nunca pregou uma mentira. (as crianças ficam caladas. Há uma pausa). Olhem o pôr do sol. Não há nada como um pôr do sol bonito.

ART. — Olha um carro de OHIO na nossa frente. Mãe, você já esteve em Ohio?

MÃE — Não, (um silêncio sonhador desce sobre êles. Carolina chega mais perto do pai. A mãe põe o braço em volta de Arthur).

ART. — Mãe, como tem gente neste mundo... Deve haver milhares de milhares nos Estados Unidos. Mãe, quanta gente tem aqui?

MÃE — Não sei. Pergunte a seu pai.

ART. — Pai quanta gente tem?

ELM. — 126 milhões.

MÃE — (abraçando Arthur) E todos êles gostam de sair à noite com os filhos. (outra pausa) Por que é que hoje ninguém canta? Arthur, você está sempre cantando. O que aconteceu hoje?

ART. — Está bem. O que vamos cantar? (canta) Não, êsse não. Deixe ver (canta. Carolina começa a cantar também. Finalmente até a Mãe está cantando. O pai também canta. De repente a Mãe grita com entusiasmo grande).

MÃE — Elmer, aquêle sinal ali dizia Camden; eu li muito bem.

ELM. — Está bem, Kate, se você tem certeza. (o auto faz ruídos: breque, debreagem, etc... Sentem-se so-lavancos).

MÃE — É sim olhem lá. Camden — 5 milhas. Querida Beulah. Crianças, comportem-se e fiquem quietas durante o jantar. Ela saiu da cama há pouco;

fez uma espécie de operação e precisamos fazer o menor barulho possível. Primeiro você me deixa com Carolina na casa de Beulah, diz boa tarde, e depois vai com Arthur para a A. C. M. Voltem daqui a uma hora para o jantar.

CAR. — (fechando os olhos e encostando os punhos à força contra o nariz) Olhem a primeira estrela. Peçam uma coisa. Primeira estrelinha que vejo, Dai-me tudo o que desejo. Alfinetes, pai, diga agulhas (dá o dedinho para a mãe).

MÃE — Agulhas.

CAR. — Shakespeare. Fai diga Longfellow.

ELM. — Longfellow.

CAR. — Agora segrêdo e não conte para ninguém. Mãe, peça uma coisa.

MÃE — (meio impaciente) Não, não preciso de nenhuma estrela para pedir coisas e também não faço segrêdo de meus pedidos. Querem saber o que peço?

CAR. — (resignadamente) Não, mãe, nós já sabemos (encosta a cabeça no ombro da mãe e diz, imitando-a com malícia) — você quer que eu seja uma boa menina e quer que Arthur seja leal em palavras e ações.

MÃE — (com majestade) É sim. Isso mesmo.

ELM. — Carolina, pegue aquela carta da Beulah no bolso do meu paletó e leia alto os lugares que eu marquei com lápis vermelho.

CAR. — (com atenção) 'Um quarteirão depois dos dois tanques de óleo à esquerda...

TODOS — (apontando para trás) Olhe eles lá!

CAR. — ... "há uma esquina com uma loja grande à esquerda e o corpo de bombeiro perto"... (todos jubilosamente identificam estes pontos)... "vire para a direita, ande dois quarteirões e nossa casa é na rua Weyerhauser n.º 471".

MÃE — A rua é ainda mais bonita do que aquela onde eles moravam antes! É perto da loja grande.

CAR. — (cochichando) Mas esta rua é melhor do que a nossa. É mais rica que a nossa. Mãe, a Beulah é mais rica do que nós?

MÃE — (olhando para ela com um

olhar severo) Não faça muitas perguntas, senhorita. Eu não quero ouvir falar em ricos e pobres quando eu estiver perto. Se as pessoas não são boas, eu não me incomodo em saber se são ricas. Eu moro na melhor rua do mundo, porque meu marido e meus filhos moram nela. (ela olha para Carolina, para que a lição penetre bem, e depois olha para cima, vê Beulah, e acena para ela) — Olhe lá a Beulah na escada nos procurando. — (Beulah aparece e acena. Todos gritam: Alô Beulah, alô! Saem todos do automóvel, Beulah beija seu pai longa e afetuosamente).

BEU. — Alô, papai! Papai querido, parece cansado, pai. Alô mamãe. Olha como Arthur e Carolina estão crescidos.

MÃE — Eles já estão arrebrandando todas as roupas. É sim, seu pai precisa de um descanso. Graças a Deus as férias dêle chegaram. Vamos alimentá-lo bem e deixaremos que êle durma até tarde. Seu pai tem um presente para você, Loolie. Êle mesmo quiz comprá-lo.

BEU. — Oh, papai! Você não devia ter-se incomodado.

MÃE — Bem, é um segrêdo. Você abrirá o pacote no jantar.

ELM. — Onde está o Horácio, Loolie?

BEU. — Êle teve que ficar um pouquinho mais no escritório, virá logo mais. Está louco para ver você.

MÃE — Está bem. Agora vocês homens vão para a Associação e voltem daqui a uma hora.

BEU. — (quando seu pai volta ao carro ela fica na rua ao seu lado) Vá reto, pai, e logo achará. O prédio fica bem na sua frente. (ela põe o braço em volta do pescoço dêle, esfrega o nariz na testa do pai) Papai louco, comprando coisas. Eu é que devia comprar coisas para você.

ELM. — Oh, não! só há uma Loolie no mundo.

BEU. — (sussurrando, enquanto seus olhos se enchem de lágrimas)... Você está contente em me ver viva, papai? (ela o beija rapidamente e volta à escada da casa. O Diretor de Cena tira o automóvel com o auxílio de Elmer e Arthur, que saem acenando até logo). Bem, agora vamos subir, mamãe, para desarrumar as malas. Carolina, há uma

surpresa para você no quintal.

CAR. — Coelhos?

BEU. — Não.

CAR. — Galinhas?

BEU. — Não, vá ver. (Carolina sai. A mãe e Beulah sobem as escadas vagarosamente) Tenho dois cachorrinhos. Você pode levar um para Newark.

