139

cadernos de teatro

- CACILDA BECKER - Maria Thereza Vargas

— O TEATRO JOVEM E OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO — Bernardo Jablonski

— A PRODUÇÃO TEATRAL EM DEBATE — Debate na Pós-Graduação da UNI-Rio

- TRÓIA - Eurípedes

CADERNOS DE TEATRO N.º 139

outubro, novembro e dezembro de 1994

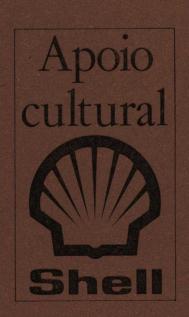
Conselho Editorial: Maria Clara Machado, Candida Rocha Diaz Bordenave, João Bethencourt, Jorge Leão Teixeira, Ronald Fucs, Domingos Oliveira.

Redação e Pesquisa d'O TABLADO
Diretor-responsável — João Sérgio Marinho Nunes
Diretor-executivo — Maria Clara Machado
Diretor-tesoureiro — Eddy Rezende Nunes
Conselho Executivo — Bernardo Jablonski,
Guida Vianna e
Ricardo Kosovski

Revisor — Maria Clara Gueiros Secretárias — Silvia Fucs e Vania V. Borges Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795 Rio de Janeiro — 22.470-040 — Brasil

Os textos publicados nos CADERNOS DE TEATRO só poderão ser representados mediante autorização da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) Av. Almirante Barroso, 97, Rio de Janeiro.



CACILDA BECKER

Maria Thereza Vargas (*)

...et je ne suis pas une seule femme, mais plusieurs, prestige vivant dans une histoire inventée" — Paul Claudel, L'Échange.

É Primavera e uma grande faixa colocada à porta do Teatro Oficina na Rua Jaceguai anuncia um dos próximos espetáculos: "Cacilda!!!" Para os que estão longe é necessário informar que a Rua Jaceguai fica em São Paulo, que o Teatro Oficina é um Grupo excepcional e que "Cacilda!!!" é um texto escrito por José Celso Martinez Corrêa, o mais criativo diretor do teatro brasileiro. A "Cacilda" do título é a atriz Cacilda Becker, morta em 14 de junho de 1969, agora ela própria tornada personagem. A coisa que mais amou na vida, o teatro, raptou-a por completo querendo-a ficção a fim de perpetuá-la. A grande faixa — realidade diluída em sonho — fora fixada no início da Primavera e isso é importante: Cacilda renascial Essa mesma Cacilda, natural de Pirassununga, que passou grande parte da juventude em Santos e que de lá partiu "direta e só" em 15 de março de 1941 para o Teatro do Estudante do Brasil, no Rio de Janeiro. Diziam que tinha talento (queria ser dançarina, mas "en faute de mieux", ei-la no teatro). Traz nas mãos uma carta do contista e tradutor Miroel da Silveira endereçada à Maria Jacinta, então diretora do TEB, substituindo Paschoal Carlos Magno, naquele momen-

to na Inglaterra em missões de diplomacia. Esta é a terra que preciso para viver" (1) dirá a jovem praiana em carta à família após assistir uma apresentação de seus colegas do Teatro do Estudante. Com eles, na verdade, vai permanecer muito pouco tempo. Toma parte em duas montagens: Dias felizes, de Claude-André Puget e Altitude 3200, de Jean Luchaire. Poucas apresentações, mas tempo suficiente para ser vista por Raul Roulien, ator-empresário à procura de talentos novos para uma "companhia moderna". No espaco de tempo em que ensaia com os estudantes e tece seus planos para o futuro, a jovem Cacilda é cheia de encantos pelo Rio de Janeiro recém-descoberto: diverte-se no Cassino da Urca, vai aos Museus, toma sol em Copacabana. Breve interlúdio antes de enfrentar o árduo caminho do teatro profissional daquele tempo: dezesseis sessões semanais, textos decorados às pressas, passagens de marcação duas horas antes da estréia, excursões infindáveis. Mas é com energia e alguma esperança que Cacilda faz frente a essas agruras. Levaria sete anos para chegar ao Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo e lá desenvolver, com auxílio dos diretores italianos e de Ziembinski uma das carreiras mais coerentes do teatro brasileiro. "Quando cheguei ao TBC, em 1948, eu era uma principiante, tinha apenas sete anos de carreira"(2). A frase é importante e reveladora: o teatro para Cacilda Becker não era uma brincadeira que poderia ser realizada da noite para o dia. É bem verdade que um pouco antes do Teatro Brasileiro de Comédia estivera com Os Comediantes e tido suas primeiras oportunidades em "Não sou eu", de Edgard da Rocha Miranda e "Terras do Sem Fim", uma adaptação de Graça Mello do romance de Jorge Amado. Foi nessa ocasião que Silvio d'Amico, de passagem pelo Rio a viu e — narra Cacilda alegríssima às suas irmãs — "diante de todo o elenco disse que eu era uma das atrizes mais naturais que ele

^(*) Pesquisadora de Teatro da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, Co-organizadora do livro Uma Atriz: Cacilda Becker, ed. pespectiva, SP. 1984.

⁽¹⁾ Carta de Cacilda Becker à mãe e às irmãs datada de 5.04.1941.

⁽²⁾ Entrevista a Alfredo Souto de Almeida. Programa Cenas e Bastidores. Rádio MEC, Rio de Janeiro, 1966.

tinha conhecido nos últimos tempos"(3). Naquela noite teve a confirmação de seus pressentimentos: era mesmo uma atriz de certo valor. Construía-se!

Seria conveniente lembrar alguns de seus títulos de nobreza conquistados mais tarde no TBC? Soam tão distantes e dizem tão pouco àqueles que não os testemunharam: "Maria Stuart", "Pega-Fogo" (no qual fazia um menino), "Antigone", "Anjo de pedra", "Divórcio para três", "Seis personagens à procura de um autor", "Os filhos de Eduardo", "Huis-clos", "Gata em teto de zinco quente". Na realidade, um ecletismo que fazia o Teatro Brasileiro de Comédia cumprir dois planos: atingir diferentes camadas de público (os freqüentadores de teatro não eram muitos) e fazer de seus atores intérpretes versáteis.

Permanece praticamente dez anos na organização e é mais uma vez o Rio de Janeiro que a recebe, agora dona de Companhia e senhora de sua arte. A plataforma do Teatro Cacilda Becker era bem simples: "Nosso Teatro nasceu quando nos tornamos um grupo, ligados pela mútua confiança e pelo mesmo ideal. Nossas experiências artísticas e de vida indicaram-nos o caminho que era nosso no teatro: fazer teatro pelo teatro. E para isso trabalharemos". Foi em sua própria Companhia (o termo é antigo mas é o que melhor designa um certo número de pessoa que juntas cumprem uma vocação), que Cacilda pôde realizar sua tarefa de maturidade. O que foi o Teatro Cacilda Becker? No final dos anos 50 "arte pela arte" ou então "teatro pelo teatro" já era quase uma heresia. O grupo estréia em 5 de março de 1958 quando um ligeiro ar contestatório se delineava. Em breve um "teatro verdadeiramente brasileiro que expresse nossa realidade "será a exigência e a bandeira de muitos. A primeira montagem é "O santo e a porca", texto encomendado a Ariano Suassuna. Não deveria ser estranho à Cacilda e aos seus comandados o enorme dom poético do dramaturgo, mas a verdade é que cumpriam uma lei: estrear com um original brasileiro. De qualquer forma, Ariano Suassuna ajudava-os a cumprir a lei, mas também correspondia aos anseios de querer responder — e agora "em brasileiro" — ao ideário do conjunto: um texto que possibilitasse uma boa interpretação fundamentada na melhor forma possível de entendê-lo e passá-lo ao público com todas as nuances permitidas pelo conhecimento da arte teatral. Era a arte da palavra distribuída em diálogos bem construídos servindo a uma preocupação humanista por excelência a universal, se possível. Nessa construção de repertório se cumpria a vocação de cada um dos intérpretes.

Cacilda Becker de 1941 a 1969 percorreu toda a história do teatro brasileiro moderno: fez comédias inconsegüentes, desempenhou papéis em textos sentimentais e trabalhou sob as ordens de um "régisseur" (autor ou empresário com mais experiência do que os demais e a quem cabia transmitir seus sentimentos sobre os segredos do palco: impor-se, "dizer bem", movimentar-se nas "esquerdas e direitas, baixas ou altas"). Ouviu cuidadosamente os ensinamentos de Esther Leão, da mesma forma que observou com atencão a maneira moderna de Bibi Ferreira representar, auando com ela atuou em papéis tão pequenos que mal era percebida pelos críticos. Concomitantemente pôde perceber um "teatro diferente" com os universitários paulistas dirigidos por Décio de Almeida Prado facilitando-lhe o encontro mais tarde com os diretores Adolfo Celi, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi, Maurice Vaneau, Turkov, Ziembinski e Gianni Ratto. Já era dona de um imenso conhecimento teatral quando se confrontou com diretores mais jovens, afiados com a contemporaneidade: Antonio Abujamra e Flávio Rangel. Suas interpretações mais perfeitas, no entanto, foram realizadas com e sob a direção de Walmor Chagas, com quem numa espécie de conluio teatral perfeito estabelecia um diálogo dos mais profundos, originário sem dúvida, do amor, da admiração e da confiança mútua. A história de Cacilda é a história de uma vocação alicerçada numa obsessão: "Tenho certeza de que tenho talento! Algo me diz que sou melhor do que minhas colegas!" A frase não é antipática na boca de uma mocinha que completara vinte anos, longe de casa, ensaiando com estudantes cariocas. Pagará caro pela afirmação. É

⁽³⁾ Carta de Cacilda Becker às irmãs datada de 6.09.1947.

Maria Jacintha que dirá doze anos mais tarde: "(Cacilda) deve ter conhecido, também, o sofrimento dessas concessões dolorosamente consentidas, o desapontamento de não ser percebida, muitas vezes, a decepção das preterições injustas; a melancolia dos que são obrigados a transigir com os próprios sonhos, pela sobrevivência desses mesmos sonhos".(4)

Soube esperar, no entanto. Foi substituindo Bibi Ferreira em "É proibido suicidar-se na primavera" que conseguiu prosseguir a carreira e foi também como substituta que conseguiu seu lugar no Teatro Brasileiro de Comédia.

Cacilda Becker começou a morrer em pleno palco, numa vesperal para estudantes. Suas últimas falas foram escritas por Samuel Beckett:

VLADIMIR — Nós ainda podemos nos separar, se você acha melhor.

ESTRAGON — Agora é tarde demais (silêncio). VLADIMIR — É, agora é tarde demais (silêncio).

ESTRAGON — Então vamos?

VLADIMIR — Vamos (eles não se movem).

Um derrame cerebral vitimou-a no intervalo do primeiro para o segundo ato. Sofrimento, lutas inglórias, perda de pé no mar revolto do teatro dos anos sessenta tiveram parte de culpa nesse findar trágico.

Aliás, costuma-se juntar a palavra sofrimento à vida e à arte de Cacilda. Seus melhores momentos como intérprete nasceram de sua compreensão da misteriosa quebra e fragilidade da condição humana. Não é de estranhar. A utilização do mais enraizado de si mesmo na elaboração da personagem é dado fundamental para que o grande ator ou atriz possam sensibilizar de maneira exemplar aqueles que os observam.

Na paixão da alteridade jogou consigo mesma e com as sombras fictícias que encontrou pela frente. Jogo perigoso mas inevitável aos que não fogem à realização de sua vocação.



⁽⁴⁾ Maria Jacintha. Revista Leitura, n.º 9, Rio de Janeiro, março de 1958.

O TEATRO JOVEM E OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO (*)

Bernardo Jablonski

O COMEÇO DA CRÍTICA ESPECIALIZADA SOBRE TEATRO INFANTIL.

A distinção entre crítica infantil e adulta só apareceu no início dos anos 70 (1973/4). Até então, um mesmo crítico se dispunha a apreciar as principais produções em ambas as categorias. Da mesma forma, só bem recentemente, o filão adolescente constituiu-se como "unidade independente", caindo na seara do crítico infantil, embora esta divisão ainda não seja categoricamente assumida por todos os meios de comunicação.

Mas a grande questão que se levanta é aquela relacionada ao declínio da crítica, seja para peças adultas ou jovens (infantis & adolescentes), ou híbridas. Yan Michalski, falecido crítico do J.B., apontava em artigo publicado no Cadernos de Teatro ("O Declínio da Crítica na Imprensa Brasileira", CT 100, 1984) — ao aposentar-se após 20 anos de exercício na profissão de crítico — que "ao assumir sua função no J.B., levara um sermão do editor acerca das responsabilidades inerentes ao exercício da crítica em artes". Hoje ninguém levaria tal sermão, face à perda da importância da crítica dentro dos jornais. Uma das conseqüências deste fenômeno, além da diminuição do espaço, é que os novos críticos não passaram pela mesma formação especializada que os "antigos" pas-

saram. Na verdade, ainda segundo Yan Michalski, quando o papel era barato e o lucro fácil, havia uma licença para que a velha tradição beletrística brasileira ocupasse, junto com uma aura de prestígio intelectual, um lugar de destaque na imprensa.

É preciso também, a bem da verdade, lembrar que nos anos 50, 60, havia muito mais jornais e muito menos peças em cartaz. Passamos dos no máximo 10 espetáculos em cartaz no início dos anos 60, e outros tantos infantis, aos atuais 38 adultos, 7 para adolescentes e 43 infantis, fora os 11 a domicílio (pesquisa feita nos principais jornais cariocas, no penúltimo fim de semana de setembro)! Faz diferença, não? Quem eram os críticos de então: Van Jafa, o próprio Yan, Eneida, Henrique Oscar, Paulo Francis, Paschoal Carlos Magno, Martim Gonçalves, Barbara Heliodora (esta ainda continua), para citar apenas os mais conhecidos. Além disso, os colunistas também se pronunciavam a respeito, de modo que era comum lermos apreciações sobre o fazer teatral assinadas por Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Jota Efegê, Henrique Pongetti, Stanislaw Ponte Preta, Walmir Ayala (este, também autor de teatro infantil), Fausto Wolff, entre outros.

Henrique Oscar, em outro trabalho igualmente publicado nos Cadernos de Teatro (C.T. 107, "O Declínio da Imprensa arrastou o da Crítica"), a propósito do artigo anterior de Michalski, complementava as opiniões do ex-crítico responsabilizando, como se depreende pelo título, o declínio da imprensa pelo declínio da crítica, a segunda sendo levada a reboque da primeira. A decadência da imprensa reduziu a importância de diversos de seus setores, deixando espaço apenas para aqueles de imediato retorno financeiro/comercial. Cinema, Lazer, Esportes, Restaurantes, Televisão e Música Popular mantiveram seu espaço ou até aumentaram. O resto, viu-se reduzido às proporções que merecem num país onde Cultura e Educação são vistos como sub-sub-produtos absolutamente dispensáveis.

Mas, a partir dos anos 70, aparentemente em função da crescente oferta de espetáculos infantis, as editoriais dos jornais dividiram a crítica em duas: a

^(*) Palestra proferida no Seminário Coca-Cola de Teatro Jovem, realizada em setembro de 1994 no Teatro Villa-Lobos no Rio de Janeiro. O autor agradece a colaboração de Silvia Fucs e de Vania V. Borges pelo trabalho de pesquisa realizado.

do teatro adulto e a do infantil. Podemos citar, entre outras, as participações de Fernanda Freitas, Clovis Levi, Rita Kauffman (O Globo) e Ana Maria Machada, Flora Sussekind e Eliana Yunes (Jornal do Brasil), isto sem contar as atuais "titulares" das colunas de crítica infantil: Mànya Millen (O Globo), Lucia Cerrone (Jornal do Brasil), Karla Marcolino (Veja Rio) e mais recentemente, Lionel Fischer (Tribuna da Imprensa).

A INFLUÊNCIA DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO NA QUALIDADE DOS ESPETÁCULOS. A FUNÇÃO DA CRÍTICA:

"Bem, ele era inocente e você o condenou à morte, mas seu discurso comprovando o crime foi tão engraçado!" M. Esslin

"Uma crítica sólida, competente e assumidamente opinativa e analítica é uma aliada importante do teatro, em qualquer época e lugar: ela cria em torno dele um clima de polêmica e discussão vital para o seu desenvolvimento, e contribui para formar no público uma curiosidade e um grau de exigência que, a longo prazo, só podem resultar saudáveis para o teatro". (Yan MichalsKi, 1984).

"O ato crítico primordial é um julgamento, a decisão de que algo tem significação e valor". (Helen Gardner, 1959).

"O que é um crítico? Para o leitor de jornal ele é quem publica resenhas que visam prestar informacões ao consumidor. É um tipo de promotor, um agente de publicidade incumbido de instruir os possíveis frequentadores de teatro sobre o que devem ou não comprar". / "A obrigação básica do crítico é definir a natureza do objeto que lhe pediram para julgar. A própria definição pode constituir um julgamento. mas na medida em que são duas coisas distintas, a definição deve preceder o julgamento". / "É extremamente importante". / "É uma espécie de guia: orienta construtivamente os profissionais de teatro (aprimorando e orientando o artista) e o público para um melhor entendimento daquilo que os profissionais estão propondo". / "Visão de como o teatro é e de como deveria ser". (Martin Esslin, 1962).

Supondo que essas definições do papel da crítica estejam corretas, elas estariam sendo levadas a cabo hoje no mesmo patamar de qualidade que antes? Em função do que vimos expondo, eu diria que não. Em primeiro lugar, nem o melhor crítico do mundo conseguiria satisfazer as premissas colocadas há pouco com o reduzido espaço que dispõem hoje em dia. No "conjugado" que sobrou, o espaço só dá para algumas informações em ritmo de vídeo-clip. Além disso, como também já dissemos anteriormente, os críticos atuais, com honrosas exceções, não dispõem da mesma formação especializada, ligada ao teatro, como os seus antecessores.

Mas este não é o único problema. Com a diminuição do espaço disponível, a crítica tornou-se muito importante — e basicamente única possibilidade de visibilidade — principalmente para espetáculos sem atores de TV, sem nomes consagrados, com gente mais jovem. Lembre-se que o teatro infantil é uma das principais portas de entrada para boa parte dos futuros atores, diretores etc. Mesmo nomes consagrados podem sofrer com a falta de espaço na imprensa. Ano passado, o Tablado montou um dos melhores espetáculos de seus últimos anos — O Diamante do Grão-Mogol. Mas como a sua crítica estava de férias na época da estréia, o jornal de maior circulação no Rio — O Globo — não fez nenhuma resenha da peça, o que evidentemente impediu que a peça aparecesse como indicada nos destaques semanais. Isto apesar da peça em questão ter ficado nove meses em cartaz...