MÃE — Acho que posso. A casa é bonita, Beulah. Você tem uma casa linda.

BEU. — Quando eu voltei do hospital, Horace já tinha arrumado tudo e não precisei fazer nada.

MÃE — É linda! (o Diretor de Cena puxa uma cama da esquerda. O pé da cama está para a direita. Beulah senta-se, experimentando as molas).

BEU. — Acho que você gostará da cama, mãe.

MÃE — (tirando o chapéu) — Oh! Eu dormirei até num monte de sapatos, Loolie! Eu não tenho dificuldade em dormir. (ela se senta junto à filha) Agora deixe-me olhar para minha menina... Bem, bem... a última vez que lhe vi, você não me reconheceu. Você só dizia: Quando é que vem minha mãe? Quando é que vem minha mãe?" Mas o médico mandou-me embora.

BEU. — (põe a cabeça no ombro da mãe e chora) Foi horrível, mamãe, horrível. Ela não viveu nem alguns minutos, mamãe. Foi horrível.

MÃE — (olhando para longe) — Deus sabe mais, querida. Deus sabe mais. Nós não compreendemos porque, mas nós tocamos para frente, fazendo sempre nossas obrigações. (depois, repentinamente, passando as costas das mãos no rosto de Beulah)... O que daremos para os homens comerem esta noite?

BEU. — Há uma galinha no forno.

MÃE — A que horas você a pôs lá?

BEU. — (segurando-a) Ah, mãe, não vá agora. Gosto tanto de ficar sentada aqui com você assim. Você sempre fica aflita quando tentamos agradá-la, mamãe.

MÃE (rindo) — É bobagem, eu sei. Eu sou um velho saco de ossos, (ela olha para as costas de sua mão).

BEU. (protestando) — Oh, mamãe, você está bonita. Nós sempre lhe achamos bonita. E além do mais, você é a melhor mãe do mundo.

MÃE (inconfortavelmente) — Bem, espero que vocês gostem de mim. Não há nada como saber que a nossa família gosta da gente. Agora vou lá em baixo ver a galinha. Deite-se aí por alguns instantes e feche os olhos. Você já tem tudo comprado? As lojas vão fechar!

BEU. — Oh, você sabe! Presunto e ovos! (elas riem).

MÃE — Nunca consegui entender o que os homens vêm em presunto e ovos. Eu acho horrível. A que horas você pôs a galinha no forno?

BEU. — Às cinco horas.

MÃE — Bem, agora feche os olhos por dez minutos. (Beulah estende-se na cama e fecha os olhos. A Mãe desce distraída a escada, cantando):

Ao abrigo do curral

Estavam noventa e nove deitados

Mas um estava longe, na colina

Além dos portões dourados...

FIM

## Movimento Teatral

### Jaqueline Laurence

O ano de 1967 deixa indiscutivelmente um saldo positivo para o teatro carioca pois apesar das dificuldades que costumam marcar todas as temporadas e que não faltaram este ano (falta de apoio estatal, intolerância da censura, retrações periódicas do público, etc.) o número de produções foi bastante elevado e, principalmente, várias dessas produções, pelo arrôjo dos textos e às vezes, da encenação, souberam sacudir o teatro carioca da estagnação em que vinha mergulhado desde alguns anos.

Dos textos ditos "de choque", vários foram estrangeiros, evidentemente: Marat-Sade, de Peter Weiss; Volta ao Lar (*Homecoming*) de Haroldo Pinter; O Versátil Mr. Sloane e O Olho Azul da Falecida (*Loot*), ambas do jovem Joe Orton, recentemente falecido. Mas não temos dúvida em afirmar que, para o espectador carioca, a temporada foi dominada pelo nome do jovem autor paulista Plínio Marcos que, com suas duas peças: *Dois Perdidos numa Noite Suja* e *Navalha na Carne*, alcançou grande sucesso.

*Dois Perdidos numa Noite Suja*, excelente peça em dois atos, foi montada no Teatro Nacional de Comédia por Fauzi Arap e Nelson Xavier, responsáveis pelos dois únicos papéis da peça e pela co-direção da mesma. O espetáculo foi mais tarde para o Teatro Opinião, em Copacabana, onde passou espiendidamente pelo teste de adaptação do palco italiano para a arena e fez uma excelente temporada. A direção e a interpretação de F. A. e N. X. receberam os maiores elogios de toda a crítica teatral.

*Navalha na Carne* conta com uma excepcional montagem cuja direção coube a Fauzi Arap, sendo os três papéis desempenhados por Tônia Carrero, comovente e inesquecível no papel de Neuza Sueli, uma das melhores interpretações de s/carreira. Nelson Xavier e Emiliano Queiroz, ambos excelentes. O enorme sucesso alcançado pelo espetáculo fez com que ele se mudasse, depois de uma temporada no Teatro Maior de France, para o Teatro Gláucio Gil (ex da Praça). Cenário e figurinos de Sara Feres, de ótima qualidade.

Antes de *Navalha na Carne*, o Tea-

tro Gláucio Gil estivera ocupado pela companhia liderada por Tereza Rachel com a montagem da peça *O Assassinato da Irmã Geórgia*, de Frank Marcus, direção de Maurice Vaneau. Além de Tereza Rachel, mereceu especial atenção nessa montagem o trabalho da atriz Vera Gertal.

Também no Teatro Gláucio Gil teve lugar a encenação de *A Volta ao Lar*, de Harold Pinter, pela companhia dirigida por Fernanda Montenegro, Sérgio Brito e Fernando Torres. A peça mereceu uma acolhida excepcional por parte do público, tendo sido dirigida por Fernando Torres. Além de F. M. e S. B., também integravam o elenco: Ziembsky, Paulo Padilha, Delorges Caminha e Cecil Thyré.

O teatro paulista mandou para o Rio de Janeiro o espetáculo *MARAT-SADE* de Peter Weiss, dirigido por Ademar Guerra. Rubens Correia, no papel do Marquês de Sade, Irina Grego e Armando Bogus eram os principais intérpretes desta produção de elenco numerosíssimo que conseguiu lotar o enorme Teatro João Caetano durante duas semanas.

Ademar Guerra, que dirigira em São Paulo, o ano passado, a peça **Oh, que Delícia de Guerra!** de Joan Littlewood, remontou o espetáculo no Rio este ano, com um elenco carioca, no Teatro Ginástico. Estrondoso sucesso de crítica e de público do espetáculo que contava com a colaboração de Italo Rossi, Napoleão Moniz Freire, Emílio di Biasi, Sérgio Mambert, Lafayette Galvão, Eva Wilma, Rosita Tomaz Lopes, Célia Biar e Helena Ignez, entre outros. Figurinos excepcionais de Ninette van Vüchelen. Tradução, direção musical e produção de Claudio Petraglia, cenário de Campelo Neto, coreografia de Maria Gidali.

**O Olho Azul da Falecida (Loot)**, de Joe Orton, foi um dos bons espetáculos da temporada. Direção de Maurice Vaneau, cenário e figurinos de Napoleão Moniz Freire, produção da Companhia Carioca de Comédia, com: Italo Rossi, Emílio di Biasi, Rosita Tomaz Lopes, Mário Brasini e Érico de Freitas. Excelente tradução de Barbara Heliadora.

Para Barbara Heliadora, o ano de 1967 aliás, marcou o fim da sua gestão no Serviço Nacional de Teatro, onde veio substituí-la o Sr. Meira Pires. B. H. encerrou as suas atividades com a montagem de **RASTRO ATRÁS**, de Jorge de Andrade, peça que havia ganho o 1.º prêmio do concurso anual do SNT e cuja direção foi confiada a Gianni Ratto, que também encarregou-se dos cenários. No elenco, destacavam-se os nomes de Leonardo Vilar, Iracema de Alencar, Isabel Tereza, Isabel Ribeiro, Renato Machado, Rodolfo Arena, Oswaldo Louzada, dentre muitos outros. O espetáculo atraiu grande público ao Teatro Nacional de Comédia.

1967 foi também o ano que viu surgir um empreendimento digno do maior incentivo, o Grupo de Teatro Clássico, idealizado por Claudio Bueno Rocha e que se propõe a fazer espetáculos destinados principalmente aos estudantes. Numa primeira etapa de suas atividades, o grupo montou **A MEGERA DOMADA**, de Shakespeare, em excelente tradução de Millor Fernandes e com uma direção brilhante de Benedito Corsi. O espetáculo, levado somente à tarde durante a semana, foi assistido por uma verdadeira multidão de entusiasmados estudantes que aplaudiam os

bons desempenhos de Marília Pêra, uma das jovens atrizes mais ativas do teatro carioca, Gracindo Júnior, Luiz Linhares, Hélio Ary, José Wilker, Luiz Linhares, Jaime Barcellos e muitos outros. Figurinos de Napoleão Moniz Freire. Teatro Opinião.

O segundo espetáculo do Grupo de Teatro Clássico está sendo levado no Teatro Toneleros: trata-se de **O BARBEIRO DE SEVILHA**, de Beaumarchais. A direção foi confiada a Paulo Afonso Grisolli, o cenário e os figurinos são de Joel de Carvalho, que voltou recentemente da Europa e encontra-se em plena atividade no teatro carioca e os desempenhos estão a cargo de Napoleão Moniz Freire, Oswaldo Loureiro, Marília Pêra, Amândio, Oswaldo Neiva e outros.

Espectáculo de grande repercussão foi sem dúvida **ÉDIPO REI**, de Sófocles, que levou o elenco liderado por Paulo Autran a todas as grandes cidades do Brasil, obtendo em toda parte um extraordinário êxito. Dirigido por Flávio Rangel, o espetáculo contava com um elenco excelente em que se destacavam: Teresa Rachel, Margarida Rey, Oswaldo Loureiro, Ganzarolli, Isabel Ribeiro, Germano Filho e outros.

Num gênero bem diferente, **QUERIDINHA (Staircase)** de Charles Dyer, também alcançou grande êxito no Teatro Princesa Isabel, com direção de Martins Gonçalves. Dois excelentes atores: Sérgio Viotti e Jardel Filho, davam um verdadeiro show de interpretação, divertindo e sobretudo comovendo os espectadores.

1967 marcou a cisão do Grupo Opinião, um dos grupos de maior prestígio da cidade. Desligaram-se do grupo arrendatário do teatro de arena da rua Siqueira Campos: Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, que logo após a sua saída, montaram no Teatro de Bolso o show **MEIA VOLTA, VOU VER**, de O. V. F., que obteve bastante êxito e contava com a participação do autor e mais: Odete Lara, Hugo Carvana, Maria Regina, Maria Lúcia Dahl e Susana de Moraes.

O Grupo Opinião, agora sob a direção de Ferreira Goulart, Tereza Aragão, João das Neves, Pinhin Plá e Denoy de Oliveira, montou este ano **A SAIDA, ONDE FICA A SAIDA**, de Fer-

reira Gular, Paulo Pontes e Antonio Carlos Fontoura, com direção de João das Neves e **O INSPETOR**, de Gogol, em tradução de Ferreira Gular, adaptação e direção de Benedito Corsi e com Agildo Ribeiro no papel título. O **INSPETOR** também trouxe de volta aos palcos cariocas a atriz Dulcina de Moraes, com um desempenho divertidíssimo.

Um novo grupo, o Teatro Carioca de Arte, instalado no pequeno Teatro Carioca e liderado por Antonio Pedro, Bety Faria e Claudio Marzo, estreou com **O BRAVO SOLDADO SCHWEIK**, uma adaptação do famoso romance tcheco realizada por Antonio Pedro e Roberto Marinho de Azevedo. O espetáculo, dirigido por Antonio Pedro foi bem recebido pela crítica e um dos principais interesses da montagem residia sem dúvida na excelente interpretação de Hélio Ary no papel título. Cenários e figurinos de Joel de Carvalho.