Outro sinal da diminuição dos espaços disponíveis está na figura do divulgador. As produções contratam estes profissionais, em geral jornalistas, que servem como uma espécie de "descobridores do espaço perdido", prometendo aos espetáculos um lugar na mídia. Nada contra estas doces figuras, enquanto pessoas físicas, mas, por outro lado, deve haver algo errado num sistema que necessita pagar mil, dois mil dólares para alguém servir de intermediário entre as produções e os jornais. E o mais curioso é que estes profissionais seguramente estarão ganhando mais que todo o elenco reunido por toda a temporada... Transformam-se assim numa espécie de "atravessadores" da arte. Sua exagerada importância deriva-se, a

nosso ver, da enorme disparidade entre a oferta de espetáculos e o espaço existente para sua cobertura, mínima que seja. Surgem assim, como uma espécie de magos que garantiriam — por terem conhecimentos junto aos jornais — a indispensável cobertura da mídia.

A preguiça (ou a falta de tempo) de editores e subeditores também se revela na absoluta e inacreditável desproporcional atenção que alguns encenadores recebem, em contraposição a um indecente descaso para com os outros 90%. Uma vez que o espaço é curto e precioso, ele poderia ser um pouco mais "socializado". Há diretores que recebem matérias de um quarto de página porque algum parente seu rompeu com a namorada. Outros, não tão "famosos", mas com propostas inovadoras, ficam relegados ao total anonimato. No teatro infantil, então, é mais difícil ainda conseguir algum tipo de divulgação.

A crise que afetou o teatro — encarecendo sobremaneira as produções — também afetou a imprensa. O espaço encareceu. As produções que não têm condições de, sozinhas, arcar com anúncios de espaço "razoável": levariam toda a receita do mês (oito espetáculos). Aí o "tijolinho" surge como uma opção de valor inestimável. Os jornais aparentemente não têm idéia do prejuízo que causam a uma peça quando ela não sai nesta seção. E o que é pior, freqüentemente, ela não sai. Falta de espaço... mas para o teatro, principalmente o infantil. Duvido que eles cortem a seção de cinema! Duvido que não publiquem os tijolinhos referentes ao filme do "Rei Leão", por exemplo! Por que será? Os jornais deveriam se conscientizar de que prestam um servico não ao espetáculo A ou B, e sim à comunidade, à cidade onde circulam. E se o espaço é reduzido, que se faça um rodízio ou que se pense formas alternativas para que caibam todos.

Por tudo isto fica clara a importância e o poder da crítica. Quanto ao reflexo na qualidade dos espetáculos, esta é uma questão mais delicada, onde não há respostas muito claras. De certa forma, espera-se um casamento adequado: um teatro de bom nível, acompanhado de uma crítica idem. Nem sempre é assim. Tivemos excelentes críticos em uma época de

vacas magras no que diz respeito à dramaturgia, por exemplo. E podemos ter maus críticos e um número excepcional de peças de qualidade sendo encenadas em um dado momento. No caso específico do teatro infantil, houve um inegável crescimento quantitativo e qualitativo, que não foi acompanhado pela crítica, salvo como dissemos há pouco, por honrosas exceções.

Agora, por outro lado, são os críticos que dão os prêmios... No Mambembe e no Molière, só entram críticos... Há críticos no prêmio Shell e no Coca-Cola... No Sharp, também. O próprio elogio do crítico chama a atenção para determinado espetáculo. Trago bem viva na memória a luta que um pequeno grupo travou para levar o Yan Michalski para um espetáculo alternativo, tarde da noite, em um teatro de Copacabana. Telefonemas, pedidos, solicitações e mais telefonemas. Até que o crítico foi. E só então o mundo soube do "Asdrúbal Trouxe o Trombone"... Então inegavelmente, os críticos têm poder. Talvez não tenham tanto poder num espetáculo do tipo TV Colosso, ou aquele que o simpático e talentoso Lug de Paula está levando, lotando o Teatro João Caetano aos domingos. Mas estas são exceções, não a regra. Há pouco, contei o caso do Tablado e da crítica do Globo, bem ilustrativo a nosso ver.

A classe teatral também tem sua parcela de culpa. Ela só se lembra da crítica na "hora da vaidade", quando isoladamente atores, atrizes ou diretores são atingidos por algum raio que lhes cai sobre a cabeça, emanado por algum crítico menos paciente, mais rigoroso ou — sejamos justos — mais realista. Embora, também é verdade, a categoria já tenha lutado menos individualisticamente em outras ocasiões. Quando o próprio Globo, certa feita, simplesmente suspendeu a crítica infantil, a classe protestou e o jornal voltou atrás. Houve protestos também quando o J.B. suspendeu a coluna Entreato, dedicada à divulgação do teatro adulto. Voltaram atrás. Hoje o J.B. idedica uma página por semana, às quartas-feiras, às artes cênicas (teatro adulto/adolescentes).

Teatro não é tão importante para a maioria das pessoas, como é para nós. Precisamos entender isto e não ficar cobrando coisas impossíveis da mídia. Por outro lado, os jornais precisam entender que pres-

tam um serviço à sociedade e aquela minoria que vai ao teatro — e que gosta de ópera, ballet clássico, dança moderna, xadrez, artes plásticas — precisa ter acesso à informação. Cabe aos editores e subeditores a busca de soluções engenhosas para estas questões.

Gostaria de encerrar estas considerações lançando algumas propostas para reflexão conjunta. Em primeiro lugar, espera-se — e já há sinais disto que o Estado (nos níveis municipal, estadual e federal) volte a cumprir seu papel de fomentador e incentivador da Cultura em nosso país. Em primeiro lugar, através da Educação, base de tudo. O resultado de muitos anos de políticas frágeis e inconsistentes neste sentido, refletem-se num desinteresse por tudo que não seja fácil e imediatista. Apenas o cinema e a música popular atraem o interesse, não apenas da maioria pouco educada, mas até daquela minoria que em outros países fregüenta e se interessa por teatro, artes plásticas, música clássica, dança e a literatura. Aqui, até as classes mais privilegiadas caem no circuito mais imediatista de uma TV ligada permanentemente, esquecida apenas para a ida ao cinema, a uma pizzaria e a um show de música popular. A este circuito é acrescentada uma eventual visita a Miami, que não pode ser qualificada exatamente uma espécie de Meca cultural.

Caberia por parte do Governo, mais especificamente, a efetivação de uma política mais pragmática e realista de incentivo e fomento, com a devida manutenção dos espaços existentes, subsídios a empreitadas menos comerciais, e até de encontros como este agui que estamos participando. Por enquanto apenas a iniciativa privada — e mesmo assim ínfima parcela dela - procura preencher o vazio cultural existente. Um exemplo vivido de perto por nós e que pode ilustrar este descaso é o da peça "Passo a Passo no Paço", de Maria Clara Machado. Premiada e elogiada pela Crítica, aquela bem humorada história do Brasil — da chegada de D. João VI até o final do Império — poderia ter sido adotada pelo Município, pelo Estado ou pelo Governo Federal, para que alunos de toda a rede estadual pudessem assisti-lo, mediante a manutenção do espetáculo. Ou seja, não era o caso de investir em nada, já que o espetáculo estava

pronto (patrocinado pela Coca-Cola e com pequenos apoios obtidos junto a diversas instituições, como o Banerj e a Polícia Militar do Rio de Janeiro), e sim, de custear sua manutenção. Apesar dos pedidos, sugestões, reuniões e encaminhamentos, o poder público acabou fazendo o que normalmente se espera dele: nada. Absolutamente nada. E assim as crianças perderam uma excelente e divertida oportunidade de aprender história de uma maneira mais criativa e memorável.

Freqüentemente ouço críticas da classe teatral aos poucos incentivadores da iniciativa privada, que não deveriam ter dado tanto ao grupo A, que se esqueceram do grupo B, que o teatro C não poderia ser ocupado por "aquele" espetáculo. Não é que a Shell, Banco do Brasil e a Coca-Cola sejam perfeitas e não cometam erros, aqui ou ali, precisando mesmo de reparos e críticas construtivas.

Mas acho que a classe faria melhor assestando suas baterias contra as OUTRAS instituições públicas e privadas, que pouco ou nada fazem pela Cultura. Onde estão a Petrobrás, General Motors, Vale do Rio Doce, o Grupo Votorantim, a Volkswagen e o Banerj? E as empresas que gastaram na TV rios de dinheiro regados à cerveja durante a Copa do Mundo? E os bancos privados? Cadê? Onde?

Enfim, espero ter levantado e sintetizado algumas questões relevantes e — é forçoso reconhecer: polêmicas — que, a partir de outras reflexões e sugestões possam ser de alguma utilidade no sentido de promover e estimular uma discussão voltada em última análise para o fortalecimento do teatro jovem entre nós. Nunca é demais lembrar Garcia Lorca: "Um povo que não ajuda ou fomenta seu teatro, se não está morto, está moribundo". E quem nunca leu Garcia Lorca, ao menos deve ter ouvido os Titãs: "A gente quer comida, diversão e... arte".

FAZER PRODUÇÃO É MATAR UM TOURO POR DIA!

Rogério Fabiano (*)

Para ser um bom produtor tem que correr atrás de patrocínio, e para isso é preciso ter vários dotes: boa alimentação, bom humor, charme, paciência e boa lábia.

Primeiro marcar as reuniões, ou já ouvir de cara um NÃO, depois ir com aquela simpatia e muita esperteza no papo.

Poucas vezes dá certo.

O outro caminho é permutal Apoio cultural de empresas em troca de material. Tinta, madeira, peruca, maquiagem, parte gráfica, restaurante, academia, ticket refeição etc. (é bom parar por aí, pois já estamos conseguindo coisas que até Deus duvidal).

É importante sempre estar atento às páginas amarelas e anunciantes freqüentes de jornais e revistas para solicitar-lhes uma boa e pomposa permuta.

Montar uma boa equipe de trabalho é outro ponto fundamental.

Primeiro o texto tem que ser bom, depois junta-se um bom diretor, um elenco certo, um figurinista centrado, um cenógrafo normal, e por aí vai se moldando um staff de porte.

Produzir (leia-se coordenar bem uma produção em face de montagem) é estar sempre atento, não acreditar em nada que dizem, é estar sempre conferindo e revendo.

Produzir bem é gastar pouquíssimo e encher os olhos com materiais que façam vista no palco.

Produzir é ir para Caxias, Nova Iguaçu e Madureira. É lá que se compra barato...

Outra coisa importante é escolher o teatro certo (local, conforto, capacidade etc.). É bem verdade que hoje em dia esse tópico é complicado, pois existem poucos teatros...

Nunca deixe um divulgador solto, cobre diariamente posições e relatórios. Eles são ótimos, mas o produtor tem que ser um chato (no bom sentido, é claro).

Benza o seu teatro, reze muito para não chover no dia da estréia, venda muitos ingressos para empresas e colégios.

No mais é ter muita humildade, honestidade e coragem!

Os deuses do teatro olharão por todos nós! $M\dots$!

^(*) Ator, diretor, escritor e produtor de teatro.

PRODUCÃO TEATRAL (Em debate)

DEBATE COM PRODUTORES é o resultado da transcrição e seleção de trechos do debate sobre Produção Teatral, organizado por alunos de Pós-Graduação da Escola de Teatro da Universidade do Rio de Janeiro, sob a orientação do Prof. Lauro Góes, dentro do programa do curso TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS DO TEATRO BRASILEIRO. Cinco debates foram realizados no decorrer do semestre 01.94. Estes debates contaram com a presença de profissionais de Teatro de diferentes áreas — atores, diretores, dramaturgos, professores e produtores. O DEBATE COM PRODUTORES, do dia 27.04.94, contou com os seguintes convidados.

Maria Isabel Lito — Subsecretária de Cultura do Estado do Rio de Janeiro; Consultora Administrativa na Área Cultural.

José Renato — Diretor e Produtor Teatral; Professor de Direção da Escola de Teatro da Universidade do Rio de Janeiro.

Oscar José — Produtor Teatral.

Marcos Montenegro — Produtor Teatral.

Os alunos responsáveis pelo DEBATE COM PRO-DUTORES foram: Cláudio Torres Gonzaga, José Henrique Moreira, Luca Rodrigues, Marcos Breda e Vera Novello

O Prof. Lauro Góes, que orientou a elaboração das perguntas para os cinco debates, é Ator, Professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e atualmente é Professor Convidado do Curso de Pós-Graduação da Escola de Teatro da Universidade do Rio de Janeiro.

DEBATE COM PRODUTORES UNIRIO — 27/04/94

PERGUNTA — Quem produz sem patrocinio hoje, qual o montante mínimo para se produzir sem patrocínio e em que situação você chega a ter o retorno do investimento/lucro?

ISABEL — Eu acho um absurdo alguém começar uma produção do menos zero, ou seja, é a bilheteria já estar toda retalhada. Na Casa da Gávea a gente criou um fundo. Esse fundo é feito do que se chama, em administração, gestão participativa. Um projeto foi orçado em US\$ 80.000,00. O produtor tem que botar na cabeça que ele tem que fazer o projeto com US\$ 40.000,00. Os outros US\$ 40.000,00 fazem parte do que eu chamo de gestão participativa. E a gente divide isso da seguinte maneira: um percentual fica para a Casa da Gávea, ou, no caso, a produtora que estiver fazendo, outro 1/3 para o mentor do projeto e 1/3 de prêmio para as pessoas que trabalharam no projeto. É muito bom, depois que a pessoa acabou o trabalho, ganhar um prêmio. Isso estimula a que as produções continuem acontecendo. E na bilheteria a mesma coisa: eu não gosto dessa história de partir do menos zero. Outra forma que ocorre muito fora do país é a venda antecipada de ingressos. Muito pouca gente utiliza isso aqui. A venda antecipada de ingressos é um modo de formar a caixinha de préprodução, para dar início, poder comprar papel, botar o formulário na rua, fazer o projeto, correr atrás.

Em relação às leis, a Lei Rouanet foi para mim uma lei completa no sentido teórico. Já o Projeto Paraíso dá uma série de vantagens para você ter uma produtora, classificada entre micro e pequena empresa. Essa é uma lei que nesse sentido vai ajudar, mas eu acredito (e muito) na formação de entidades civis, sem fins lucrativos, que gozam de uma série de direitos dentro da constituição federal. Existe uma série de tributos que sobrecarregam muito as empresas. Sendo sem fins lucrativos, isso cessa, e aí pode concorrer a uma série de benefícios como uma entidade civil. Diminuindo os custos, você pode ter uma gestão participativa melhor.

A grande briga que eu tenho em relação às leis de cultura é que você faz um projeto, alguém dá um carimbo e diz que o teu projeto é bom, mas isso não quer dizer nada. Você tem que ir no mercado procurar. E é um mercado que ainda não tem perfil definido. As pessoas são "amigas". Você dá o dinheiro porque é amigo de fulano, não é porque é bom o projeto. É porque é "amigo". Então, na verdade, a gente não tem esse perfil definido para você poder adequar o teu projeto. Não adianta você fazer, por exemplo, um projeto "a cara do Rio" para o BANERJ. Se você não for amigo, a coisa não anda.

MONTENEGRO — Eu concordo e discordo. Eu acho que é "amigo" quando tem projeto para o governo. No caso de um particular, eu acho que é bem mais aberto. Quando você tem um bom papo, entra com o projeto. Uma das coisas que qualquer empresário, ou dono de grande agência reclama é da forma como o produtor teatral se coloca, sua forma de vender. O pouco convencimento verbal e informação apropriada para mostrar que aquele projeto pode realmente dar um retorno institucional para uma empresa. Porque jamais você pode chegar para uma empresa e falar que vai aumentar sua venda com aquele projeto cultural. É mentira: o retorno é literalmente institucional. Quando eu entrei na Brahma, a Brahma não patrocinava teatro havia dez anos. Eles não "se viam" patrocinando teatro infantil, e eu só consegui o patrocínio por uma única razão - pedi para ficar visitando, durante três dias, todos os departamentos da empresa, e descobri um departamento de reciclagem que poderia ter a verba para o nosso projeto. Não sei se vocês se lembram de uma campanha "Troque um computador por cem mil latas". Isso foi lançado há três anos no Teatro Casa Grande junto com "A Dama e o Vagabundo", porque a gente começou com essa campanha da latinha. Isto são cases que eu estou citando de oportunidade que o produtor tem que buscar.

ZÉ RENATO — Eu estou me sentindo um pouco fora de moda. Quando eu comecei a fazer teatro, em torno de 1950, o ingresso custava US\$ 5,00. Uma produção custava US\$ 4.000,00. Hoje o ingresso custa US\$ 5,00 e a produção US\$ 100,000,00. Então essa dife-

rença é brutal. Existe também outro aspecto. Hoje em dia, as pessoas trabalham mesmo é para gamhar dinheiro e acabou-se. É claro que essa é a finalidade, mas a gente tem que sobrepor a isso a nossa finalidade artística de vida. A escolha e a qualidade do repertório, o número de atores empregados, tudo isso de repente desapareceu de perspectiva. O que se faz agora é peça com dois, três, quatro atores, e olhe lá; o mínimo cenário possível, para poder viabilizar.

Há o problema do Estado, que está se julgando absolutamente isento de responsabilidade, quando produz essa loucura chamada Lei Rouanet. Essa Lei Rouanet é uma muralha de burocracia colocada entre os produtores e o público, um absurdo. Em janeiro de 93, eu entrei com um projeto meu na Lei Rouanet; um projeto do espetáculo MIRANDOLINA, de Goldoni, para festejar o duocentésimo ano de morte de Goldoni. No Brasil talvez tenha sido o único espetáculo dele feito nesta época. E o nosso projeto foi aprovado só depois que a peça saiu de cartaz. Nosso projeto estava orçado em US\$ 80.000,00 para fazer direitinho, com todas as condições possíveis: cenografia, figurino, etc. Como nós não conseguimos, tivemos que reduzir: corta cenário, corta figurino, corta isso, corta aquilo. O elenco passou a ser sócio da empreitada. Resultado: um projeto de US\$ 12.000,00 — os US\$ 2.000,00 nós conseguimos e US\$ 10.000,00 nos tivemos que desembolsar para pagar o prejuízo da empreitada.

Na época do SNT (Serviço Nacional de Teatro) a gente conseguia financiamento, passagens, hospedagem, então era muito mais fácil. Eu cheguei a viajar pelo Brasil com companhias com 40 pessoas. Agora, temos essa Lei Rouanet que na verdade isenta psicologicamente os membros do Governo de uma responsabilidade maior, que é oferecer cultura para o povo, de maneira direta, objetiva, mas o Governo não possibilita nada — só criou essa muralha de burocracia. O que nós precisamos batalhar seria para conseguir estrutura, para conseguir teatros, casas de espetáculo, publicidade. O custo da mídia hoje em dia é o dobro do custo do projeto — isto é uma loucura.