No Teatro Jovem, que obedece à direção de Kleber Santos, o sucesso do ano foi **O ALBUM DE FAMÍLIA**, de Nelson Rodrigues, em sua primeira montagem em 22 anos. O espetáculo contava com uma interessante **mise-en-scène** de K. S. e bons desempenhos de Luiz Linhares, Vanda Lacerda, Virgínia Valli, José Wilker, Ginaldo de Souza e outros.

**O CORONEL DE MACAMBIRA**, poema dramático de Joaquim Cardoso com forma de bumba-meu-bol, foi a primeira produção do **TUCA-RIO**, reunindo um numeroso elenco amador no Teatro República, onde fez boa temporada. Direção muito elogiada de Amir Haddad, música e direção musical de Sérgio Ricardo e belíssimos cenários e figurinos de Sara Feres, que constituíram um espetáculo à parte.

A Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara realizou em 1967 um **SEMINÁRIO DE DRAMATURGIA** que constituiu um dos grandes interesses da classe teatral carioca durante o segundo semestre. Os vencedores do Seminário foram: João das Neves, com a peça **O ÚLTIMO CARRO** na categoria de autores não inéditos; Denoy de Oliveira, com **O REVÓLVER JUSTICEIRO**, na categoria de peças musicadas e José Wilker e Alfredo Gerard na categoria de autores inéditos.

A seção cultural da Embaixada Americana promoveu uma excursão a várias cidades do Brasil com as leituras das peças À MARGEM DA VIDA, de Tennessee Williams. A leituras foram dirigidas por Sérgio Viotti, que também tomou parte na excursão, assim como Yolanda Cardoso, Margot Baird e Dorival Carper. As leituras obtiveram grande êxito em tôdas as cidades visitadas pelo grupo.

Outra iniciativa louvável da Embaixada Americana consiste na instituição do prêmio de cinco mil cruzeiros novos que passará a outorgar todos os anos a partir de 1968 à melhor peça americana encenada no Rio de Janeiro.

1967 viu desaparecer três atores veteranos dos palcos cariocas: JAIME COSTA, que estava atuando em *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gular, no Grupo Opinião, quando foi acometido de uma crise cardíaca, MANOEL FÊRA e MODESTO DE SOUZA, que ensaiavam *O INSPETOR*, de Gogol e *O BRAVO SOLDADO SCHWEIK*, respectivamente, quando viram a falecer. E morreu DIRCEU NERY, o incansável "artesão" do teatro carioca, como o chamou o crítico Yan Michalski, artista de rara sensibilidade cuja colaboração foi inestimável no decorrer dos últimos anos.

Em SÃO PAULO, os grandes sucessos do ano foram *O REI DA VELA*, de Oswald de Andrade, na corajosíssima direção de José Celso Martinez Correia, pelo Grupo Oficina; *MARAT-SADE*, já comentada aqui, *BLACK-OUT*, peça policial de Frederick Knott, que contou com excelente direção de Antunes Filho e ótimo desempenho de Eva Wilma; *ARENA CONTA TIRADENTES*, pelo Teatro de Arêna de São Paulo; e *O MILAGRE DE ANN SULLIVAN*, pelo Teatro Popular do SESC, que apresentou um excelente desempenho de Berta Zemel.

Fora do Rio de Janeiro e de São Paulo, a maior atividade teatral concentrou-se nas cidades de Curitiba e Salvador. Em Curitiba, a sensação do ano foi a montagem de *O BRAVO SOLDADO SCHWEIK* em tradução de Sérgio Viotti e direção de Cláudio Corrêa e Castro pelo grupo do Teatro Guaíra, subvencionado pelo governo do Estado

do Paraná. Em Salvador, a Fundação Castro Alves tem subvencionado espetáculos locais e oferecido garantias financeiras e espetáculos de alto nível artístico de outros Estados; também promoveu um concurso de peças de autores baianos. Por outro lado, a Soc. Teatro dos Novos, dirigida por João Augusto, apresentou no Teatro Vila Velha *O MÉDICO À FÔRÇA* e *A ESCOLA DE MARIDOS*, de Molière, em sistema de repertório.

## Entrevista com o novo Diretor do S. N. T.

### Descentralizando o Teatro Brasileiro

A nova direção do SNT promete levar bom teatro a tôdas as cidades brasileiras, num plano que modificará totalmente a estrutura daquele órgão.

"O constante desenvolvimento da arte teatral brasileira, com a consequente valorização do material humano e necessidade, cada vez maior, de grandes e custosas montagens, vem levando, paradoxalmente, as companhias teatrais cariocas e paulistas a uma difícil situação: isto porque, se é visível o crescimento nos setores apontados, é, também verdade, infelizmente, que o público cada vez mingua mais, levado por uma série de situações, entre os quais a inflação que cada dia tira maior número de "habitués" das casas de espetáculos. Com estas palavras, começou o Sr. Felinto Rodrigues Neto, Diretor do Serviço Nacional de Teatro, a sua entrevista a este Caderno. Solicitado a apresentar os planos do SNT para o futuro próximo, informou-nos o Sr. Felinto Rodrigues Neto que ele se baseia em muitos pontos, mas considera o mais importante, pelo seu alto alcance, o da descentralização da arte teatral brasileira, até agora circunscrita apenas ao Rio e São Paulo, com mais algumas poucas cidades, onde os movimentos são periódicos e, portanto, imprevisíveis, como Recife, Belo Horizonte, Pôrto Alegre e Brasília.