OSCAR — Essa coisa da mídia foram os próprios empresários que criaram. Porque se ninguém colocar

amúncio no jornal, tem o espaço do serviço. O que aconteceu é que o espaço do serviço deixa de existir, porque as pessoas começaram a botar anúncio em jornal. Se uma peça tem um patrocinador que garante meia página no jornal, vai-se colocar essa meia página de anúncio no jornal.

MONTENEGRO — Discordo de você. Existe o espaço do serviço em termos. Por exemplo, semana passada, não tive serviço. Se eu não tivesse mídia paga...

Esse assunto de patrocínio é muito relativo. Por exemplo: a Shell inflacionou o mercado? Inflacionou. Porque com o patrocínio, uma fatia daqueles profissionais passa trabalhar em dólar, por US\$ 4.000,00. Se a pessoa ganhou naquela produção US\$ 4.000,00, quando você tem um espetáculo sem patrocínio, ela quer ganhar os mesmos US\$ 4.000,00, porque a moeda virou dólar. Ninguém quer saber essa coisa de 1%, 2%, 3% de bilheteria. É ótimo que a Shell invista, mas vamos falar a verdade: são 5 espetáculos por ano em que ela investe, e mais nada.

PERGUNTA — Isso toca numa segunda questão nossa, que é sobre a escolha do espetáculo. A escolha é do produtor ou do patrocinador? À primeira vista quem está definindo o que se vai ter no Teatro Brasileiro é o patrocinador, e não mais o ator ou o diretor. Queríamos saber de vocês o seguinte: existe realmente alguém que não é artista de teatro, definindo o que é a tendência estética do Teatro Brasileiro?

MONTENEGRO — Por que hoje em dia diminuiu o número de produtores? Por que os atores estão se produzindo? Eu sou de uma geração em que o produtor vive em busca do patrocinador.

PERGUNTA — E como é que você escolhe os projetos que vai enviar ao possível patrocinador?

MONTENEGRO — Tem um diretor, que me procura: "Eu tenho aqui este projeto...". E você vai avaliando se convém ao teu interesse, o que você quer fazer ou não. Por exemplo, eu tenho agora um excelente talk show, o almoço do Teatro Rival. É um projeto que não tem o menor fim lucrativo, mas que tem até patrocínio de mídia.

PERGUNTA — A questão não é se a peça tem ou não fins lucrativos. É saber se a escolha de um projeto é função da mídia.

MONTENEGRO — É, mas a adequação quem faz sou eu. No caso do "Rei Lear", com o Paulo Autran, eu poderia fazer um projeto convencional, mas criei todo um marketing, 10 campanhas completamente diferentes onde eu possa adequar o Paulo Autran a desde uma campanha para cigarro ou para um banco, até uma campanha de roupa infantil, já que ele é o "avô ideal", entendeu?

O produtor é sempre olhado como mercenário, o que é muita mentira, porque da mesma forma que tem produtor mercenário, tem produtor honesto como é o meu caso, e tem ator mercenário e ator maravilhoso, como é o Paulo Autran, entendeu? Isso é que está muito errado. Isso levou os atores a se produzirem. O Paulo Autran se produz, a Bibi se produz, a Fernanda Montenegro se produz e contratam um diretor de produção. Eu não gosto desse sistema de trabalho. Eu gosto de trabalhar ou na sociedade ou como dono da produção. Eu acho que o produtor tem a função de informar o empresário (patrocinador). Hoje em dia não tem como negar o marketing no teatro. Você pode fazer um clássico, mas tudo é a forma com que se coloca — um belo projeto, um belo programa, um belo cartaz, um belo evento de lançamento — qualidade no trabalho.

PERGUNTA — Os espetáculos patrocinados pela Shell e pelo Banco do Brasil têm uma cara nítida, e isso acaba, sem querer, ditando uma tendência aos projetos: se é para a Shell, tem que ser moderno, tem que ter fumacinha, pega uma atriz da novela da Globo que está no ar e tem que ser uma peça "moderna". É esta "cara" que vende?

MONTENEGRO — O meu discurso é o da metodologia de trabalho. A metodologia de trabalho que pode ser mexida em qualquer espetáculo. O que eu quero dizer é o seguinte: não tem muito essa cara. Vai muito de como, além do contato pessoal, que eu não nego nunca, claro. O mercado tendencia muito, isso sim, concordo, mas é tudo muito relativo. Depende do momento, depende da forma que você vende.

ZÉ RENATO — O outro processo, que α gente abandonou, é a conquista de um público novo. Os grupos novos em formação buscam o patrocínio e se esquecem de uma conquista talvez mais difícil, é verdade, mas menos onerosa, que é a busca de público novo nos lugares onde existe uma possibilidade, como nas universidades, por exemplo. A criação de uma rede de distribuição de ingressos nas universidades, nas escolas secundárias, nas grandes fábricas, nas grandes empresas. A gente pode pedir para os empresários não só dinheiro, mas a formação de estrutura para os funcionários assistirem aos espetáculos. Olha, em 58, 59, os espetáculos que estreavam no Teatro Nacional Popular de Paris, com o Jean Villar, numa sala de três mil lugares, durante um mês não tinha mais ingresso para o público, porque eles tinham estruturado a venda dos espetáculos para a Peugeot, para as grandes empresas francesas que levavam os operários de ônibus dos seus lugares de trabalho, até o teatro. Então naquela época isso já se discutia no Brasil e aqui nunca se conseguiu fazer isso.

ISABEL — Formação de opinião. A primeira portaria que a Angela Leal baixou quando assumiu a Secretaria Estadual de Cultura foi que para todos os projetos escola, dentro de teatros próprios da FUNARJ, a caução, que costuma ser de 15% da bilheteria, baixasse para 10%. Em compensação 10% dos lugares da lotação são distribuídos entre as escolas públicas. Em relação a critérios, esta é a estratégia da Casa da Gávea: a partir do momento que você fica sem fins lucrativos, que você paga menos impostos, que você diminui os custos da sua produção e que você pode produzir mais, você começa a pensar em critérios. Por exemplo, um dos critérios é que a gente só vai montar textos de autor nacional. Outro critério: nós queremos que sejam diretores novos. E queremos formar opinião também; formar profissionais.

A lei estadual tem que ser regulamentada. Nós a recebemos já toda negociada e junto com cultura tem esportes, e meio ambiente. Agora me diz: se uma lei pode beneficiar um time de vôlei e uma companhia de teatro, quem a empresa vai patrocinar? O time de vôlei. Ainda tem esse problema, porque

a lei foi aprovada com cultura, esporte e meio ambiente. Ou seja, estamos todos no mesmo nível. E há outra razão para o empresariado não dar o dinheiro. Quando o empresário aplica o dinheiro na lei Rouanet, e deduz como despesa operacional, está dizendo para o governo que este dinheiro existe, concorda? No ano seguinte, se esse dinheiro não aparecer de novo, o governo vai em cima: "Está na tua caixa dois, devolve pra cá." Aí o empresário não quer.

PERGUNTA — O teatro sem patrocínio é inviável? Quanto de fato custa uma produção? Investimento em teatro tem retorno? Qual a previsibilidade desse retorno? O preço do ingresso pode ser compatível com o custo da produção? Há algum tempo atrás, num certo sentido, era. A peça custava US\$ 4.000,00 cinco ou seis atores tiravam US\$ 800,00 do bolso e faziam a montagem. Hoje isso é completamente inviável? Uma peça custa de fato US\$ 80.000,00?

OSCAR — O sonho da minha vida é "me ferrar para fazer" e "fazer". Eu acho que se você parte para toda essa "metodologia" pode ser que você não faça nunca. Se você parte para ter US\$ 150.000,00 para fazer uma peça, este investimento é todo em cima de uma caixinha de surpresas. Eu fiz, uma vez, uma peça com a Vera Fischer chamada OS DESINI-BIDOS, no Teatro Clara Nunes. Foi um grande fracasso, e o Perry Salles, produtor da peça, mandava eu chamar a BRINK'S para pegar o dinheiro da bilheteria. Eu dizia: "Pode deixar que eu levo na minha pasta". Mas eu acho que tem como se fazer peças maravilhosas sem todo este custo. Sabe, de você poder ter tudo de uma forma mais barata. A única coisa em que a gente esbarra é a mídia, e aí é fogo. Você pode negociar com o Jornal do Brasil, mas algum você vai ter que deixar lá. E aí é uma coisa rara, porque se você partir para um investimento, o ingresso mesmo assim não paga um anúncio de jornal. Aí você vai investir em fazer calça, vai querer que a venda da calça retorne o dinheiro investido. Não é a calça mais o cadarço que a amiga vai emprestar, mais o sapato, que vai retornar o custo da calça. Teatro é um bom investimento, porque

quando dá certo, é melhor do que ouro; mas quando dá errado, é fogo. Quando comecei a fazer teatro, se num teatro tivesse um refletor de 1000w, era um refletor de 1000w só e era um sonho. Se tivesse 20 de 500w e um de 1000w era "do capeta". Hoje, você precisa ter 100 de 1000w, 200 lâmpadas PAR, 400 elipsoidais. Será que o público está ficando cego? Eu fazia uma peça que tinha vinte refletores de 1000w, bem distribuídos. O Jorginho de Carvalho fazia a luz com vinte como fazia com cinquenta, e a peça assim se pagava. Todas as peças que eu fiz se pagavam. A única peça que não se pagava era uma que eu fiz com o patrocínio da Shell, que o Braulio Pedroso queria montar muito, chamada MORRE UM CORA-ÇÃO VULGAR. A peça ficou um mês em cartaz no Teatro Glória. Eu também não tenho muito essa política de captar recursos. Eu fico muito por uma coisa de idealismo, não por uma coisa de "futurismo": "Não deu nessa, vai dar na outra." Eu fico em cima daquela história que eu estou fazendo, e pronto, tentando ser o mais racional possível. Junto um pedaço de sarrafo com um pedaço de madeira, questionando os abusos na montagem. Mas acho também que não pode ser um mecenato cultural, de as pessoas acharem que estão fazendo "para te ajudar". Isso cabe um pouco ao Estado. Antigamente era mais fácil. Havia o financiamento reembolsável do INACEN que todo o mundo pagou, nunca teve bronca de ficarem devendo. Eu acho que falta isso. A lei que eles não falaram é a lei do ISS, que todo o mundo deve conhecer. Mas você passa por uma série de censuras também, por várias comissões para conseguir que a sua firma seja credenciada a pegar aquele dinheiro. E depois você sai pedindo dinheiro, e aí o ISS prefere que você peça o dinheiro a quem deve. Mas se o cara tá devendo ele não vai querer dar dinheiro droga nenhuma...

PERGUNTA — Você falou da ligação entre o seu produto e o consumo. Você citou o caso da calça. Então em teatro a idéia seria produzir com a bilheteria. Fazer um teatro auto-sustentável. Você tenta sintonizar o que o público quer, o espetáculo que o público quer assistir?

ZÉ RENATO — Eu vivo de teatro há 40 anos, então, eu fiz teatro porque eu gosto de teatro. Eu acho

que o meu gosto é um gosto popular. Quando eu procuro uma peça eu vejo que além de agradar ela agradaria também ao público, porque o teatro só se realiza na momento em que há essa comunhão, essa festa, que é o espetáculo. Isso não quer dizer que a gente faça uma peça porque é do gosto do público. Isso eu sou contra. Existem peças por exemplo que eu gostei e que depois se transformaram em grandes sucessos, como acontece também da gente gostar muito de uma peça que não funciona absolutamente. E a gente espera o retorno da bilheteria. Quando você planeja o espetáculo, você planeja guardando o mais possível de porcentagem da bilheteria para que haja o retorno. Antigamente a gente fazia um projeto, e dizia: "a gente vai gastar 40% desse projeto"; o restante seria uma reserva eventual, a capacidade da gente devolver aos investidores possíveis, porque existiam cotas. Hoje em dia você é obrigado a fazer um orçamento e de repente você percebe que 80% do teu orçamento está absolutamente comprometido. Então você só pode oferecer às pessoas que investem dinheiro uma margem de 20% de sobra da bilheteria para devolver o capital. Se você não tem uma frequência média acima de cento e vinte, cento e cinquenta pessoas, você não terá o retorno do seu capital nunca. Hoje em dia, para você obter uma média de cento e cigüenta pessoas, todos nós sabemos que é extremamente difícil. É uma média altíssima.

PERGUNTA — Com relação à diferença entre o custo de uma peça com possibilidade concreta de patrocínio ou não. Existe, em termos quantitativos, essa diferença, e qual seria ela?

ZÉ RENATO — Eu fiz um projeto orçado em US\$ 80.000,00. Desses US\$ 80.000,00, US\$ 40.000,00 iriam para a mídia, e US\$ 40.000,00 para a montagem da peça. Como a gente não obteve o patrocínio, o que é que se fez? Em primeiro lugar, cancelaram-se os US\$ 40.000,00 de mídia. Segundo lugar, não se pagou ninguém, nenhum ator foi pago, daí inclusive houve um debandada no elenco, eu tive que substituir. Só ficou quem concordou em receber porcentagem sobre a bilheteria e não ganhar nada no ensaio. Resultado: o que a gente pagou foram apenas aqueles itens que

não podia deixar de ter, como madeira para o cenário. Então o custo ficou em US\$ 12.000,00 de uma produção orçada em US\$ 40.000,00, já que a mídia então acabou, não teve de jeito nenhum.

PERGUNTA — A mídia acabou não só inflacionando o custo do espetáculo, mas também definindo um padrão e conferindo um status a determinadas produções. Então, quem está ganhando mesmo com isso é a mídia?

ZÉ RENATO — Essa é uma batalha dos produtores com o governo. Já que os canais de televisão são concessões, deveriam reservar um espaço para a divulgação da cultura.

PERGUNTA — Uma pessoa fez um levantamento técnico de quanto uma empresa patrocinadora recebeu em mídia. Ou seja: se um ator da peça esteve no Jô Soares, quanto significaria isto em dinheiro, e assim por diante... A empresa investiu 40 mil dólares, recebeu 1 milhão em mídia.

MONTENEGRO — Para o empresário isso não significa nada, porque para ele só é válido este retorno quando ele vê o nome da sua empresa. Eu sei inclusive de quem você está falando. A pessoa ficou quinze minutos no Jô, mas só falou 2 segundos o nome da empresa. Eu já fiz isso também, mas na prática, não me deu retorno.

PERGUNTA — Isto puxa uma outra discussão que é a função da imprensa na formação de opinião, ditando a moda, quer dizer, se eu sei que tal diretor consegue capa de jornal, consegue críticas excelentes sempre, independente do que faça, e se eu sou um patrocinador eu vou investir no retorno de mídia que esse "cara" me traz.

MONTENEGRO — Eu tenho um raciocínio muito particular em termos de mercado. Tenho o maior respeito com relação a esse pessoal, como o Orlando Miranda, enfim esse pessoal que têm toda uma história. Mas eu sou de uma geração de produção que está buscando alternativas no mercado para solucionar problemas a curto prazo, afinal, tenho 25 amos, eu tenho que meter bronca agora. Desde que eu conheço esse país, esse país tem essa inflação, é falido, então, eu não conheço esse país melhor ou pior.

E comecei a analisar o mercado — sou formado em publicidade —, quais são as soluções que eu, como produtor, poderia criar para viabilizar o mercado da nossa forma. Por exemplo, eu faço projeto escola há 5 anos. No meu primeiro projeto escola, o empresário comprava um ônibus e dava para um orfanato. Todo domingo, 50 pessoas. Só que o projeto escola foi acabando, por uma única razão. O preço do ingresso? Não. O preço do ônibus. Como solucionar o problema? Fui buscar o apoio de uma empresa de ônibus. A cada trezentas crianças que compram um ingresso eu dou um ônibus para a escola. A mídia é um problema muito mais sério. O patrocinador está tão viciado, que nós produtores montamos espetáculos, entregamos prontos e depois só pedimos o dinheiro da mídia. E eles assinam a mídia como se tivessem pago o espetáculo. O sistema é tão complexo, que a gente tenta viabilizar da melhor forma. Eu criei então nesses dois anos mais seis de carreira teatral novas formas institucionais. Então eu tenho uma House Organ institucional bimestral onde eu informo o empresário o que é que está acontecendo com a minha empresa. Mando convites semanalmente para todos eles, proniovo eventos para trocar informações constantemente. Eu não sou um pedinte. Chego à empresa e ninguém está me fazendo favor; eu estou negociando. Criei um mapa cultural da cidade do Rio de Janeiro. Conseguimos definir a identidade de quem produz a cultura no Rio de Janeiro, com endereço e telefone de todos os responsáveis e fiz um desenho da cidade do Rio com cada empresa no seu respectivo bairro. Um problema que eu tinha era o de como pagar ator no período de ensaio se o patrocínio não permite o salário. Então eu criei salários indiretos. O ator teria os benefícios de frequentar academias, restaurantes, e tudo mais. Podem não ser alternativas maravilhosas, mas são as do momento. Na hora que tiver uma produção que dá pra pagar eu estarei pagando. A gente vai buscando qualidade no trabalho. Outro exemplo é o plano de saúde. É dificílimo o ator ter plano de saúde quando não está contratado por uma televisão. Então é mais um benefício que se pode buscar para ele. São soluções imediatas, é um marketing cultural. É você começar a mostrar para o empresário novas

saídas. A mesma coisa com relação à formação de público nas escolas. Tenho um espetáculo que vai ser só para escola, com debate, marketing cultural, institucional, com professores e tudo mais.

PERGUNTA — Uma outra discussão que a gente estava tendo era aquela dualidade da verba versus verbo. Por um lado tem o lado comercial da peça: você produz algo visando a acolhida do público. De outro lado existem aquelas produções com qualidade, mas que ninguém vai assistir porque é uma coisa difícil. Partindo daquela máxima de Racine de que "TEATRO É FEITO PARA AGRADAR E EMOCIONAR", todo o resto sendo função dessa premissa, qual seria o tipo de espetáculo viável enquanto produção e que, ao mesmo tempo, tivesse qualidade, sem ser aquela coisa hermética, incompreensível?

ZÉ RENATO — Se alguém tivesse essa fórmula... No mundo inteiro ninguém sabe o que faz o sucesso. Quando escolhe uma peça você acredita que vai ser um sucesso. Vai agradar o público, agradar a gente — é fantástico, mas poucas vezes acontece. Uma peça, por exemplo, que nós fizemos em São Paulo, no Teatro de Arena em 58. Estávamos fazendo uma peça que não funcionou, então resolvemos fazer uma outra peça, uma peça que o Guarniere escreveu. Ensaiamos em um mês, fizemos rápido. Ficou um ano e meio em cartaz. Ninguém esperava. A gente sabia que era uma peça boa, uma peça que a gente gostava, mas tínhamos levado a mesma fé na "Escola de Mulheres" que tínhamos feito antes, na mesma época, e que só ficou no Arena durante dois meses.