Procurando demonstrar para os nossos leitores, em linhas gerais, o significado do plano descentralização do teatro, disse-nos o diretor do SNT: "Este Serviço, até agora, vem se limitando quase que exclusivamente a socorrer os empresários e companhias teatrais em dificuldades. Como as verbas cada dia significam menos, em relação às necessidades que são gerais, chegamos a um ponto em que é inadiável modificar, procurar seguir outros caminhos. O mercado brasileiro é imenso, as possibilidades teatrais são ilimitadas. Cidades de cem mil habitantes, que em outros países apresentam temporadas contínuas, em nosso país jamais viram uma companhia teatral de classe. O que está acontecendo em nosso país é que, enquanto o público do Rio e de São Paulo está praticamente saturado, o restante permanece quase virgem. Um público imenso, ávido de boas temporadas teatrais, pronto a prestigiar qualquer boa companhia que apareça. Naturalmente os senhores vão perguntar: e por que os empresários não descobriram isto há mais tempo? Há uma razão: as dificuldades e os riscos, que também são grandes. A movimentação de um grande elenco, com técnicos e pessoal especializado, ao lado dos grandes cenários, custa dinheiro e uma série de responsabilidade. Se não houver um esquema organizado, uma garantia mínima de assistência, a coisa torna-se muito difícil para o empresá-

rio. São centenas de problemas que aparecem, os mais diversos possíveis: teatro, transporte, disponibilidade de artistas, hospedagem, existência de pessoal subalterno capaz de atender às necessidades e muitas outras, capazes de desanimar qualquer interessado. Só quem já fez uma excursão pelo interior brasileiro, pode avaliar quanta coisa de imprevisível acontece, a cada dia. O que planejam é, então, o seguinte: O Serviço Nacional de Teatro entrará em entendimentos com as prefeituras das mais importantes cidades do país, bem como os governos estaduais, no sentido de firmar convênios que permitirão a apresentação constante de temporadas teatrais nas referidas cidades, mediante pequenas garantias, como sejam: hospedagem e existência de casa teatral nas datas programadas. Acreditamos que com esse mínimo de garantias, poderão o SNT e os empresários brasileiros organizar tabelas anuais de excursões, cobrindo as principais cidades do país, que terão, assim, temporadas idênticas às que se realizam no Rio e em São Paulo. Todos serão beneficiados: o público, com a possibilidade de grandes espetáculos; os empresários, com a garantia de recuperar o capital empatado, pois no interior as rendas são sempre satisfatórias; os artistas, com maiores possibilidades de trabalho, pois acredito que todas as empresas existentes, e outras que naturalmente se formarão, terão elencos permanentes, para cobrir as promoções antecipadamente contratadas".

Continuou o Sr. Felinto Rodrigues Neto dizendo que essa idéia já está sendo praticada pelo SNT em caráter experimental, pois, nos últimos meses já deixaram o Rio em "tournées" para o interior, sob o patrocínio do Serviço, diversos grupos teatrais, entre os quais podem ser citados: Eva Tudor, Ioná e Carlos Alberto, Márcia de Windsor, e, já de malas prontas, a atriz Glauce Rocha, para uma série de apresentações do monólogo "Um uísque para o Rei Artur".

— Existem teatros em todas as cidades brasileiras, principalmente as mais importantes? indagamos.

— "Infelizmente, com exceção das duas cidades mencionadas, respondeu-

nos o Sr. Felinto Rodrigues Neto, não são satisfatórios os teatros existentes nas demais cidades brasileiras. As capitais, quase sempre possuem uma ou duas casas de espetáculos, que raramente se abrem ao público, mas nas cidades do interior, dificilmente se encontra um teatro. Mas também quanto a isso já está o SNT tomando providências: estamos em entendimentos com os governos estaduais através das Secretarias de Educação e Cultura, solicitando colaboração no sentido de que seja o problema solucionado com a maior brevidade, dentro de um esquema bastante simples — a construção de auditórios, com palcos com condições mínimas para apresentação de peças teatrais em todos os edifícios escolares construídos doravante. Isto naturalmente encarecerá um pouco a obra, mas os benefícios advindos serão altamente compensadores. O SNT também prestará colaboração nos planos elaborados, fornecendo a assistência técnica desejada, para que o objetivo do seu trabalho seja plenamente alcançado".

Na parte interna, pretende o novo diretor do SNT incrementar diversos setores do órgão, entre os quais pode ser citado o Museu que, doravante, terá a seu cargo o trabalho de pesquisa e aquisição de peças representativas da história do teatro brasileiro, principalmente em antigas cidades do interior, que, num passado recente, tiveram grande esplendor teatral.

Com sua juventude, sua vontade de trabalhar e, sobretudo, seu interesse em acertar, está o jovem diretor do SNT capacitado a dar nova orientação ao organismo teatral do Ministério da Educação e Cultura, tornando-o mais dinâmico e efetivamente nacional



## Shakespeare e Laurence Olivier

editada na "Tulane Drama Review"

Entrevista de Sir Laurence Olivier por Mr. Kenneth Tynan

**TYNAN:** James Agate escreveu um dia: "Não é que Mr. Olivier recite mal os versos, ele absolutamente não os recita". Foi assim que lhe receberam?

**OLIVIER:** Foi, realmente. É... já recebi muitas críticas a este respeito. Como isto me abalava... Lembrou-me de títulos como "Uma maravilhosa Julieta, mas..." e outras coisas semelhantes. Não sei bem... Não sou nenhum idiota a ponto de achar que as críticas todas se enganaram a meu respeito como aconteceu com Ibsen ou Wagner ou outros. Mas de qualquer maneira parece que eles se enganaram um pouco. Pode ser que tenha ido longe demais na minha atitude. Entretanto, não tenho a impressão de ter mudado, pelo menos conscientemente. E poderia dizer: "Agora, eles vêm atrás de mim; logo, eu tinha razão" — mas isto não seria nem muito honesto nem muito verdadeiro. Quando era criança, ensinaram-me a fazer de Shakespeare minha própria língua. Foi assim que achei que deveria ser, e é o que ainda penso. Mas enquanto não se consegue

expressar com palavras o motivo pelo qual se age de uma determinada maneira, não se fica nunca plenamente convencido. Foi Michel Saint-Denis que encontrou as palavras para mim. Quando trabalhei com ele em Macbeth, me disse: "É preciso ser absolutamente verdadeiro, a verdade tem que ser encontrada através do verso, não se deve, de modo algum, abandonar o verso e ler como se fosse prosa. Mas o verso também não pode criar um ambiente de irrealidade exterior. É através do verso que chega-se à verdade". Cedric Hardwicke disse que a teoria é o rastro do sucesso, e é verdade. Se conseguimos realizar alguma coisa, todo mundo quer saber como foi. É necessário apresentar um motivo. Não nos é permitido permanecer confortavelmente instalado no mundo. Somos obrigados a procurar dentro de nós mesmos as razões que levaram nosso instinto a agir de determinada maneira. Lembrou-me de Charles Laughton dizer-me, quando estava representando "Henri V": "Sabe por que representa tão bem o seu papel?" "Não", respondi, mas, por favor, diga-me o que está achando!" Ele me respondeu: "Você é a própria Inglaterra; é só isso". E assim, toda vez que alguém me perguntava como eu fazia aquele papel, respondia: "É muito simples, sou a Inglaterra". É realmente muito útil saber o porquê das coisas com tão poucas palavras...