MONTENEGRO — Eu concordo com o Zé Renato, se a gente soubesse... Agora tem uma questão que não tem como negar, é a pesquisa de opinião pública. Eu resolvi fazer uma pesquisa desse tipo em teatro, para minha consulta própria e uma coisa é certa: no momento que a gente está passando, as pessoas querem rir. As pessoas estão querendo muito se divertir, em função da situação que a gente está vivendo.

ZÉ RENATO — Isso é uma opinião sua, pessoal.

MONTENEGRO — Pode até ser. Mas também são dados de pesquisa. No Teatro Rival, na hora do almoço, recolhemos uma base de 5.600 pesquisas. Uma

das perguntas é: "Qual o tipo de espetáculo que você mais gosta ou que você gostaria de ver?". A comédia ganha: 78% dos questionários indicam isso. Além do que, os maiores sucessos nos últimos 5 anos tendenciam para o humor.

ZÉ RENATO — Só pra trazer alguns dados estatísticos para vocês, já que você falou em estatística: nos Estados Unidos, de cada 10 espetáculos, 9 são fracassos. Esse um que faz sucesso dá dinheiro para muita gente trabalhar. No Brasil também acontece um pouco essa relação. Por exemplo, o que está acontecendo agora, no Rio, com essa peça "A GAIOLA DAS LOUCAS". A peça já foi um sucesso que ficou dois anos em cartaz, há 20 anos. De repente, o produtor resolveu montar o espetáculo e já tinha perdido dinheiro, estava "na maior lona", não tinha dinheiro nenhum pra produzir, e então tentou arranjar o dinheiro. Conseguiu dez amigos que entraram com US\$ 4.500,00 cada um, US\$ 45.000,00 para montar essa peça. O que estes dez amigos dele vão ganhar com essa peça vai ser uma coisa de louco. Vocês precisam ver o que está acontecendo na porta do Teatro Ginástico, onde a peça está em cartaz. É impressionante. Então, um sucesso nutre a gente para poder fazer outros fracassos. Eu já comprei casa com sucesso de peça e já vendi várias casas com fracasso de peça. Isso é um negócio que a gente tem que acreditar no que está fazendo, e ir à luta.

MONTENEGRO — Eu me formei em publicidade mas minha escola mesmo é a da vida. Tenho uma bagagem empresarial. Eu produzia um programa nacional de economia. Mas sempre gostei de teatro. Freqüento desde os 11 anos. Em teatro só fiz produção. Não quero ser ator, nem diretor, nem nada. Só empresário. Scu uma pessoa completamente aberta, todos os meus projetos para 1994, 1995, são projetos que vieram a mim; só um ou outro que a gente agora criou, mas basicamente, são pessoas que vieram com uma idéia. Ninguém está livre do fracasso, ninguém está livre do sucesso — a gente acredita no nosso trabalho. No momento que a gente passa, é fundamental a fé em si mesmo, acreditar que vai dar certo, acreditar em si.

ZÉ RENATO - Me parece que tudo o que foi discutido resulta de uma análise do mercado em funcão de uma realidade atual, que é: existe um produtor que de repente reúne em torno de si algumas pessoas angariadas na medida da necessidade de um projeto, e que parte para jogada. É um projeto em torno daquela peça, daquela jogada, daquele instante que reúne pessoas de formação diversa, de culturas diversas para jogar naquele projeto. Isso é uma coisa atual, mas existe um outro tipo de trabalho, que é nosso, que eu, pessoalmente acho que é muito mais importante. É a criação de grupos, que trabalham juntos muito tempo, porque assim pode se estabelecer uma relação de produção, totalmente diferente dessa, e esse é o trabalho mais importante pra nós. Os melhores projetos que eu já fiz na minha vida foram exatamente em torno de grupos, de pessoas que trabalhavam juntas muito tempo, nunca pessoas reunidas em torno de um projeto momentâneo. A formação de grupos é o caminho ideal pra vocês que estão na escola, a formação de grupos que trabalhem muito tempo e fortaleçam as mesmas idéias, que tenham a mesma estrutura cultural, e que pesquisem uma linha de repertório adequado, que procurem falar a mesma língua nos menores gestos. No Arena em São Paulo, quando nós estivemos trabalhando juntos durante 12 anos, os atores se entendiam num simples olhar. Era um simples meneio, até falavam de uma gesticulação brasileira, a maneira brasileira de representar, que era simplesmente pelo fato deles se conhecerem muito.

OSCAR — Agora eu acho que é legal em todos os grupos ter uma pessoa responsável por produção. Quando chego em um teatro e vejo uma pessoa, um administrador que queria ser ator, e não é, é administrador de teatro, acho que era melhor ele tentar ser ator, porque é uma coisa que às vezes atrapalha o trabalho em si. É melhor o cara se preservar dentro desse grupo. Eu acho perfeito que a tendência é se formar um grupo e ter uma pessoa responsável pela produção, que não quisesse ser ator, que fosse um técnico. Eu também não tenho nenhuma formação de produtor, aliás, nem existe escola de produtor. Eu, em 1979, fiz prova aqui para o IME. Entrei para o IME e aí conheci o Jorginho de Carvalho, uma pessoa

que faz luz. Aí ele falou: "Você não está a fim de operar a luz de uma peça, com a Glorinha Beutenmüller?". Aí eu falei que sim e comecei a operar luz. Abandonei tudo e aí comecei a trabalhar com o Aderbal Júnior, que é uma pessoa que acha que teatro tem que ser feito sem dinheiro. O Aderbal não gosta de dinheiro. Aí eu figuei trabalhando com o Aderbal muito tempo. Depois comecei a trabalhar no universo de outras pessoas, mas agora acho que no tempo que eu trabalhava com o Aderbal, eu era mais feliz e não sabia. A gente fazia espetáculo de rua. Se o Aderbal falava assim: "Poxa, tá ótimo o espetáculo, mas se não tivesse essa árvore aqui na frente...". Pra mim já era um código — eu ja lá. arrebentava a árvore, aí depois, todo mundo: "Cadê a árvore que estava aqui?" "Explodiu. "Era um código, porque se você tem essa cumplicidade com alguém, que tem essa formação, é ótimo. É claro que vocês podem num grupo, chamar um ou outro diretor e até chamar alguém para fazer a produção, captar recursos, mas acho que o conhecimento das pessoas é super-interessante para deflagrar um sucesso. É um lance de formação de grupo e de código mesmo.

MONTENEGRO — Existem algumas diferenças em produção. Tem o diretor de produção, o produtor executivo. O ideal é que o produtor executivo e o diretor de produção pensem igual ao produtor-empresário, com a cabeça voltada para custear a produção. Cabe aos três estarem na mesma linha e terem a mesma filosofia de trabalho, visando baratear a produção, dar soluções para aquele problema de forma a ser mais barato para o empresário. Isso é muito difícil de acontecer, por isso que eu adoro quando o ator fala para mim que está produzindo. Eu tenho certeza que no próximo encontro o papo é outro. E isso acontece com todo mundo.

PERGUNTA — Uma coisa de que eu participei muito era do surgimento do produtor "por circunstância". Não havia o produtor por vocação, então dentro do grupo tinha um cara que tinha mais facilidade, ele era ator, mas acabava assumindo a produção. Os outros atores não queriam nada com produção, se acomodavam e isso acabou corroendo um pouco essa estrutura por dentro.

ZÉ RENATO — Se o grupo está desmoronando, tem que haver um espírito de grupo e tem que ser muito bem elaborado.

OSCAR — Na hora que você pega um grupo e divide tarefas, acho que isso daí não dá certo. Vou dar um exemplo. Eu viajei com uma peça chamada MOÇA EM ESTADO DE SÍTIO. Fomos para São Paulo. Era um grupo, cooperativa. Eu tinha mais facilidade de fazer produção, então, conseguimos entrar em todos os teatros do município de São Paulo. O autor me ligava na guarta-feira da rodoviária de São Paulo às 5 horas da tarde perguntando como chegar no teatro porque ele não sabia nem chegar. Eu levava o cenário, montava tudo, montava a luz. Era uma coisa que para eles também era bom, porque não precisavam, cada um, levar o seu figurino lavado e passado. Acho que devia ter uma pessoa só pra fazer esta produção. O Arena tinha uma pessoa de produção?

ZÉ RENATO — Não. Cada um lá fazia de tudo. É claro que depois as pessoas começavam a fazer isso, mas no Arena era diferente, começaram a aparecer estes problemas em função da necessidade. Todo mundo queria fazer isso e aquilo. Todo mundo participava de tudo.

OSCAR - Mas essa outra coisa que o Marquinhos falou de que o diretor de produção tem que ter afinidade total com o empresário, eu acho que só funciona assim. Várias brigas que eu tive com pessoas, principalmente com atores, foi por combinar uma coisa e as pessoas discordarem depois. Se eu digo: "A gente vai gastar 2 mil nessa história, tudo bem?" "Tudo bem". Para mim aquilo é lei. Aí chega na hora e dizem: "Vai lá e compra mais mil quinhentos de pano." Isso não. Se eu digo que tem tanto, é tanto, dentro da nossa realidade e não dentro da realidade de mercado. Tem tanto pra você fazer o cenário, quer, faz, não quer, não faz. Vou chamar outro, dentro da realidade que, no exemplo do Zé Renato, de 80 mil dólares passou a ser só 10 mil dólares, para fazer a história.

À GUISA DE CONCLUSÃO

A análise dos depoimentos dos profissionais de teatro que participaram do DEBATE COM PRODUTORES nos permite observar algumas das tendências na forma de produzir teatro, hoje, no Rio de Janeiro. Diante das dificuldades financeiras provocadas pelo aumento absolutamente desproporcional dos custos de um espetáculo com relação ao preço do ingresso, o teatro deixou de representar uma possibilidade para o investidor interessado em teatro, para depender de um eventual patrocinador — empresas privadas ou o Estado — e, dos chamados apoios culturais.

Se o espetáculo tem o patrocínio, a troca que se estabelece é dinheiro versus a repercussão do espetáculo na mídia, e, consegüentemente, a divulgação do nome deste patrocinador junto ao seu público alvo específico, que pode nem ser o público alvo do espetáculo. Por exemplo, um leitor de jornal pode ficar sabendo que determinada empresa está patrocinando um espetáculo, mas nem por isso se interessar em ir ao teatro ver aquela peça. Outro exemplo: o Estado pode patrocinar um espetáculo para impressionar, através da mídia, os seus eleitores em potencial, e consolidar alianças, sem nenhuma convicção sobre o valor artístico do espetáculo que vai prestigiar. Desta forma, o patrocinador elege determinado tipo de espetáculo, forjando e/ou perpetuando tendências estéticas para o teatro no Rio de Janeiro. Diante deste auadro, os empresários teatrais recuam e o que se vê são produtores que precisam transformar-se em captadores de patrocínios e apoios. Quanto maior a capacidade de conseguir aprovar projetos junto aos patrocinadores, major será o seu prestígio junto à classe artística e maior será o seu lucro, advindo desse tipo de agenciamento. O teatro deixa de ser visto sob o aspecto econômico, de gerador de riqueza, num caminho auto-sustentável, e passa ao "esquizofrênico" universo que o faz depender do público para fins artísticos, mas prescindir dele, absolutamente, para fins econômicos. O gosto do público já não serve de parâmetro para a duração de uma temporada, uma vez que ela obedece a uma lógica muito mais acelerada, que é a da novidade, a de se colocar sempre algo diferente, "novo", no mercado, algo que possa servir para anunciar o patrocinador.

Este tipo de sistema de produção acaba minando as bases do que se costumvaa chamar de teatro de grupo. Este tipo de teatro se baseia na permanência. A permanência de um mesmo núcleo de trabalho artístico, a permanência em cartaz por um período maior de tempo, seja na mesma cidade ou em viagem, o que depende da aceitação do público e obriga à busca de uma sintonia entre o espetáculo — seu conteúdo, sua capacidade de comunicação — e a audiência. Sem a possibilidade concreta de permanência num espaço, não há tempo para o "boca-a-boca" acontecer. A mídia aparece como a possibilidade de divulgar o trabalho, o que não é verdade.

Dentro deste quadro em que produzir significa conseguir patrocínio, o debate sobre o aperfeiçoamento de métodos de produzir teatro se confundem com um aprofundamento e a aplicação de técnicas de venda e de marketing ao teatro. A discussão sobre o valor artístico segue os parâmetros do que hoje, no mercado, se espera de produtos de outra natureza: que tenham uma boa embalagem, que sejam bem lançados, que confiram status a quem os adquirir ou usufruir, que sejam descartáveis. Nada de valores eternos, pois já não se vive no universo do ritual. Nada de pesquisa de linguagem — todo o tipo de coisa parece já ter sido inventada no palco. Nada de referência na realidade já que ela mesma não se apresenta como permanência. Os questionamentos sobre como produzir teatro não apontam para como gerar bens que realmente agradam a um público. As preocupações não são o que dizer, para quem dizer, por que dizer, quais os recursos essenciais, qual o retorno possível, qual a estrutura básica do teatro, no que ela difere e interage com os meios de comunicação de massa, qual o futuro da comunicação direta, sem a mediação de máquinas. E quando chegam a ser enunciadas desta forma, estas questões alimentam uma lógica anterior, filiada às técnicas de um marketing indireto, institucional, que parece mais importante do que o questionamento sobre uma atividade artística.

Se hoje é consenso que o teatro deve ser financiado pelo Estado, ou por uma atividade afim, que se pense realmente nessa condição. A cobrança de políticas culturais definidas significa redimensionar o papel do Estado também no campo do teatro. Se o teatro se contenta em servir de mais um instrumento deses códigos chamados mídia e política, que o faça com clareza e faça deste um tema para a sua dramaturgia e não apenas um meio de sobrevivência em meio às contingências terríveis do momento. Como os pintores dedicavam o tempo de sua arte à pintura de retratos dos seus mecenas, por que não pensar um teatro que fale de quem paga para não ver? Do contrário, mais vale filiar o teatro a uma atividade mais parecida com ele, como a de um bar — onde a cena pode funcionar —, ou a de uma escola, enfim a uma atividade que o financie sem cobrar-lhe o preço de descaracterizá-lo. O preço que o teatro vem pagando parece alto demais e os atores, diretores, dramaturgos, produtores, cenógrafos, figurinistas, perdidos que estão no corre-corre de tantas produções diferentes, parecem estar desperdiçando seus talentos, perdendo o prazer de uma arte cujo segredo está em ser um "produto artesanal" e não industrial.

NOÇÕES DE LITERATURA DRAMÁTICA O AUTO

Henrique Oscar

O auto é o texto característico do teatro medieval. Com a ocupação de Roma pelos bárbaros e o fim do império romano do ocidente, desaparece praticamente o teatro clássico greco-latino. A baixa Idade Média conhece somente os trovadores jograis que são os descendentes dos mímicos romanos. Os primeiros narravam em verso histórias em que descreviam episódios com a participação de vários personagens e falavam como cada um deles. Mas não se pode dizer que isto seja teatro — estamos ainda no domínio da poesia.

Da mesma maneira que o teatro clássico se originou dos cultos religiosos pagãos, o teatro ocidental vai surgir do seio da Igreja Católica. Datam do começo do século IX os primeiros "tropos", que são floreados metódicos com texto próprio, acrescentando antes, no decorrer ou no fim do texto litúrgico a ser cantado num ofício ou cerimônia qualquer, uma variação. O tropo "Quem Quaeritis", cantado no ofício do Sábado Santo contém um diálogo rudimentar que fez dele a primeira peça teatral do ocidente. Perguntavam os religiosos que faziam os anjos àqueles que representavam as Santas Mulheres "Quem quaeritis in sepulcio Christocolol?" (A quem procurais no sepulcro, ó servidores de Cristo?) E aqueles que faziam as Santas Mulheres, respondiam: — "Jesus Nazareno Crucificado, ó habitantes do Céu!" Ao que um dos anjos esclarecia: — "Não está aqui. Ressuscitou como o havia predito. Ide e anunciai que ele ressuscitou do sepulcro".

Como o ditirambo, esse breve diálogo tem já elementos teatrais. Uns religiosos representam anjos, outros as Santas Mulheres. Temos um diálogo e temos personagens. Já temos, pois, teatro.

Um século mais tarde, esse tipo de representação da Semana Santa vai ter maior desenvolvimento, sobretudo no texto "Regulares Concordia", do beneditino inglês STO. ETHELWOLD, de 965-975. Então já temos todo um texto cheio de rubricas e compreendendo duas partes: o enterro do Cristo representado pela colocação de uma cruz aos pés do altar, e a visita das Santas Mulheres ao Sepulcro, com um esclarecimento do anio sobre a Ressurreição.

Esse texto vai se desenvolver, incluir a compra de ungüentos, simbolizados pelo incenso no turíbulo, admitir o elogio que da sua mercadoria fará o vendedor de óleos. Outro acréscimo será a Procissão dos Profetas do Antigo Testamento, que recitando trechos de suas profecias confirmam ser Cristo o Messias. A roupagem e a caracterização dos profetas será gradualmente enriquecida com o acréscimo de objetos não próprios do culto, como barbas postiças, bastões e até chifres, acentuando-lhe a teatralidade. Estas representações sobre a morte e a Ressurreição do Cristo constituem o Ciclo da Páscoa. Úm pouco mais tarde surgirá o Ciclo do Natal, com o presépio, a estrela, os pastores e os reis magos.

Elas têm lugar no interior da Igreja, são em latim, estão a cargo de religiosos e são consideradas partes integrantes do culto, do ofício, da cerimônia religiosa que assim se quer ilustrar, explicar. Chamam-se por isso, Dramas Litúrgicos.

Nos séculos XI e XII e até o XIII, com forma teatral mais desenvolvida, misturando o latim, que permanece em coros, com a língua vulgar, para facilitar a compreensão das cerimônias ao público ignorante a que se destinavam, surge o drama semilitúrgico, não mais objetivamente representado por religiosos, levado na porta da igreja ou na praça pública e que nas suas formas mais tardias admitirá ao lado de episódios da História Bíblica, outros da Hagiografia, isto é, da vida dos santos. Estas representações não são mais consideradas partes do ofício, integrantes da cerimônia religiosa, embora ainda es-

tejam bastante perto delas. No século XIV temos já histórias de personagens humanos em dificuldades, salvos à última hora por intercessão milagrosa de um santo invocado pelo protagonista, preferentemente Nossa Senhora. A teatralidade é amplamente desenvolvida e já não estamos diante de dramas semilitúrgicos, mas de meras peças religiosas.

Nos séculos XV e XVI, surgem os grandes Mistérios. São Mistérios da Paixão de Cristo, compreendendo não só seu nascimento, vida, paixão, morte e ressureição, mas indo habitualmente desde a Criação de Mundo até o Juízo Final. São amplas séries de episódios cuja apresentação durava um ou vários dias. No teatro inglês, esses episódios são considerados autônomos, constituindo cada um uma peça, um "milagre" ou "mistério" integrante, porém, de um "ciclo" e conjuntamente representados.