**TYNAN:** Nas duas primeiras temporadas no OLD VIC, antes da guerra, você representou, entre outros papéis, Henrique V, Macbeth, Iago e Corio-

lano. Coriolano foi aclamado como uma grande atuação sua... Dezoito anos mais tarde em Stratford, você representou de novo Macbeth e Coriolano. Mudou a maneira de abordar estes papéis?

**OLIVIER:** Não em Coriolano. Tinha então um brilhante diretor, Peter Hall. Não sei se o público notou alguma diferença — é difícil lembrar-se de tudo depois de dezoito anos. Descobrimos alguns segredos essenciais relativos a este papel: Coriolano não era capaz de suportar elogios; sua falta principal era o orgulho. Enquanto ensaiávamos, experimentamos a idéia de que Coriolano não era nem um bom soldado, mas um falso herói. Mas tivemos que abandonar esta linha. Coriolano tinha que forçosamente ser um bom soldado ou ninguém o seguiria nas batalhas. Não pode haver dúvida de que era um soldado com sucesso, mas era incapaz, em virtude de sua falsa modestia, de conceber o sucesso de uma maneira humana e normal. Mas Macbeth é um outro problema...

Macbeth é uma tragédia doméstica. Deve-se compreender e sentir que Macbeth sabe, imediatamente depois de ter visto a primeira feiticeira, tudo o que vai acontecer. A parte interessante da peça é que o homem tem imaginação e a mulher não tem. O homem vê tudo, ela não.

**TYNAN:** Quando vi a peça, pareceu-me que o seu Macbeth já era um homem culpado muito antes de matar Duncan. Ele era consumido pela sua própria culpa e, ao matar Duncan, ele

quase consegue superar sua culpa e assim tornar-se um monstro muito mais poderoso.

**OLIVIER:** Sim, de uma certa maneira, ele sabia. Uma coisa que o tempo nos permite é refletir, é analisar tudo numa tragédia Shakespeariana. Por exemplo, achamos que era perfeitamente óbvio, como a própria Lady Macbeth comenta a respeito do rei, "Se ele não se parecesse com meu pai como um irmão", que Duncan era o irmão de seu pai e desta maneira ela era a herdeira em linha direta. Provavelmente o Conselho, não sei se era assim que chamavam esta entidade na Escócia naquele tempo, rejeitou-a por ser somente uma menina. Eles devem ter dito: "Não podemos dar-lhe a coroa, é melhor dá-la ao irmão do rei". Isto era muito comum naquela época. Mas tenho certeza de que ela era a legítima herdeira do trono. Depois do seu casamento com o jovem e belo Montgomery, eles devem ter trocado idéias como estas sobre o travesseiro: "Naturalmente, querido, você é que deverá ser o próximo rei: afinal de contas, eu sou a filha do último". Desde o seu primeiro encontro, Lady Macbeth diz a seu esposo: "Vosso rosto, meu Senhor, é como um livro onde os homens lêem coisas estranhas". Eles discutiram e falaram muito sobre este tema, e toda vez que ele queria mudar de assunto, dizia: "Falaremos disso mais tarde". Trata-se de um assunto muito conhecido por eles.

**TYNAN:** Certa vez você escreveu: "Por mais que um ator deteste seu papel, ele deve procurar compreender a causa de seu mal. Não adianta nada ficar tão horrorizado com o seu papel a ponto de rejeitá-lo. É preciso que haja um verdadeiro conhecimento do coração humano e fazer um esforço para compreendê-lo. Foi muito difícil se identificar com certos personagens de mau caráter?"

**OLIVIER:** Se alguém me pedisse para exprimir numa frase o que é representar, diria que é a arte de persuadir. Em primeiro lugar, o ator procura se persuadir a si próprio e em seguida, através dele, o público. Os meios que devemos empregar para atingir o que desejamos são a observação e a intuição. No mais alto grau, a função do ator é de esclarecer o coração do ho-

mem, iluminá-lo para que os outros o compreendam. Ele é tão importante quanto o psiquiatra ou o médico ou mesmo o padre. Esta função o eleva e lhe dá grande poder. Por outro lado, é preciso que o ator seja um homem cujo orgulho não o impeça de se aproveitar de todas as situações humanas e de observá-las e utilizá-las quando for preciso. Sou bastante observador e, graças a Deus, se não tenho memória para guardar tudo, pelo menos tenho boa memória para os detalhes. Guardei coisas no fundo do meu cérebro que só fui usar dezoito anos depois...

**TYNAN:** Acho que foi a sua interpretação de RICARDO III no Old Vic, no fim da guerra, que o colocou no ápice do nosso drama clássico. Você sabia nessa época que aquela seria uma das atuações fundamentais de sua carreira?

**OLIVIER:** Não, de maneira alguma. Vários fatores contribuíram para isso. Por exemplo, uma coisa que pode levar um ator a fazer sucesso em um papel, não necessariamente, mas frequentemente, é procurar ser diferente de alguém que já representou esse papel. Quando comecei a pensar em representar RICARDO III, Donald Wolfitt acabara de representá-lo dezoito meses antes e achei que a minha atuação estava muito parecida com a dele. Eu o havia visto, e enquanto ensaiava Ricardo, só escutava e via Donald na minha frente. Pensei comigo mesmo: "Isto não vai dar certo, tenho que arranjar outro jeito". E foram estas diferenças, procuradas até de uma maneira infantil, que me permitiram abordar o papel de uma forma completamente pessoal.