Se a Idade Média termina cronologicamente com a tomada de Constantinopla pelos turcos em 1453, o teatro medieval se prolonga pelo menos mais um século, bastando reparar que nele se enquadra toda a produção de GIL VICENTE, nascido em 1465 e cuja obra se inicia em 7 de julho de 1502, com o "Monólogo da Visitação", ou do Vaqueiro, e se estende por quase toda a primeira metade do século XVI.

A característica do auto é ser peça de tema religioso, edificante ou moralizante, destinada a celebrar festas, comemorar episódios da cristandade ou simplesmente a instruir moral e religiosamente o povo — e com algumas exceções, como a obra de Gil Vicente e outras de diferentes literaturas (francesa, inglesa, italiana), se caracteriza pelo seu primarismo teatral, sem por isso deixar de influir decisivamente no teatro popular de nossos dias.



RESENHA DE LIVROS: TEATRO DE BONECOS NO BRASIL

Ana Maria Amaral Com—Arte, Edusp, SP, 1994, 80 pgs.

A professora Ana Maria Amaral, conhecida pela sua pesquisa pioneira "Teatro de Formas Animadas", acaba de lançar mais uma contribuição ao estudo deste importante e desprezado setor das artes cênicas: "Teatro de Bonecos no Brasil", Com-Arte, Edusp, SP, 1994, 80 pgs.

O livrinho surge em duas versões. Uma, em português, destinada à circulação local; outra, em francês, será lançada no próximo congresso da UNIMA em Charleville, a cidade que tornou-se uma espécie de capital contemporânea destas manifestações cênicas inovadoras. Enriquecido de belas fotografias, o estudo rastreia as origens e a evolução dos bonecos brasileiros até a década de 80, num esforço altamente meritório de não deixar perder-se esta memória cultural.

Surpreendendo os ramos desta evolução — a erudita e a popular — a pesquisa reúne muitas informações antes dispersas e introduz uma síntese sobre o assunto. Concentrando informações relativas ao nosso século, quando a atividade tornou-se mais estável e a existência de documentos subsidia mais confortavelmente o traçado do fio histórico, Ana Maria articula um texto que tanto interessa ao estudioso quanto ao amador ou praticante. Conhecer esta evolução ajuda, e muito, não apenas o pensamento sobre as artes cênicas no Brasil como fornece à prática importantes elementos de apoio e estímulo.

Os anos 40 assistiram uma espécie de "renascimento" dos bonecos, e particularmente pela atuação

de Helena Antipoff à frente da Sociedade Pestallozi do Brasil, cursos para bonequeiros se incubiram de disseminar o gosto pela atividade, vindo a permitir um seu desenvolvimento mais articulado. Inicialmente no Rio, e depois se espalhando por outras cidades, os bonecos foram aos poucos conquistando público e praticantes. Maria Clara Machado e Virgínia Valli, que depois viriam a fundar O Tablado, estiveram entre as jovens entusiastas de então.

Os anos 60 assistiram às primeiras manifestações de utilização de bonecos ou de técnicas a ele associadas em espetáculo para adultos, alargando temáticas e introduzindo contrapontos estéticos às tradicionais práticas cênicas. Este importante movimento está na base de muitas das transformações cênicas que os anos vindouros foram introduzindo na encenação brasileira, alargando seus horizontes e recursos para que, hoje, possa manifestar esta pluralidade de tendências e direções.

A CENA, UM OBJETO

O livro de Ana Maria detém-se nos alvores dos anos 90. Sua preocupação em historiar a atividade não cria espaço para reflexões estéticas ou observar interações de outra natureza no curso das atividades cênicas em geral. Como ela mesma diz, este trabalho pertence a outros.

Parcialmente, ele já foi realizado na pesquisa anterior, referida no início, onde ela própria evidenciou algumas conexões entre as práticas cênicas "tradicionais" e "inovadoras", entre o teatro de atores e o teatro de bonecos ou objetos. Mas o campo ressente-se ainda de muitas lacunas, deixando a quem por ele se interessar muito espaço para futuras incursões.

"Teatro de Bonecos no Brasil" ajuda a perspectivar um olhar sobre a cena, a repensar alguns caminhos evolutivos da estética cênica brasileira, em geral muito dominados pelas circunstâncias ou movimentos de curta distância. Que se pensar, por exemplo, das atuações de Cecília Meirelles entre os bonequeiros de Helena Antipoff nos anos 40 e sua produção literária

adjacente? Ou do artista plástico Darcy Penteado que, com o grupo Sacy, nos amos 50, tomou parte de alguns espetáculos no TBC, conciliando uma vocação plástica e cênica? Estas interações, apenas vislumbradas até o momento, poderão, se desenvolvidas, ajudar a redefinir certas questões mal-colocadas quanto à natureza, à história e o jogo de influências recíprocas entre as artes.

A consciência de que a cena contemporânea é um objeto foi adquirida muito recentemente, especialmente pelo trabalho da semiologia e do estruturalismo teatrais dos anos 70; ainda que, desde seus alvores, o século XX tenha trilhado este percurso através das vanguardas históricas. A propalada interação cênica, seja da romântica noção da Gesamtkunstwerke (obra de arte total) wagneriama (especialmente quanto aos meios) ou da noção de ópera sintética de Bob Wilson (quanto aos conceitos), não pode deixar de lado considerações sobre as marionetes, aos bonecos, aos objetos animados dadaístas e futuristas, se quiser fazer justiça quanto às suas origens.

Os reflexos destas teorizações no espetáculo brasileiro contemporâneo igualmente devem passar pelas "formas animadas", sob o risco de obliterar um passo fundamental de seu percurso. Chamar a atenção para tais aspectos pode não ter sido um dos objetivos do livrinho de Ana Maria; mas sua simples existência assim o alinha na magérrima bibliografia disponível sobre as artes cênicas nacionais.



O ÚLTIMO PALCO DO DIÁLOGO

Vaclav Havel (*)

Os homens de teatro mostram o futuro como um intercâmbio sereno entre os indivíduos e as sociedades

Pela primeira vez na história da humanidade, uma civilização global e única se estende sobre nosso planeta. Qualquer evento, aconteça onde acontecer, terá conseqüências favoráveis ou nefastas em toda parte e para todo o mundo. É claro que essa civilização comporta um grande número de nações ou etnias com costumes e tradições diversos, com grande número de conjuntos culturais, grandes e pequenos, com muitos difirentes universos religiosos, com vários tipos de culturas políticas diferentes.

Ao mesmo tempo, parece que quanto mais estas comunidades múltiplas se aproximam, sob a pressão da civilização atual, o quanto mais são forçadas a aceitarem valores comuns e um comportamento único, mais se manifesta sua necessidade de reforçar a defesa de sua identidade nacional, racial, cultural e de seus valores tradicionais.

Muitos dos conflitos que ameaçam o mundo de hoje podem ser explicados exatamente por esse fenômeno: quanto mais nos aproximamos uns dos outros, mais claramente nos damos conta de nossas diferenças. E, ao mesmo tempo, vivemos o desabamento de diferentes sistemas políticos artificiais. Quer estes sejam resultado do colonialismo ou da bipolaridade, o fato é que o mundo está em processo de tornar-se realmente multicultural e multipolar e busca uma ordem nova, justa e apropriada à sua época.

A consequência disto tudo é uma tensão dramática no mundo de hoje. Em diversos pontos de nosso planeta, hoje, existe oposição à convivência de uns com os outros. No entanto, nossa única esperança consiste precisamente em conseguirmos chegar a essa convivência.

Dizer que a televisão, o cinema e outros produtos modernos colocam em dúvida a importância do teatro é falso. Eu diria que, pelo contrário, é o teatro que, melhor do que qualquer outra expressão artstica, permite trazer a claro — de forma insistente — tudo que é sombrio e ameaçador, e ao mesmo tempo tudo que é luminoso e portador de esperanças.

Pois na civilização desumanizante e técnica de hoje, o teatro é uma das ilhas importantes de autenticidade humana. E se não quisermos que nosso mundo termine mal, é exatamente o teatro que precisamos absolutamente defender e cultivar. Afinal de contas, o retorno de uma subjetividade humana insubstituível, de uma personalidade humana concreta, em suma, da consciência humana, é o que necessita esse mundo de megamáquinas e megaburocracia anônimas.

Só o homem, com sua responsabilidade renovada e seu sentido das concordâncias, pode fazer frente aos perigos que ameaçam o mundo. E nenhuma rede de computadores, por mais sofisticada que seja, pode substituí-lo. A esperança do mundo consiste na reabilitação do ser humano.

É verdade que o teatro não é apenas uma forma de expressão entre outras. É a única forma de expressão em que o homem se dirige a outro homem, cada dia, agora e sem parar. Graças a isso o teatro não é apenas o espaço onde se narram histórias. É um espaço de encontro entre homens, um espaço de existência humana autêntica que se esforça para prestar testemunha do mundo, dela mesma; é um espa-

^(*) VACLAV HAVEL é dramaturgo, autor de "A Ópera do Mendigo", "Cartas a Olga" e "Entrevista a Distância" (editora Siciliano) e presidente da República Tcheca.

ço de diálogo vivo, único e inimitável, que fala da sociedade e de suas tragédias, do homem, de seu amor, de sua dor e de seu ódio. O teatro é um lar espiritual da comunidade humana, o ponto de cristalização de sua vida espiritual, é um espaço de sua liberdade e de seu contentamento.

Na civilização técnica global, formada por muitas culturas diferentes e ameaçada por seus conflitos, o teatro é — acredito integralmente nisto — o construtor da esperança e uma lupa através da qual entrevemos o futuro. Não porque ele mostre o mundo melhor do que ele realmente é, mas porque possibilita a esperança de assistirmos ao renascimento da humanidade. Pois se o teatro é o espaço de comunicação livre entre homens livres sobre o mistério do mundo, ele mostra o caminho que leva à tolerância, ao respeito mútuo, ao respeito pelo milagre do ser.

GUERRA DE TRÓIA — A NOVELA

Locação

A Guerra de Tróia tem sido usada, há quase três mil anos, como um conjunto de fatos, mais ou menos históricos, mais ou menos heróicos, através dos quais os poetas expressam as inquietações que lhes vão na alma em tempos de destruição ou reconstrução.

No século VIII a.C., Homero faz dela a base fundamental para uma proto-história, a ilustração heróica dos valores constitutivos da Grécia Clássica, que se construía.

Trezentos anos depois, Eurípides escreve As Troianas, usando a grande guerra como o pano de fundo para exibir a dor humana como um libelo contra a destruição. Desvenda o lado escuro em que toda a luz se funda. Abafa os gritos de vitória do conquistador com os lamentos do conquistado, descrevendo o destino daqueles que sofrem a perda gradual dos elos que sustentam a vida humana dentro do coletivo.

No momento em que os laços que sustentam nossa sociedade parecem se embaraçar, no momento em que os valores éticos em vez de nos nortearem lançam nosso barco à deriva e a dor nos confunde e ameaça nos paralisar, o ciclo troiano de Eurípides se apresenta como um conjunto de reflexões através do qual podemos expressar as perplexidades e as inquietações que nos animam. Nele fomos encontrar a lírica mais semelhante ao retrato que temos de nós mesmos. E nada mais oportuno que a montagem de uma tragédia, o instrumento clássico para a discussão de cidadania, nesse ano de 1993, em que comemoramos

2500 anos do primeiro governo democrático da história (Atenas, 507 a.C.).

No entanto, como dizia José Américo Pessanha, cada tragédia grega era como um capítulo de uma grande novela, uma parte de um grande conjunto mitológico, que era do conhecimento do povo grego que a assistia. A primeira pergunta que nos fizemos, então, foi "como apresentar As Troianas, sem ter que contar a novela?" Como buscar sua essência dramática sem nos confundirmos com seu enorme acervo factual? Orientados pela instigante afirmação de José Américo de que deveríamos evitar o que chamamos de uma "montagem-museu", procedemos, então, a um trabalho de edição que resultou em Tróia, o texto que agora encenamos.

As Troianas nos deu o material básico, no qual ocrescentamos trechos de Hécuba e de Helena, outras tragédias de Eurípides que tratam da guerra de Tróia. As falas do coro, assim como as dos deuses, cheias de alusões históricas e geográficas, ou foram omitidas ou transferidas a outros personagens. O tratamento dado ao verso de Eurípides buscou manter a solenidade existente nas relações entre personagens reais, mas com uma linguagem acessível ao público moderno. A preocupação que nos orientou foi a de mostrar a beleza da lírica de Eurípides com simplicidade, de forma que se tornasse sensível ao público atual. Nosso objetivo foi o de trazer a essência do texto clássico de 2400 anos para os palcos e os ouvidos de hoje. Esperamos, assim, ter mantido a universalidade da lírica do poeta grego, facilitando a identificação de Tróia à nossa cidade, ao nosso país, ao nosso planeta, enfim, a qualquer coletivo em processo de destruição.

Tróia se pretende um instantâneo da dor humana. À rainha escravizada e feita viúva pela guerra soma-se a mãe que vê terminar a sua descendência. Tendo os filhos mortos em combate na defesa da cidade, ela vê suas filhas passando por ela, uma a uma, a caminho da morte ou da escravidão. Sua última esperança de continuidade, seu neto, é arremessado colina abaixo pelos vencedores. Sua cidade é incendiada. Todos os traços de sua história são apagados. E quando a rainha, a esposa e a mãe termi-

nam, subsiste o ser humano, que exortando as próprias pernas a seguirem trilhando a vida que lhe resta, toma a dimensão do herói. Aceita seu destino e assume a responsabilidade sobre ele. As Troianas e, conseqüentemente, Tróia são uma reflexão lírica sobre o limite da resistência humana à dor e sobre a consciência heróica da vida.

Eduardo Wotzik Fernanda Schnoor

A História

Há 3200 anos, Tróia era uma das cidades mais desenvolvidas de toda a região banhada pelo mar Egeu. Situada a noroeste da Ásia Menor, ocupava um ponto estratégico, onde as rotas entre o norte e o sul, o leste e o oeste se encontravam. Sua posição geográfica privilegiada deu-lhe o controle do comércio e fez com que se tornasse um grande centro econômico, político e militar.

Construída sobre uma colina, na confluência dos rios Escamandro e Simois, a cidade era protegida por sólidas muralhas, onde viviam o rei, sua família, os sacerdotes, os funcionários, os criados e escravos da casa real. Os pastores e agricultores moravam em pequenas aldeias espalhadas pelos campos em torno da cidade murada.

Os troiamos ficaram famosos pela sua criação de cavalos, animal mítico do deus Poseidon, o deus dos mares e o maior protetor da cidade. Cultuavam também outras divindades, especialmente Palas Atená, Apolo e Artemis.

Na época de que trata a lenda, Príamo reinava em Tróia, ao lado de sua mulher, Hécuba. O rei ficou famoso por sua fecundidade e passou à lenda como pai de 50 filhos, 17 dos quais tiveram Hécuba como mãe. Dos filhos de Príamo e Hécuba, os que têm papel mais ativo na lenda são Heitor — o grande guerreiro; Cassandra — a profetisa e sacerdotisa de Apolo; Polixena — a filha mais jovem e Páris — o pivô da grande guerra.

A Maldição Divina

Segundo Homero — o primeiro poeta a narrar a história de Tróia, na sua famosa Ilíada — quando Hécuba estava grávida de Páris, teve um sonho em que, de suas entranhas ensangüentadas, saía uma tocha acesa, que se espalhava pelo guarto. Apavorada, tocava o fogo para ver se tinha um corpo. o corpo da criança que paria. Mas seu filho era puro fogo. As chamas logo saíam pelas janelas e se espalharam pela cidade adormecida. Em pouco tempo tudo se transformava em chamas fumegantes, queimando homens, pedras, animais, plantações. Tróia se transformava em cinzas inertes, enquanto gritos e gemidos iam aos poucos se calando até restar somente o silêncio. Acordando, Hécuba correu até onde estava o marido, a quem relatou o pesadelo. Depois de acalmá-la e fazê-la adormecer de novo, Príamo se dirigiu à casa do profeta Ésaco para que este lhe decifrasse o sonho da mulher.

O profeta nada lhe escondeu: o filho que está para nascer trará, por causa de uma paixão, fogo e destruição para Tróia. Para proteger seu reino, Príamo deve matar a criança assim que ela nascer.

Quando Hécuba finalmente dá a luz a Páris, o marido tenta tirar-lhe a criança dos braços para mandar executá-lo. Desesperada, Hécuba se agarra ao menino e corre com ele para fora da cidade. Sua responsabilidade de rainha exige-lhe que entregue o pequeno à morte, mas seus sentimentos de mãe impedem que o faça. Quando chega aos bosques reais, em meio à chuva fria, Hécuba cai em si. Não pode ir contra seu destino, nem anular a maldição divina. Mas não agüentaria ver o filho assassinado. Sobe, então, o monte Ida e lá deposita o pequeno recémnascido para que os deuses se encarreguem de sua morte.

Privilégio e Ameaça

A proteção de Tróia era não só responsabilidade dos deuses, mas também de sua força militar. Sua localização privilegiada e conseqüente prosperidade exigiam todos os cuidados possíveis com a defesa da

cidade. Certamente, os troianos cobravam pedágio das expedições comerciais que passavam pela região e é provável que seu desenvolvimento tenha dado ensejo a ambições expansionistas. Daí sua constante preocupação com o preparo físico de seus homens e cavalos, estimulados à luta através de torneios e jogos marciais.

Privilégio e Ameaça De Novo

Com a suposta morte de Páris e a proteção da cidade aparentemente garantida, os Troianos vêem crescer seus futuros heróis. Enquanto isso, na cidade grega de Esparta, o rei Tíndaro e sua mulher Leda também vêem crescer suas filhas Helena e Clitemnestra.

A lenda nos conta que a beleza inigualável de Helena — na verdade filha de Zeus e Leda — desde cedo provocou lutas e sofrimentos. Quando ainda adolescente, foi raptada por Teseu, rei de Atenas, e salva por seus irmãos Cástor e Pólux, que ao se vingarem do rapto da irmã trazem a desgraça política ao rei ateniense. Mais tarde, a beleza de Helena atrai para a cidade noventa e nove acalorados pretendentes à sua mão, trazendo confusão e perigo de guerra para Esparta. Para acalmar os apaixonados reis e príncipes, prestes a se baterem por sua filha, o rei Tíndaro decreta que só podem ser candidatos à bela Helena aqueles que jurarem respeitar-lhe a escolha e garantir a futura união.