Em primeiro lugar, sabia que antigos atores procuravam imitar a voz de Henry Irving. Depois, me preocupei com olhares. Aí então me lembrei do Lobo Mau e de Jed Harris, um diretor que me fez sofrer muito em Nova York. Diziam que a cabeça do Lobo Mau teria sido como modelo a de Jed Harris, sobretudo o nariz, que, aliás ficou bem menor do que na realidade. E em seguida, introduzindo mais algumas idéias um pouco excêntricas, comecei a construir o meu personagem e sua maneira de ser. Pode parecer estranho, mas trabalho mais partindo do exteri-

or para o interior. Junto um grande número de detalhes, um grande número de traços de caráter e acabo encontrando uma criatura que emerge no meio de toda essa coletânea de dados.

Acho que devo agora mencionar algo que todo mundo anda comentando há alguns anos: o Actor's Studio e o Método. O que acabo de dizer é inteiramente contrário às suas convicções: é uma verdadeira heresia. Mas acontece que se é obtido, o resultado não pelo naturalismo nem pelo realismo, mas pela verdade e sinceridade, o método empregado não tem importância alguma. Entretanto, para obras como as de Shakespeare ou as tragédias gregas o trabalho é imenso, porque tem-se que lutar contra tantas facetas, tantos ângulos e tantas considerações até obter a realidade ou veracidade necessárias! Certos atores partem do interior, outros da periferia. Diria, por exemplo, que Alec Guinness é o que podemos chamar de um ator periférico. Acho que eu também o sou. O ator que parte do interior tem mais possibilidade de encontrar a si próprio no papel que representa do que o verdadeiro personagem nele mesmo.

**TYNAN:** Quando você estava representado RICARDO III, você sentiu que havia se consagrado definitivamente como um grande ator?

**OLIVIER:** Realmente, nessa temporada compus um Ricardo muito especial e limitado afim de apresentar algo de completamente diferente de tudo quanto fiz antes. Mas Shakespeare, em geral, não comporta um tratamento muito esclarecedor. Você terá grande dificuldade se quiser montar Shakespeare com um tema específico ou da atualidade. Shakespeare não se concilia com este tipo de produção. Lembrome de Michael Redgrave que fez uma experiência muito audaciosa em Stratford. Representou Ricardo II como um afeminado. Justificava-se, dizendo: "Para mim, Ricardo II era um homossexual, e vou interpretá-lo como tal". Por um acaso funcionou e até brilhantemente. Mas acho um caso excepcional. Em geral, Shakespeare não tolera uma caracterização muito marcada.

**TYNAN:** Agora, falemos sobre Otelo. A princípio, você hesitou muito em aceitar o papel. Por que?



**OLIVIER:** Bem, sabia que seria terrível. Sabia de experiências passadas que era quase impossível para mim representá-lo. Quando estava numa "tourné" na Europa, apresentando "Titus Andronicus" e Anthony Quale fazia o papel de "Aaron", tivemos um pequeno intervalo juntos, de mais ou menos cinco minutos apenas. Como fizesse muito calor naquela parte da Europa por essa ocasião, não nos retirávamos para os camarins, ficávamos conversando, esticados num sofá, atrás do palco. Um dia, êle me perguntou: "É muito difícil representar êste Titus Andronicus?" Respondi, "É horrível, horrível. Mas, você que já representou Macbeth deve concordar comigo que o pior de todos é Macbeth, não acha?" Ao que êle me respondeu: "É porque você ainda não fez o negro." "Por que, perguntei, é tão ruim assim?" "Terrível, respondeu-me êle, "as piores partes, as mais difíceis de interpretar são as que têm muita lamentação. Macbeth, pelo menos, é um temperamento mais positivo, comentou êle, "mas você sabe o que é difícil em Titus; o tempo todo êle fica se lastimando, dizendo: vejam o que fizeram comigo, ai, ai, ai... E você sabe que não tem muitas maneiras diferentes de dizer: ai, ai, ai... Exige muito da sua imaginação, você tem que apelar para todos os recursos de que dispõe e isso tudo acarreta um desgaste físico tremendo". E aí acrescentou: "Otelo é isto tudo e ainda por cima negro."

**TYNAN:** Você foi envolvido nesta peça pouco antes da guerra, ocasião em que Ralph Richardson representava Otelo e você Iago. Havia algo de extraordinário nesta produção?

**OLIVIER:** Sabe qual é o julgamento elementar do tema da tragédia shakespeariana. Fala-se constantemente que Shakespeare baseou suas tragédias sobre o tema de uma estátua perfeita do homem, uma estátua perfeita. E êle então mostrava uma fissura nesta estátua, e como esta fissura pode provocar o desmoronamento da estátua até ela se perder na desordem total. Partindo desta idéia, pode chegar à conclusão de que Otelo só não é perfeito por causa do seu ciúme doentio; Macbeth só não é perfeito por causa de sua ambição desmedida; Lear por

causa de sua crueldade, de sua teimosia; Coriolano é orgulhoso demais, Hamlet é indeciso, etc. Mas, quanto a mim, convenci-me nestes últimos anos, que quase todos os personagens, (se bem que nem todos), possuem mais uma falha fundamental em suas personalidades: fazem uma idéia falsa de si mesmos. Esta falha se soma à falta específica que a peça pretende apresentar. É muito fácil encontrá-la em Otelo, e uma vez encontrada, você tem que seguir nesta linha, isto é: a imagem que êle faz de si mesmo é o de uma criatura de moral elevada. É fácil percebê-lo na cena do senado, quando Otelo se apresenta como um homem frio, a ponto de não se interessar por sua mulher na noite da lua-de-mel. Também se considera um homem puro, irrepreensível. Esta característica reencontra-se ao longo de toda a peça, estando êle sempre preocupado em se apresentar aos outros sob êste prisma, até mesmo no final. Acredito e procurei demonstrar que quando diz: "Não sou muito ciumento", esta declaração constitui a mais marcante ilusão sobre si mesmo. É o homem mais ciumento sobre o qual já se escreveu. No momento em que começa a desconfiar, ou julgar ter os motivos para desconfiar de Desdêmona, no íntimo deseja que ela seja culpada. Aliás, tem verdadeira necessidade de que ela o seja. E a primeira coisa então que faz é permitir que a pior das tentações (talvez a mais terrível a que o homem esteja sujeito) se apodere dêle. Esta tentação é a paixão do homicídio. Quer matá-la em seguida, imediatamente. Na realidade, é um indivíduo extremamente impulsivo, extremamente selvagem que conseguiu iludir a si mesmo e aos outros sobre a sua verdadeira personalidade. E se você percebe isto, alcança a essência do seu temperamento. Ludovico toma consciência dêste fato quando exclama: "É êste o nobre Mouro... impassível a qualquer paixão... É uma pena que tenha me decepcionado."