Viviam em Esparta dois irmãos que, tendo tido o trono de sua cidade usurpado pelo primo, haviam pedido asilo a Tíndaro. Eram Agamenom e Menelau, herdeiros do trono de Micenas e da maldição ancestral que consistia num ciclo repetido de assassinatos entre consangüíneos. Tendo Helena escolhido Menelau para marido, Tíndaro dá sua outra filha, Clitemnestra, como esposa a Agamenom, irmão de Menetau. Enquanto Menelau, assim recebe o trono de Esparta, Agamenom volta com Clitemnestra para Micenas, onde, após conseguir o apoio da população ,expulsa seu primo o usurpador Egisto.

O Pomo da Discórdia

Nesse meio tempo, Páris crescia entre uma família de pastores que, tendo achado o pequeno menino abandonado no alto do monte, o adotaram como filho. Logo que se torna homem, Páris se revela possuidor de rara beleza e aptidões físicas. São esses seus dons que fazem com que seja escolhido por Zeus para decidir a disputa suscitada pela Discórdia, que durante um banquete no Olimpo lancara sobre a mesa uma maçã de ouro com a inscrição: "à mais bela". Como três deusas — Hera, Palas e Afrodite — cobiçassem o pomo e o título, Zeus, não querendo se comprometer, envia as três ao monte Ida para que Páris faça a escolha. Cada uma das deusas promete dar uma recompensa ao rapaz, caso seja ela a escolhida. Páris escolhe Afrodite e com isso ganha seu prêmio — a bela Helena. Com sua escolha, Páris ganha também o ressentimento das duas deusas preteridas, que juram trabalhar juntas para a ruína dos trojanos. Alheio às questões dos deuses e dos homens, Páris dedica sua juventude aos animais que pastoreia e a Enone, a singela ninfa com quem se casara.

A Volta do Filho Pródigo

Para celebrar a memória do filho que acreditava morto pela determinação dos deuses em defesa da cidade, o rei Príamo organizava anualmente jogos fúnebres, com que também estimulava os jovens troianos à destreza e à coragem. Por ocasião de um desses torneios, alguns homens do rei sobem as encostas do monte Ida para buscar um dos touros criados por seus pastores e com o qual o vencedor dos jogos seria premiado. Escolhem o mais forte e belo touro, sem saber que este era o preferido de Páris. Acompanhando de longe os homens do rei, o rapaz desce o monte decidido a participar dos torneios e reaver seu animal favorito.

A competição começa. O jovem pastor de Ida se destaca, provocando inveja nos filhos de Príamo. Alguém na platéia, no entanto, por outros motivos se inquieta. É Cassandra. Criada em meio às amazonas, é dentre as filhas do rei a representante de uma antiquissima cultura agrária de descendência matrilinear que o espírito masculino civilizatório está prestes a subjugar. É também representante do mundo divino. O deus Apolo, a quem servia como sacerdotisa, a contemplara com o dom da profecia. Mas, arrependido, o deus lançara contra ela a maldição de não ser acreditada pelos homens em suas previsões.

Os jogos se sucedem e a inquietação de Cassandra cresce. Alguma coisa no pastor desperta nela sentimentos contraditórios que não consegue compreender. Quando a competição termina, com a vitória incontestável de Páris, os filhos do rei, enraivecidos, lançam uma espada na direção do rapaz desconhecido. Apavorado, Páris corre e se refugia no templo, para onde Cassandra vai ao seu encontro. Neste momento, a profetisa declara: aquele homem levará Tróia à ruína. Imediatamente decide eliminá-lo. Mas, quando está prestes a tirar-lhe a vida, uma outra consciência a enternece: aquele rapaz é o meu irmão, cuja morte acaba de ser homenageada.

Emocionada, Cassandra conduz o rapaz ao rei, revelando sua identidade. Comovidos, aos poucos reconstroem os fatos desde o dia em que Hécuba abandonara o filho no Ida. Reconhecido pelos pais, Páris recebe a coroa e o cetro reais e a maldição parece esquecida.

O Rapto da Beldade

Logo depois de sua volta à casa paterna, em nome de seu pai e rei, Páris viaja para Esparta em missão de boa vizinhança. As várias versões da lenda se dividem ao tratarem deste momento e do motivo central para a guerra que acabará por extinguir Tróia. Em algumas delas, Páris se empenha nesta viagem tendo o objetivo prévio de trazer a rainha de Esparta. A fama da beleza esplendorosa de Helena já teria se espalhado por toda a região e alcançado Tróia. Nessas versões, Páris teria ido a Esparta para, expressamente, buscar o prêmio que Afrodite lhe teria prometido. Em outras versões, no entanto, a decisão de raptar Helena só ocorre depois do ex-pastor

ter conhecido o brilho de seus olhos, a brancura e a maciez de sua pele, a perfeição de seus lábios, a melodia inebriante de sua voz, a harmonia de suas formas. Helena é cantada como a representação feminina da perfeição física, o paradigma de beleza, aspiração constante da Grécia Clássica, ideal que qualquer ação justificava.

Chegando a Esparta, Páris é recebido por Menelau com as honras devidas a um chefe de Estado. No entanto, a notícia da morte de seu avô, em Creta, faz com que Menelau parta, a fim de cumprir os rituais fúnebres do parente. Facilitado o rapto, Páris sai de Esparta levando a sua rainha.

Objeto de Cobiça

Seria Helena um instrumento da cólera de Hera e Palas, as deusas preteridas pelo belo Páris na disputa pelo pomo de ouro? Uma infame, que partiu por sua própria vontade, presa pelos encantos do príncipe troiano, também ele paradigma de virilidade e beleza? Vítima de um brutal desejo masculino? Quais teriam sido de fato os motivos que fizeram com que Helena tivesse acompanhado Páris, sem jamais ter demonstrado qualquer gesto de rebelião? Ao longo dos séculos, os poetas divergem. O próprio Eurípides se divide. Se em As Troianas, resta a dúvida das intenções que levaram Helena a aceitar seu próprio rapto sem resistência, na tragédia Helena, Zeus manda Hermes envolver a rainha raptada numa nuvem e levá-la para o Egito, onde fica sob a proteção da casa do rei Proteu, durante toda a guerra. Páris teria, pois, levado para Tróia um duplo de Helena, uma ilusão. Helena seria então, um desejo inalcançável? Um pretexto para uma guerra cujo real motivo seria o acesso ao Mar Negro? Objeto de cobiça? Símbolo da ambição desenfreada dos homens? Ou, até mesmo, a própria Grécia, que com sua beleza encantou os diversos grupos de indo-europeus que nela se estabeleceram e por ela lutaram e viveram? De gualquer ângulo que se olhe a lenda, a beleza de Helena é a fonte de discórdia e o motivo final de toda a luta.

A Guerra é Declarada

Ao regressar de Creta, Menelau encontra o palácio vazio. A dor pela perda da mulher amada, a dignidade aviltada, o reino ultrajado levam o rei a pedir socorro ao irmão Agamenom, rei de Micenas. Imediatamente, Agamenom convoca os antigos pretendentes a Helena a cumprir a promessa de garantir a presença de Menelau ao lado da mulher que o escolhera como marido. Os reis das cidades vizinhas estão prontos a atender ao chamado. As armadas aliadas começam a se preparar para o ataque a Tróia.

O Sacrifício da Virgem Ifigênia

Agamenom é escolhido para comandar os gregos. Sua esquadra, reunida no Porto de Aulis, está pronta para partir. Mas os ventos não sopram. Aflito, o rei e general convoca os oráculos, que declaram: Artemis reclama o sacrifício de Ifigênia, filha de Agamenom e Clitemnestra, sem o qual os ventos não voltarão a soprar. Apesar da rebeldia da mãe contra a determinação divina, o pai oferece a jovem filha ao sacrifício no templo de Artemis, em Aulis. Os ventos voltam e a esquadra parte, sob a proteção de Hera e Palas, as divinas inimigas de Páris. Em Micenas, fica Clitemnestra, a mãe ferida, a esposa rancorosa, que jamais perdoará Agamenom pela perda de sua filha.

A Guerra

Em Tróia, o rapto da rainha espartana também causa conflitos na casa real. Dividida entre o amor fraterno e a certeza de que o ato impulsivo de Páris traria o fim de sua civilização, Cassandra sofre com a visão das mortes dos seus e das chamas que destruirão a cidade. Enéias, nobre troiano, também prevê as conseqüências funestas da quebra das regras de hostilidade e aconselha a devolução de Helena a Menelau. Mas os troianos estão por demais encantados com a beleza da espartana, a quem dedicam

o melhor dos tratamentos, sob os olhares ciumentos de suas mulheres. Quando chegam os gregos, o espírito de defesa e a sede por atos românticos de bravura gritam mais alto.

Os gregos desembarcam nas costas troianas. Na planície entre as praias e a colina onde está a cidade murada, armam seus acampamentos. Os guerreiros se vestem para a luta, preparam suas armas e seus carros. Do alto das muralhas da cidade, os troianos esperam o ataque. Quando os gregos se aproximam, parte dos soldados de Tróia sai pela porta da cidade e desce para a planície, enquanto os arqueiros se postam no alto de seus muros. O campo de batalha se enche de feitos de glória. Os dois lados demonstram igual preparo bélico e valentia. Do lado troiano, Heitor, o filho de Príamo e de Hécuba, se destaca pela sua coragem e liderança. Das muralhas, Andrômaca, sua exemplar esposa, acompanha apreensiva o desenrolar da luta. Apesar de ter condenado a guerra, quando ela chega, Enéias combate com coragem. Torna-se o segundo maior herói troiano e recebe Creusa, filha de Príamo, como esposa.

Segundo a Ilíada de Homero, a Guerra de Tróia durou dez amos de sangue, agonia, destruição e dor. No entanto, a lenda também está repleta de heroísmos e exemplos de dignidade e bravura. Do lado troiano, Heitor e Enéias se destacaram pela sua coragem.

Dentre os gregos, Ulisses, Ajax, Pátroclo e o grande Aquiles expressaram os ideais de agilidade, resistência e força.

Heitor e Andrômaca

Heitor, filho de Príamo e de Hécuba, marido de Andrômaca, pai de Astianax, o mais forte e valente dos troianos, defendeu energicamente sua cidade contra a invasão grega. Os oráculos previram que, enquanto Heitor vivesse, Tróia não seria destruída. Além de ser o mais famoso dos heróis troianos, Heitor é também descrito como o único dos homens da época a ter com sua mulher Andrômaca uma relação de amizade, sentimento, então, somente partilhado por homens. No mundo clássico, a amizade era uma virtude nascida do companheirismo e da admiração

mútua entre homens. Apesar da importância da vida familiar, o mundo das mulheres de então se restringia às questões domésticas. O mundo feminino ficava assim bastante isolado do mundo de aventuras, vitórias e alegrias masculinas. Andrômaca, no entanto, participa da vida íntima de Heitor, que não só a ama, mas também a respeita e acata como a um igual. Não é apenas a mulher que procria e cuida do bemestar físico do marido, é sobretudo um ser dotado de inteligência e realiza, com Heitor, o ideal da amizade. Das muralhas de Tróia, acompanha as lutas em que seu marido defende a cidade e a família. Partilha com ele as vitórias e se alegra ao constatar que Tróia é inexpugnável.

Orgulho, Vingança e Humilhação

O valor dos troianos na defesa da cidade se mostra maior do que os gregos podiam supor. Assim, a guerra vai se alongando, entre tréguas e batalhas. Mas não só de atos de bravura é feita essa guerra. Homero narra momentos de impulsividades impensadas, irritações voluntariosas e até mesmo covardias.

O embate entre Menelau e Páris é um dos momentos dramáticos da lenda. Quando Páris se vê prestes a encontrar seu rival, para a vergonha geral dos troianos, foge amedrontado. Heitor o lincita à luta, e o longo combate que se sucede é pontilhado de medo por parte do troiano e zombarias por parte dos gregos. Páris é salvo por Afrodite, que o envolve numa nuvem, atordoando Menelau.

Aquiles, o maior de todos os gregos, protegido por vários deuses, é outro herói que convive com os defeitos humanos. Filho da imortal Tétis, foi mergulhado pela mãe nas águas do rio Estige, quando criança, para que seu corpo se tornasse invulnerável. Criado pelo centauro Quiron, Aquiles desenvolve uma amizade eterna com Pátroclo, outro discípulo do sábio. Quiron desenvolve-lhes o corpo e o espírito. No entanto, a impulsividade e fácil irritabilidade nunca abandona a personalidade de Aquiles, tornando-o voluntarioso e de difícil convivência.

Certa vez, sentindo-se humilhado por Agamenon, passa um período da guerra se recusando a lutar.

A força grega se ressente de sua ausência feroz e imbatível. Nem os conselhos de seu fiel e inseparável amigo, Pátroclo, fazem-no mudar de idéia. Usando a armadura e o capacete de Aguiles, Pátroclo se faz passar por ele e luta, então, em seu lugar, tentando levantar o moral grego. Disfarçado de Aquiles, Pátroclo enfrenta Heitor. A simples visão das roupas do mais temido grego atemorizam o adversário troiano. No entanto, Apolo, que se colocara a serviço de Tróia, faz com que o capacete salte da cabeça de Pátroclo revelando o embuste. Heitor desfere, então, o golpe fatal. Vendo o amigo morto, Aquiles é tomado de dor e fúria. Esquece o orgulho ferido por seu general Agamenon e, resoluto, se prepara para a vingança — derrubar Heitor definitivamente. Protegido por Palas e usando a armadura confeccionada para ele pelo deus Hefestos, Aquiles, invencível, parte para a batalha. Vendo a deusa ao lado do adversário, os trojanos se refugiam atrás das muralhas. Só, Heitor enfrenta o inimigo. Se lança contra o grego. Mas sua coragem é inútil. Aquiles atravessa sua garganta, num golpe fatal. Ainda enfurecido, Aquiles amarra o corpo do maior guerreiro troiano ao seu carro e o sai arrastando pelo campo de batalha. Mas, nem assim, o ódio o abandona. Nega-se a entregar o corpo do filho de Príamo para que os troianos lhe façam as honras fúnebres, a maior obrigação que os vivos deviam aos seus entes queridos. O rei de Tróia não hesita em se humilhar perante Aguiles. Oferece-lhe os mais preciosos presentes. Implora, na sua amargura de pai e de rei, que Aquiles lhe devolva o corpo do filho. Além do ouro e das jóias, Aquiles quer também a mão de Polixena, a filha mais nova de Príamo e Hécuba, em casamento.

Aceita a barganha e iniciada a trégua para os preparativos, o casamento começa a se processar. Mas Páris, que não se conforma em ter o herói grego como cunhado, desfere-lhe uma flecha no calcanhar, a única parte do corpo de Aquiles que sua mãe não tinha mergulhado nas águas imunizadoras do Estige. Morto o maior dos heróis gregos, Ajax, o segundo maior, carrega o corpo de Aquiles para a pira onde será queimado ao lado de seu amigo Pátroclo. Com

o desaparecimento de Aquiles, os gregos se vêem de novo na incerteza da vitória. Só um homem pode antever o futuro — Heleno, filho de Príamo e que, como sua irmã Cassandra, é possuidor do dom da profecia. Capturado pelos gregos, Heleno revela que só as armas do deus Hércules, em poder de Filoctetes, podem lhes trazer o desfecho que almejam. Ulisses é encarregado de buscar o velho guerreiro e trazer as armas. Filoctetes chega à Tróia, ferido gravemente. É curado por hábeis médicos e, mais ágil que no tempo de juventude, se lança na batalha. O primeiro troiano que fere é Páris. Rastejando, o príncipe vencido é crivado pelas flechas envenenadas. Só, caído no campo de batalha, Páris encontra a morte.

Presente de Grego

Morto Páris, Príamo coloca a mão de Helena a prêmio. Mais uma vez sua beleza, que nem o tempo nem a maternidade conseguiram arranhar, atrai dezenas de pretendentes. Cansada dos conflitos que sua beleza provocava, ela escolhe Deífobo, irmão de Páris.

Mas não é só Helena que está cansada. A guerra já se prolonga há quase dez anos. Todos anseiam por seu fim. Tróia parece inexpugnável e os gregos invencíveis. É, então, que a deusa Palas instrui os gregos a construírem um enorme cavalo de tábuas de cedro, artisticamente unidas, fazendo correr a notícia de que era um presente para que a deusa lhes abençoasse o caminho de volta à pátria. Enchem de soldados o espaço vazio dentro do animal de madeira e fingem que se afastam para os barcos. Acreditando no fim da guerra, os troianos abrem as portas de Tróia e conduzem o gigantesco cavalo até o templo de Palas, no interior da cidade. À noite, enquanto todos dormem, o cavalo se abre. Os soldados, saídos de suas entranhas, atacam a cidade. As portas são abertas para os demais gregos que espreitavam em torno das muralhas. A destruição de que Hécuba havia sido avisada, havia anos, começa. Os gregos degolam os homens em suas camas, saqueiam os cofres e ateiam fogo à cidade. Príamo é morto por Pirro, filho de Aquiles. Menelau mata Deífobo, o último marido troiamo de sua Helena, enquanto a noite se enche de gritos e labaredas. Os poucos sobreviventes, perplexos, reúnem-se para fugir. As mulheres são recolhidas pelos vencedores e levadas para o acampamento grego na planície próxima à praia, de onde olham sua cidade desaparecer sob o fogo.

Prêmio e Castigo

Quando o dia amanhece, as mulheres, atônitas constatam que o pesadelo não acabara. Estão vivas para seguir o destino que os gregos lhes impuserem. Os primeiros barcos começam a sair levando os tescuros de Tróia. As mulheres são sorteadas entre os vencedores para lhes servirem como escravas ou amantes. As primeiras mulheres embarcam para países e senhores desconhecidos Mas os ventos não favorecem o retorno dos gregos à pátria. Para que possam voltar a soprar, o fantasma do grego Aquiles reclama o sacrifício de sua noiva troiana — Polixena. Pirro, filho de Aquiles e assassino de Príamo, executa a princesa no túmulo do maior herói grego. É também Pirro quem escolhe Andrômaca como prêmio de guerra. Antes, porém, ordena que Astianax, o filho de sua futura mulher com Heitor, o maior herói troiano, seja atirado muralha abaixo.

Após o sacrifício de Polixena, os ventos voltam e a frota grega se apressa. Agamenon escolhe Cassandra, que com ele deve voltar a Micenas como sua concubina. Hécuba é destinada a Ulisses, o articulador de artimanhas, o dissimulado e enganador herói grego. Tróia acabou.

E o Vento os Levou...

Os gregos voltam. Não, nem todos. Furiosa com o comportamento indigno dos gregos, que haviam violado seu templo e altares na invasão da cidade, a deusa Palas Atená se une ao deus protetor de Tróia, Poseidon, o deus dos mares, para punir os vencedores. Quando já ao mar, vários dos barcos encontram a destruição em tenebrosas tempestades.