**TYNAN:** Há ainda em sua interpretação a sensação de um animal enjaulado. Lembro-me de ter escrito que você, mais do que qualquer outro ator que eu conheça, nos comunica uma sensação de perigo, de que a qualquer

momento a pata da fera pode atingir uma pessoa e que alguém sairá ferido. Tem consciência dêste seu poder sobre o público e também sobre os outros atôres?

**OLIVIER:** Não tenho muita consciência de como consigo êste objetivo. Mas tenho consciência do desejo de possuir êstes ingredientes no meu trabalho, isto não há dúvida. Em Otelo esta condição é fundamental. É a única peça em toda a obra de Shakespeare em que um homem mata uma mulher, e quando Shakespeare tem uma idéia êle vai até às últimas consequências. Sabe perfeitamente que um negro matar uma branca será de um impacto tremendo sobre o público. Assim como um alquimista, Shakespeare usa muito bem êses símbolos. Se você percebe, portanto, dentro de você, esta espécie de animal facilmente provocado ou muito bem guardado, então precisa utilizá-lo, de todas as maneiras possíveis neste papel.

**Publicações e textos à disposição dos leitores na secretaria do TABLADO**

Sain o 1.º volume (que estava esgotado) das peças de Maria Clara Machado com: PLUFT, O FANTASMINHA — A BRUXINHA QUE ERA BOA — O RAPTO DAS CEBOLINHAS — CHAIPIZINHO VERMELHO — BOI E O BURRO NO CAMINHO DE BELEM. Preço NCr\$ 6,00.

E também o 3.º volume das peças de Maria Clara Machado com: A MENINA E O VENIO — A GATA BORRALHEIRA — MAROQUINHAS FRU-FRU e MARIA MINHOCA — Preço: NCr\$ 4,80 Pedidos para: O TABLADO

Textos publicados pelos	CADERNOS DE TEATRO:	N.ºs
Continho de Estrela 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 é 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
Imão Chiquinho e o Lobo, peça para ser representada por crianças, de MCM		19
Os Mistérios da Virgem ou Auto de Mofina Mendes, 1.ª cena de Gil Vicente		20
O Pastelão e a Torta, peça medieval de 1 ato		23
Os Cegos, 1 ato, de M. Gheiderode		24
2 Farsas Tabarinicas		25
Uma Consulta, 1 ato, de A. Azevedo		25
O Jogo de São Nicolau, de Chanceler		25
O Lobo Bom e Obediente, de Barr Stevens		28
O Urso, peça de 1 ato de Chekov		29
O Vaso Suspirado, peça de Francisco Pereira da Silva		30
Farca do Maazboo que casou com Mulher Gentosa, de Casana		31
Todo Mundo é Ninguém, de Gil Vicente		31
O Boi e o Burro no Caminho de Belém, de MCM		31
O Carteiro do Rei, de Rabindranath Tagore		33
Antígona de Sófocles, adaptação de Leon Chanceler		35
As Interferências, de MCM		33
Piquenique no Front, de Arrabal		36
O Jogo de Adão, peça medieval		37
Farsa do Advogado Pathelin, peça medieval		37
A Cova de Salimanca, de Cervantes		33
O Pedido de Casamento, de Anton Checov		33
Antes da Missa, de Machado de Assis		33
O Caso do Vestido, de Carlos Drummond de Andrade		33
A História do Jardim Zoológico, de Albee		40
Vizem Feliz de Trenton a Camden, Thornton Wilder		40

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

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

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

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

Acha-se à venda na secretaria de O TABLADO:

da Editora AGIR	NCr\$
Bodas de Sangue, de G. Lorca	3,50
Yerma, de G. Lorca	3,50
D. Rosita, a Solteira, de G. Lorca	3,50
O Pagador de Promessas, de Dias Gomes	3,50
Oração para uma Negra, de Faulkner	3,50
Living-Room, de Graham Greene	3,50
1.º Natal na Praça de Henri Cœon	3,50
O Auto da Compadecida, de Strassuna	3,50
Jana D'Arc entre as Chances, de Claudel	2,50
A Visita da Velha Senhora, de Duerenmatt	3,50
Teatro I, de Maria Clara Machado	6,00
Teatro II, de Maria Clara Machado	2,00
Teatro III, de Maria Clara Machado	4,00
Chapéu de Sebo de Francisco Pereira da Silva	3,50
Longa Jornada Noite Adentro, de Eugene O'Neil	4,00

da Editora LETRAS E ARTES:	NCr\$
A Jateira Domada, de Shakespeare	3,50
Lisbela e o Prisioneiro, de Osman Lins	3,50
Alto Tor, de Maxwell Anderson	2,50
Como Fazer Teatro, de Henning Nelms	3,00
Como Fazer Televisão, de Blum Cox Melheon	7,00
Finto-cacudo descobre o Brasil, de Virginia Velli	4,00
O Disco de Cavalinho Azul, Música de Reginaldo de Carvalho	2,90
CADERNOS DE TEATRO, número avulso	1,23
Assinatura (4 números)	4,80

Qualquer das publicações acima poderá ser pedida a: O TABLADO, Av. Lineu de Paula Machado, 795 — ZC-23 — 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, 99-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.