Cassandra acompanha Agamenon no seu retorno a Micenas. Clitemnestra os espera para vingar a morte de Ifigênia, a filha morta para que Artemis, no início da guerra, mandasse os ventos que levariam a frota até Tróia. Dez anos se passaram desde então. Durante dez anos, a mãe inconsolável, a esposa rancorosa, arquitetara a vingança. Egisto, o primo usurpador, a quem Agamenon banira, está de volta ao palácio. Na ausência do marido, Clitemnestra o tomara como cúmplice e amante. A filha Electra, que se mantivera fiel ao pai distante, vive entre os pastores, renegada pela mãe. O filho Orestes sufoca o desprezo e espera que o regresso do pai ponha fim às loucuras de Clitemnestra. Quando, finalmente, o rei desembarca, trazendo Cassandra ao seu lado, a rainha recebe os dois, simulando saudades pelo marido. Assim que Agamenon e Cassandra entram no palácio, são assassinados por ela. O crime contra o rei será, em breve, vingado pelo filho Orestes, que mata a mãe e seu amante. O ciclo de assassinatos entre os consangüíneos da casa real de Agamenon, assim, chega ao fim.

Com Olhos e Dentes

Ulisses leva mais dez anos de percalços até chegar de volta a Ítaca. Hécuba, que lhe havia sido destinada, foge e se vinga de Poliméstor, o assassino de seu filho mais novo, furando-lhe os olhos e mordendo os soldados que a perseguiam. Por isso, é transformada pelos deus em cadela, cujos olhos, como faróis, guiam os barcos na noite, enquanto seus lamentos de dor transpassam a escuridão.

Amor que Fica

E α razão de tanta destruição e dor? Que destino coube a Helena? Ainda em Tróia, entre as mulheres vencidas, ela espera o marido traído. As versões da lenda divergem. Mas todas fazem do reencontro de Menelau e Helena um momento de tensão e sedução. Por mais enraivecido que esteja, Menelau não conseguira esquecer a mulher. Leva-a de volta a Esparta, onde deverá ser julgada pelos filhos dos

heróis gregos mortos por ela em Tróia. Mas parece que "um homem nunca esquece completamente um grande amor". Na maior parte das lendas, Menelau perdoa o mal que a mulher causara a tantos e a restitui no antigo papel de esposa e rainha. Em Esparta, na época de Pausânias (sec. II d.C.), ainda se exibia a casa do casal, onde os homens iam pedir inspiração para a luta e as mulheres bênçãos para o casamento.

...e viveram para sempre.

Venceram, então, os gregos? Seus atos bárbaros conseguiram de fato extinguir a rica e poderosa civilização da Ásia Menor? Se não fosse pela memória que os poetas registram há quase três mil anos, haveria outros vestígios de Tróia? Ou será que só existe e existiu como produto do imaginário humano?

O arqueólogo Heinrich Schliemann, no final do século XIX, descobriu ruínas de uma cidade que mais tarde vieram a ser comprovadas como sendo da lendária Tróia. Muito se apurou desde então, fundamentando parte da lenda homérica. No entanto, a lenda é produto da construção do espírito humano, tanto quanto suas cidades e conquistas materiais. A lenda é também um registro histórico, assim como pedras, esculturas e instrumentos. Nessa misteriosa experiência que é estarmos vivos, procuramos referências, sem pensarmos que talvez a maior de todas seja a nossa capacidade de contar histórias.

Tróia acabou. Mas o desejo de continuidade, a ilusão de imortalidade, fazem a lenda prosseguir. Enéias, o genro de Príamo, que se transformou no segundo maior herói troiano apesar de sua posição contrária à permanência de Helena em Tróia, foi um dos poucos sobreviventes fugitivos naquela noite em que o cavalo entrou na cidade. Depois de muito vagar, submetido aos caprichos de deuses e de homens, Enéias acaba por dar no reino de Latino, casando-se com a filha do soberano. Rômulo e Remo, seus descendentes, fundam Roma, que acabará por subjugar a própria Grécia.

Fernanda Schnoor

TRÓIA

In memoriam a José Américo Pessanha

Adaptação de Fernanda Schnoor e Eduardo Wotzik do ciclo troiano de Eurípedes para o espetáculo de Eduardo Wotzik. Produzido pelo Centro de Investigação Teatral em parceria com o Centro Cultural Banco do Brasil e estreado em outubro de 1993.

No elenco Camilla Amado, Clarice Niskier, Cristiana Oliveira, Cristina Bethencourt, Flávia Guimarães e Clemente Viscaíno. Depois em substituição Bianca Ramoneda e Dedina Bernadelli. Espaço Cênico de Hélio Eichbauer; Figurinos de Diana Eichbauer; Iluminação de Emiliano Ribeiro; Preparação Vocal de Márcia Tannuri e Consultoria Corporal de Rossella Terranova.

(Ao abrir o pano vê-se a rainha de Tróia caída. Em algum lugar em algum tempo após a destruição de Tróia).

Не́сива — Era ontem.

O nosso último dia de ventura Foi para Tróia o começo da morte. Do alto das muralhas, Nessa manhã, vi, a perder de vista, A praia e o mar desertos.

A frota grega tinha desaparecido. Os Gregos tinham queimado suas tendas.

Só, no meio da planície, Havia um grande cavalo com quatro rodas.

Um cavalo de madeira, Com arreios de ouro cintilante. Do alto da cidade, os Troianos Viram o cavalo e gritaram:

"A guerra acabou!
Foram-se embora!
Os Gregos levantaram o cerco!
Acabaram os nossos sofrimentos!"

Toda a gente gritava, e cantava, E se beijava nas ruas. Os velhos e as virgens,

Nas soleiras das casas, perguntavam:

"Que aconteceu?"
E nós respondíamos: "É a paz!"

Cantávamos vitória ao som das flautas, Enquanto o cavalo de madeira era

levado, Em festa, até o templo de Atená.

O trabalho acabou ao fim do dia e Durante toda a noite cantamos e dançamos até cair.

Esgotados pela alegria, Repetíamos em voz baixa: "A paz. A paz".

E depois, se apagaram, Uma a uma, nas casas, as lamparinas E nas ruas, as tochas fumegantes.

Não há pior mentira que a felicidade.

Fascina na aparência e não deixa ver

A Besta imunda que oculta.

Era meia-noite.

As casas ainda repercutiam os nossos cantos,

Quando, do alto da cidade Até o último casebre da cidade baixa,

O grito da morte irrompeu.

Era a Guerra.

Os Gregos, saídos de dentro do cavalo

Trouxeram infâmia e agonia para Trója.

Os Troianos eram mortos nos altares.

Degolados em suas camas, Assassinados em seus lares.

Gargantas cortadas. Viúvas violentadas. Jovens massacrados.

Acabava nosso último dia de ventura. Começava o primeiro dia do nosso fim.

(Taltíbio entrando.)

Taltíbio — Hécuba!

HÉCUBA — Ah!

Quem vem até aqui Impedir meu corpo de ter o repouso desejado? teza?

Taltíbio — Taltíbio, mensageiro areao.

Acredito que saibas quem eu sou. Não é a primeira vez que sou mandado

Como mensageiro.

HÉCUBA — Que mensagens vens trazendo?

Taltíbio — Os Gregos estão carregando os barcos Com o ouro de tróia e esperam pelos ventos Que os levarão de volta.

Nossos generais já sorteanam As troianas entre eles. Cada uma foi destinada a um senhor diferente.

Iá não tens mais poderes. Teus dias de rainha terminaram.

Не́сива — Uma velha e grisalha mulher de luto. Feita escrava! Eu, Hécuba, a mãe de Heitor, Rainha de Tróia. Guardando chaves, fazendo pão, Sem ter onde repousar minhas pernas cansadas, Senão num frio e duro chão de pedras. Eu, que conheci as camas de seda dos palácios. Cobrir o corpo com velhos trapos! Serão minhas as malditas tarefas,

As que os velhos mais odeiam:

Em meio a correntes de ar.

Abrir e fechar pesadas portas.

Quem vem perturbar minha tris- | Coroa de dor que minha velha cabeça branca

Não pode suportar.

Ah, escárnio vivo da minha antiga dianidade!

E tudo isso por causa de uma mulher. Helena, a abominável mulher de Menelau.

Que causou a morte do rei Príamo. meu marido.

E de seus cinquenta filhos. Helena, a que arremessou Hécuba Contra os rochedos da ruína.

Taltíbio — Não tentes medir forças com os Gregos. Em meio à adversidade.

É prova de bom senso Ter a noção do inevitável.

Os Gregos decretaram que, Tua filha Polixena deve morrer. Será sacrificada Em honra a Aquiles, Nosso grande herói morto.

HÉCUBA — (Silêncio.)

Não leves Polixena de meus pobres braços!

Não lhe tires a vida! Já há muitos mortos.

Ela é minha alegria. Meu único consolo. Depois da perda de todos os nossos bens

- Minha cidade, meu bastão, meu guia! Te imploro. Volta e convence os Gregos De que é odioso assassinar mulheres.

(Polixena entra.)

Polixena - Minha mãe. Que aconteceu?

HÉCUBA — Filha!

Polixena — Que te apavora tanto?

HÉCUBA — Polixena!

POLIXENA — Mãe! Que mais nos espera?

Hécuba — Os Gregos decidiram a uma só voz

Te matar em sacrifício a Aquiles.

POLIXENA — (Silêncio.) Ah, pobre e infeliz mãe! Quanta dor te coube nessa vidal Fala, mãe! Que forças malditas Foram capazes de criar Todas essas atrocidades que agora Lançam contra ti? Mãe, como ficarás sem filha Para partilhar a dureza da tua escravidão e Te amenizar a velhice? Aquentarás me ver. Arrancada à força de teus bracos. E conduzida para a profunda Escuridão do Hades, onde, entre os

Descansarei longe de ti?

É tua vida, minha mãe, Oue me faz chorar e lamentar. Quanto à minha, essa existência Cheia de vergonha e humilhação, não há choro. Para mim, morrer será até uma alegria.

mortos.

HÉCUBA — Não, filha! Fala! Tua eloquência é major que a minha. Fala e te esforça como se tivesse As cordas vocais de um rouxincl. Recorre a variados tons. Ajoelha diante de Taltíbio, abraça seus joelhos.

Tenta convencê-lo. Tua desgraça Pode levá-lo a ceder.

POLIXENA — (Dirigindo-se a Taltíbio.)

Fica tranquilo. Não precisas temer o meu Apelo. Te seguirei, tanto porque não Fugir ao meu destino triste, como também porque, Agora, já desejo a morte.

Se não te acompanhar, preferindo me apegar à vida

Pensarão que sou covarde.

De que me serve a vida?

Poderia ainda haver algo de bom nessa existência?

Nasci filha de um poderoso rei. Cresci como princesa, em meio a doces esperanças.

Príncipes me disputavam.

As mulheres de Tróia me reverenciavam.

As moças me invejam. Todas me olhavam Como se eu fosse quase igual a uma deusa.

Só me faltava a imortalidade.

Agora, escrava.

Essa palavra, tão nova para mim, Por si só, me faz correr para a morte.

Escraval Quanta tristezal Não! Quero olhar a vida até o fim Com os olhos livres! Me leva, Taltíbio! E logo!

Pois já não vejo em minha existência Nenhum atrativo capaz de me fazer Acreditar que, nessa vida, o desti-Me trazer a mínima felicidade outra vez

(Dirigindo-se a Hécuba.)

Mãe, não digas nada! Não faças nada para me deter. Deves mesmo me incentivar em minha decisão De preferir a morte em vez de me

A humilhação e sem conta.

A desgraça maior é viver sem honra!

suieitar

HÉCUBA — Falas nobremente, minha filha amada. Mas é alto demais o preço Que pagas por esta nobreza.

(Dirigindo-se a Taltíbio.)

Se o fantasma de Aquiles reclama Uma homenagem especial, Taltíbio, Não sacrifiques Polixena. Mata-me em vez dela.

Que eu seja morta em seu lugar! Sem pena e sem misericórdia!

Taltíbio — Não foi a tua morte Que o fantasma de Aquiles pediu aos Gregos,

Foi a de tua filha.

HÉCUBA - Então os Gregos deverão matar-me. Com a minha filha.

Taltíbio — Ninguém aqui é meu senhor para dar ordens.

Несива — (Abracando Polixena.) Vou morrer com ela.

Taltíbio — A morte de tua filha iá é o bastante. Preferia que nem essa fosse neces-

sária.

Para que acrescentar mais outra?

Не́сива — Não vou deixar que minha filha vá contigo!

Taltíbio — Nem eu vou me juntar aos Gregos sem Polixenal

POLIXENA — Concorda, minha mãe!

De nada vale lutar contra forças irresistíveis.

Dá-me a tua mão. Junta por um momento o teu rosto ao meu, Pois nunca mais, nunca mais vou voltar a te ver

E a contemplar os raios do sol.

Adeusl Daqui parto para entrar na escuridão da terra...

HÉCUBA — E aqui fico, escrava, sob a luz do sol!

POLIXENA - ... Sem ter conhecido o amor, As alegrias do casamento. Sem ver os sonhos realizados.

Hécuba — Minha pobre filha! E eu tão desgraçada!

POLIXENA — E lá no outro mundo | Luz do dia! vou ficar sem til | Ainda me é

HÉCUBA — Que fazer? Como vou terminar os meus dias?

POLIXENA — Ah! Seios que me alimentaram docemente...

Hécuba — Ah! Filha querida! O Destino te condenou a morrer Tão cedo!

POLIXENA — Vou morrer como escrava, eu, filha de pai livre...

HÉCUBA — Meus filhos tirados de mim!

Polixena — Ainda tens Cassandra! Serás feliz ao lado dela.

HÉCUBA — Outros serão felizes. Eu, nunca.

Antes da hora de morrer já me mataram!

Polixena — Que queres que eu diga

A meu pai e a meus irmãos, Quando chegar ao negro Hades?

HÉCUBA — ...

Polixena — Taltíbiol Leva-mel Cobre logo minha cabeça! Sinto meu coração parar dentro do peito Ouvindo os lamentos de minha mãe, Da mesma forma que o dela já se Luz do dia!

Ainda me é possível chamar teu nome

Mas para receber a tua claridade

Restam-me apenas poucos instantes

(Polixena sai.)

HÉCUBA — Que sou a mais infeliz de todas as mulheres.

(Hécuba cai no chão. Longo silêncio.)

Hécuba — Nunca estive num barco.

Mas, por desenhos que vi E pelas histórias que ouvi, Sei, que quando chegam os ventos, Não tão fortes que não possar ser domados,

Cada homem briga pela sua vida. Um sobre a esticar a vala, outro Briga contra o leme, enquanto os outros

Tiram água do porão. Mas, quando as ondas cobrem o barco

E a tempestade os castiga, cedem Ao seu destino e se abandonam à mercê do mar.

Levem-me! Vamos! Sem demora! Conduzam meus passos instáveis!

Taltíbio — Ah, Zeus! Abre teus olhos para ver os frágeis mortais

E cuida deles. Hécuba!

partiu

Tens ainda novas dores a enfrentar.

HÉCUBA — Incontáveis dores se sucedem. Cada uma, como o fênix, Saída das cinzas da anterior.

TALTÍBIO — Tua filha Cassandra não foi sorteada. O rei Agamenon a reservou para ele.

HÉCUBA — Para servir a Agamenon como escrava!?

Taltíbio — Para servir a Agamenon em sua cama.

Hécuba — Mas Cassandra é uma sacerdotisa. Consagrada ao deus Apolol Uma profetisa! Sua virginidade é sagrada! Ele

sabe disso!

Taltíbio — Talvez por isso
mesmo ele a queira. Quem sabe?

Hécuba — Ah, Deus do fogo, homenageado outrora Em nossas festas de núpcias, Por que trazes agora mais esta triste chama,

Zombando da nossa dor?

Minha pobre Cassandral

Nunca poderia imaginar que lanças e espadas

A acompanhariam à cama nupcial.

Taltíbio — Mas é uma honra ser destinada À cama de um reil

HÉCUBA — Não! Não Cassandra. Compartilhar da cama do inimigo! Não permitam que ela seja desonrada. Deuses, deuses, poupem-me de mais esta dor.

Tróia, pobre Tróia,

Teus vivos estão sendo arrancados Dos braços dos teus mortos.

(Entra Cassandra em transe delirante.)

Cassandra — Olhem! Eu trago o fogo divino para Iluminar o templo santificado!

Eleva! Agita! Eleva a chama pura, a labareda sagrada!

Núpcias! Senhor das núpcias! Abençoa o noivo! Abençoado seja Agamenon, com quem me casarei!

E abençoada seja também eu, a sua noiva!

Iluminada seja a cama real Onde me deitarei em brevel

Núpcias! Senhor das Núpcias! Que a chama acesa nos faca um só em ti!

Ah, mãe! Mãe enlutada, perdida como a terra

Em lágrimas.

Enquanto choras a morte de meu pai,

Eu, a Noiva do Desejo, Carrego a chama que farei vingar Em minhas próprias núpcias.

Suspende teu choro, mãe! Olha o dancar Alegre do fogo em minhas mãos.

Mãe, não chores! Alegra-te por mim! Enfeita meu cabelo com uma coroa l de flores.

Estou prestes a me casar com um

Leva-me a ele. E, se por acaso eu hesitar.

Faz com que eu vá, porque - por Apolo! —

O grande Agamenon terá em mim Noiva meios fatal que Helena! Vou matá-lo.

Vou destruir sua família, Como ele destruiu a minha.

Vem, mãe, participa dessa roda E ri! Ri, ri comigo! Gira comigo! Me acompanha no tempo dessa danca.

Vem, te peço! Salta alto! Bem alto! Dança rápido!

Dança por meu pai. Dança, como as nuvens do céu

Dançam sobre a cabeça dele — lá onde ele está.

Viva!

Viva a vida debaixo do sol, que

O corpo de meu pai — lá onde ele

Viva a vida como nos dias felizes Vividos com meu pai e danga! Olha!

O anell

(Começam as visões.)

Apolo? Apolo!

As flores e o incenso de teu templo, Eu os tenho ainda.

Senhor das Núpcias, chama que nos faz um só,

Volta a me alucinar o turbilhão dos ímpetos Proféticos. Agamenon!

O grande rei e general!

Destrói o que mais amava.

Oferece a filha Ifigênia em sacrifício

Para abrir os mares e os barcos gregos virem

Buscar Helena, mulher de seu irmão.

Uma rainha pretensamente raptada,

Na verdade, se entregou ao adultério

Por sua livre vontade.

Um machado! Uma lâmina fria cortando A minha garganta e a de outros: Orestes, que mata Climnestra Que mata Agamenon, Que matou Ifigênia. O filho matando a mãe. Que matou o pai, por matar a filha. A filha, assassinada pelo pai, Assassinado pela esposa, Assassinada pelo filho! Todos enterrados às pressas No meio da noite escura! Ponto final!

Que destruição essas minhas núpcias causarão!

Frutos sangrentos da minha forçada cama nupcial.

Mas, que é aquilo? Ao pé do rochedo. Um corpo nu, lavado pelas águas do riacho.

Tão frio e branco!

Famintos animais selvagens à cata de comida Iá o encontraram e nele cravam suas presas. Sou eu, Cassandra, meu corpo! A virgem sacerdotisa de Apolo! Morta!

Gregos! Os Gregos! Quando o último barco se lancar ao mar, O próprio Zeus pintará o céu de negro

E lançará contra eles Torrentes de chuva enfurecida. Uivos de ventos pavorosos, granizo cortante.

Raios de fogo cairão sobre os barcos areaos

E os incendiarão.

O mar Egeu estremecerá.

Corpos serão arremessados contra os rochedos.

Espalhados pelas praias, à mercê Dos bicos vorazes das gaivotas,

Ondas se transformarão em montanhas de espuma.

Enchendo cada enseada com o entulho dos corpos

Estraçalhados de seus náufragos.

Mas para que contar uma história de infâmias

Antes que elas aconteçam? É inútil falar.

A maldição de Apolo impede que Acreditem no que vejo!

Taltíbio — Não se deve punir quem não sabe o que diz.

Vamos fazer de conta que o vento levou

Para bem longe as palavras de Cassandra.

E que não ouvi o que disse sobre os Gregos. estar possuída pelos deuses. Vou sair do meu delírio para te convencer Que nossa cidade, mesmo em ruínas, É mais abençoada que a dos Gregos.

Por uma mulher, Helena, E seu desejo desenfreado. Quantos Gregos foram mortos? Para buscar Helena Os soldados chegavam a Tróia, Morrendo aos milhares. E quando morriam, Longe das mulheres e dos filhos, Não tiveram quem lhes enterrasse. O solo estrangeiro os recebeu onde caíam

E na Grécia a tristeza era idêntica: Nas casas vazias.

Os velhos esperavam pelos filhos iá mortos.

As viúvas choravam solitárias. Enguanto o mato cobria os santuários

Esta foi a vitória aloriosa Que os Gregos alcancaram, Com os feitos infomes Que lhes condenaram à eterna vergonha.

E os Trojanos? Que glória poderia ser maior que a deles?

Morreram por sua terra.

Carregados por seus companheiros, Foram entregues às suas mulheres, Oue os envolveram nas mortalhas Com as quais agora descansam, Deitados no solo em que nasceram. Os que voltavam, todas as noites, Dormiam em suas próprias casas. Tal conforto não coube aos Gregos.

Cassandra — Mãe, apesar de l A morte de meu irmão Heitor foi dolorosa. Mas não morreu ele como herói? Isso não teria sido possível Se os Gregos não tivessem vindo. Sem eles, não conhecíamos O valor de Heitor!

> Portanto, mãe, não chores por Tróia. Não chores por mim. Não precisamos nos envergonhar. E sei que minhas núpcias trarão Maior desolação ainda para os Gregos.

> Taltíbio — Vamos, vamos descer agora para os navios. O general espera sua bela noiva.

> Cassandra — Vamos! Não podemos perder mais tempo. Casamento e assassinato nos es-

> Que nossa cama seja preparada Na casa dos mortos.

> Chama brilhante como as estrelas Ilumina o delirante enlace de uma viraem! Incendeia a morte deslumbrante de uma virgem!

Adeusl

Adeus minha cidade. Adeus meu pai, meus irmãos cobertos pela terra. Esperem, que em breve estarei de volta.

Entre os meus. Logo voltarei, Coroada voltarei, Deixando para trás as ruínas Da real casa de Agamenon. Nunca mais se ouvirá falar delel Cantemos ao Senhor das Núpcias. Quero ouvir tua voz alegre! E se o canto falhar Ri, ri, para celebrar a noival

Vamos, Tróia! Em suas vestes douradas. Dança, canta e ri! Ri pelo rei destinado A se deitar comigo!

Adeus!

Onde está o barco que me levará? Mostra! Rápido! O vento está a nosso favor. Uma das três Fúrias embarcará com os Gregos, Porque eu sou a morte.

Ponham a bandeira negra No barco que me levar!

(Cassandra sai.) HÉCUBA — (Atônita.) Minhas filhas, a quem criei para maridos nobres Estão sendo, agora, arrancadas de meus braços Para serem entregues aos Gregos. Nunca mais verei os meus. Nem eles a mim.

Taltíbio — Se ao homem é dado o poder de conhecer O sofrimento com seus próprios olhos, É aqui que ele se encontra. As lágrimas nunca conseguirão lavar Sua humilhação, nem a piedade suavizar sua dor.

Héсива — Deixem-me. Deixem-me ficar onde caí. Nada mais indelicado Que a delicadeza não desejada.

Chamaria os deuses. Se não fosse em vão. Tento chamar de volta A felicidade que antes conheci. Mas as lembranças só fazem aumentar a dor.

Nasci nobre

E, casada, me fiz rainha. Dei filhos Ao meu marido, muitos filhos.

Nenhuma mulher de Tróia, ou da Grécia.

Ou de qualquer outra parte deste imenso mundo, Poderia se orgulhar de filhos iguais aos meus.

E, agora, eu os vejo morrer, um

Por que razão, então, me levantar? Que esperança?

Deixem esta rainha, que antes caminhava

Orgulhosa por esta cidade.

Deixem-me em qualquer chão duro e frio. Sobre estas pedras, deitada, esperarei o dia

Em que, levada em lágrimas, acabe a vida

Que ainda resta no meu coração.

Jamais julguem alguém feliz enauanto vive.

(Entra Andrômaca com Astianax no colo.)

HÉCUBA — Andrômaca. Para onde vais? Para onde levas o filho de Heitor? | Em oferenda no túmulo de Aquiles.

Andrômaca — Estou indo para qualquer lugar que me levarem.

HÉCUBA — Ah. filha!

Andrômaca — Não tens mais filhos. Estamos todos mortos.

HÉCUBA — Ai, ai!

Andrômaca — Nada restou.

Hécuba — ...senão a desgraça, o tormento e a dor.

Andrômaca — Os deuses nos odeiam.

Seu ódio nos acompanha

Desde o nascimento de teu filho Páris,

Nascido para destruir nossa terra. Por causa de uma mulher.

Para ver os abutres.

Em volta dos corpos de seu irmãos.

HÉCUBA — Ah, meus filhos!

Andrômaca — Ah. nobreza escravizadal

Meu filho e eu, como espólios de

Como carga, rodando pelas estradas...

Hécuba — Levaram Cassandra à força.

Andrômaca — Pobre Cassandral

Не́сива — Polixena...

Andrômaca — Polixena está morta.

Eles a sacrificaram

Assisti ao sacrifício. Cobri seu corpo Com meu manto e sussurro as preces Que pude.

HÉCUBA — Assassinos! Polixena! Ah. horror!

Por que não morri em seu lugar?! Diz: como os Gregos a sacrificaram? Terão mostrado alguma compaixão

por ela Ou se comportaram de maneira cruel?

Mataram Polixena como uma simples inimiga? Fala, por mais atroz que seja teu relato!

Andrômaca — Me obrigas a derramar de novo As lágrimas que há instantes chorei por ela. Todo o exército grego estava lá.

Para ver o sacrifício de tua filha. Segurando Polixena pelas mãos delicadas, O filho de Aquiles a colocou sobre o túmulo.

Bem perto de onde eu estava.

Um grupo De soldados jovens, selecionados Foi incumbido de conter os movimentos

De Polixena, se tentasse resistir. Ela compreendeu o gesto e disse: "Soldados gregos, vencedores de Tróia. Morro satisfeita. Que nenhum sol-

Toque em meu corpo! É com o coração livre Que entrego o meu pescoço para os golpes. Por todos os Deuses. Deixem-me solta! Desejo morrer livre. Sob suas espadas. Sendo princesa, não suportaria a

vergonha Se algum Grego me chamasse de escrava agora!"

O exército aclamou tua filha E o Rei Agamenon deu ordens Aos soldados para retirarem as cordas

Que amarravam os bracos dela.

Polixena, então, levantando as mãos aos ombros, Desatou os nós das vestes, que cairam Até à cintura, descobrindo os seios e as costas. Tão brancas e perfeitas quanto as de uma estátua. Pouco depois, pondo um dos joelhos sobre o túmulo. Mostrando sua coragem incomparável. Dizendo sem medo ao filho de Aquiles:

"Se teu desejo é atingir meu peito, Aqui está ele! Se queres cortar minha garganta.

Meu pescoço está pronto!"

Embora comovido, ele venceu a indecisão E, mesmo atônito com aquela visão à sua frente. Desceu a espada até cortar com ela dado O pescoço de Polixena.

Jorrou então em jatos o sangue da tua filha. Que, ainda dando o último suspiro. Teve o cuidado de cair como uma virgem. Cobrindo o que deve ser ocultado Ao olhar dos homens. Foi assim que parou de bater o coração Mais nobre e corajoso que conheci.

Devo dizer-te, Hécuba, Que és a mais feliz das mães E a mais feliz mulher neste mundo.

Polixena está morta. Mas, morrer, Mesmo como morreu, é melhor do aue

Viver como nós agora.

HÉCUBA — Ela era uma das minhas filhas. Esteve em meu ventre.

Andrômaca — Mãe, mãe, me ouve

Enfrenta a verdade e deixa que ela acalme

Tua dor. Morrer, estar morto, é

Nunca ter nascido, o que é muito mais que Uma vida de agonia. Os mortos

não sofrem,

Não sentem dor, não conhecem o mal.

Mas, quando se está vivo E se perde a alegria que se conheceu um dia.

A alma despedaçada vaga, por longos dias frios

De inverno, sem descanso.

HÉCUBA — Não, filha, não. Polixena está morta.

A morte é o vazio. Na morte não há esperança.

Andrômaca — Morrendo, Polixena encontrou o esquecimento.
Assim, a morte que lamentamos não existe.
O mal, o medo, as dores acabaram para ela.
Enquanto para mim, olha só como caí:

Enquanto mulher de Heitor,
Tentei com todas as forças me
tornar
Uma mulher exemplar.
Tentei com todas as forças
Impedir que nada que fizesse ameacasse

O nome e a honra do meu marido. Soube oferecer ao meu Heitor Olhos calmos e uma presença silenciosa. Aprendi

A estar tranquila e modesta à frente dele. Aprendi em que momentos devia

Aprendi em que momentos devia respeitá-lo e Em que momentos me fazer res-

Vivia apenas para bem desempenhar

Meu papel de mulher e de mãe.

Os Gregos ouviram falar de minha reputação,
E o filho de Aquiles me quer para ele agora.

Minha virtude se transformou na minha ruína.

Terei que servir na casa Dos assassinos de meu marido.

. Mas, como? Se parecer ter esquecido Heitor, de Heitor,

Dirão que sou infiel aos meus mortos.

E, se permanecer fiel a ele,
Meu novo senhor me odiará.
Dizem que uma noite é suficiente
para pôr fim
Ao ódio que uma mulher sente por
um homem.
Mas, como pode isso ser verdade?
Como pode uma mulher esquecer

Nos braços de outro?

Ah, Heitor, eras o melhor dos maridos, Tudo que eu podia desejar, tão nobre, tão sábio,

um homem

Tão forte e corajoso.

Virgem, fui entregue por meu pai em tuas mãos. Todo o meu jovem amor em tuas

mãos eu coloquei. E estás morto. Estás morto,

E eu prestes a ser mandada para a Grécia.

Prisioneira e escrava.

Hécuba — (Olhando Astianax.) Não penses mais em Heitor.

Tuas lágrimas não o podem acordar.

Honra teu novo senhor e deixa que teu jeito doce

Ganhe seu coração.

Assim, ganharás força e alento para todos nós.

Precisas pensar nesta criança, Filho de Heitor, meu neto.

Um dia crescerás e será homem. E, quem sabe, os filhos De seus filhos reconstruirão Tróia.

Taltíbio — Andrômaca! Viúva de Heitor.

O mais nobre dos Troiamos! Não me odeies pelo que vou te dizer.

Andrômaca — Diz logo! Leio o mal em teus lábios.

Taltíbio — Foi decidido que teu filho...

Andrômaca — Não permitirão que vá comigo!

Taltíbio — Não irá a parte alguma.

Andrômaca — Mas ele não pode ficar aqui, Sozinho entre as ruínas!

Taltíbio — Que é Deus. O que não o é. E o que há entre os dois termos?

Andrômaca — Não percas tempo. Diz logo Que perda é essa que me espera!

Taltíbio — A maior de todas.

Hécuba — Os deuses não me ouvem!

Taltíbio — Foi decidido que teu filho deve morrer. Os Gregos resolveram que...

Taltíвіо — ...não podemos deixar vivo

O filho de um herói.

Teu filho deve ser atirado muralha abaixo.

Assim será. E que tu saibas viver Sabiamente mais esta dor.

Solta o menino. Não há nada que possas fazer. Suporta a dor que te cabe, nobre-

Tua cidade já não é mais.

Teu marido está morto. Ninguém pode te ajudar.

Não há lugar onde se refugiar. É inútil uma mulher sozinha Querer lutar contra tantos homens. Não tentes. Renuncia à luta. Não há nada de indiano nisso. Resistir pode ser pior.

Não amaldições os Gregos e seus barcos.

Se te ouvirem, poderão negar o essa criança

O direito de ser enterrada.

Não digas nada e os Gregos terão clemência.

Poderás, assim, deitar teu filho em seu túmulo

E lhe cantar as preces funebres.

(Depois de um longo silêncio, Andrômaca solta um grito e cai abraçada ao filho.)

Andrômaca — Ah. meu filho. meu amado filho! Por seres meu filho, tens que morrer!

O poder e a força de teu pai, Que tantas vidas salvou, agora, Te condena à morte.

Ah, foi para isso que juntei minhas mãos às dele? Que vim para sua terra e me deitei em sua cama? Foi para isso que te coloquei no mundo?

Choras? Por que, se nada entendes?

Tuas mãozinhas se agarram às minhas vestes.

E a mim te aninhas como um filhote de pássaro

Encolhido sob as minhas asas. Será que adivinhas tua sorte?

Sai da terra, Heitor, retoma tua lança,

Massacra-os todos! Salva o teu filho!

É inútil. Teu pai não voltará de onde está

Para te salvar. Sua mãe inerte

Não pode mais empunhar a espada. Tróia desabou, como tu, filho, desabarás

Atirado colina abaixo. Impiedosamente,

Numa terrível queda, tua cabeça — Ah, essa pequena e querida cabeçα —

Se quebrará contra as pedras e Teu pequeno corpo será destrocado. Sem mim.

Darás teu último suspiro.

Ah, pequeno corpo em meu colo aconchegado,

Pele tão branca, tão macia. Foi para isso que te gerei? Te amamentei ao peito? Sofri noites em claro Te protegendo e cuidando quando

tinhas dor? Foi tudo nada, tudo em vão?

Não! Foi para vê-lo rei, soberano. | Vem, põe teus braços em volta de tua mãe. Assim! Me aperta! teus lábios nos meus!

> (Taltíbio se aproxima lentamente, pega Astianax dos braços de Andrômaca.)

> Ah, bárbaros! Não têm vergonha? Que fez essa criança para que a matem?

Nada! Bem sabem. Nada! Terá a Grécia enlouquecido? Os Gregos encontraram uma agonia Que ultrapassa todas as torturas. Ah, Helena, Helena, Não é de Zeus que tu és filha. São muitos os teus pais. Filha do Ódio, do Horror, Do Crime e da Morte.

Filha de todos os monstros desse mundol

Não, jamais eu ousaria dizer que

Zeus como teu pai! Zeus não te conhecel

Demônio maldito a Gregos e Troianosl

Maldita sejas! Que Zeus arranque teus olhos

Demoníacos. aue transformaram Tróia em solidão

Rápido! Levem o menino! Atirem meu filho das muralhas. Se é isso que desejam. Devorem suas cames,

Bestas insaciáveis! Os deuses nos abandonaram. Não posso impedir a tua morte, filhol

Cubram meu rosto. Joguem-me no fundo

Do barco que me levará!

(Andrômaca sai.)

Taltíbio — Vem, cricmça! Vem comigo até as altas torres Da cidade de teus pais. Lá, como decidido.

Deverás morrer.

(Olhando Astianax.)

Não serei capaz de cumprir tal ordem!

Passo a tarefa para alguém de coração

Mais duro e de menor indignação

(Taltíbio sai.)

HÉCUBA — Uma criança! Filho do meu pobre filho! Última esperança de minha racal

aue a minha.

Última esperança de minha raça! Roubado de nós! Arrancado dos nossos braços

Para ser atirado à morte.

E nada mais posso fazer senão bater no peito E arrancar os cabelos. Nada mais.

(No espetáculo o texto acima era vomitado em grego.)

Ah, Zeus, que sustentas a Terra e Que na Terra te sustentas, Estás além de nossa compreensão, mas

Quem quer que sejas, ó Zeus, Lei inexorável da Natureza, Imortal inteligência dos mortais, Ouve, eu te peçol Em teus silenciosos caminhos Guia os homens à Justiçal (Helena entrando.) HELENA — Os Gregos já decidiram

O que fazer de mim?

Hécuba — Infame! Não te envergonhas nunca!

Causaste tanto mal e, agora, vestida como se

Fosses a uma grande festa, te atreves a respirar

O mesmo ar que eu!? Devias rastejar na poeira

Deste chão que amaldiçoaste, em farrapos.

Trêmula de medo, com teu cabelo cortado rente,

Humilde e constrangida pelos teus teus crimes.

Helena — Infame, eu? Eu, vítima de tantas provações.

Eu, inocente, chamada por ti de infame?!

HÉCUBA — A culpa é tua. Foste tu que geraste Páris, causa de

Todas as nossas desgraças.

Os deuses não te avisaram em sonho que ele, teu filho, poria fogo em Tróia

E a transformaria em cinzas?

E por que não o mataste quando criança,

Ao invés de entregá-lo
Para ser criado pelos pastores?
Te encolheste de medo,
E o sonho se tornou verdade.
Tudo verdade!
Ou te esqueceste
Como tudo aconteceu?

Páris se tornou homem. Hera, Afrodite e Atená Estavam no meio de uma disputa. Qual a mais bela?

As três deusas resolveram, então, Que Páris, teu filho,

Escolheria a vencedora.

Cada uma lhe ofereceu um prêmio. "Se me escolheres", prometeu Atená.

"Te darei exércitos com os quais "Conquistarás a Grécia."

"Se me escolheres," disse Hera, "A Ásia e a Europa te darei."

"Me escolhe," prometeu Afrodite,
"E te darei a bela Helena."

Páris elegeu Afrodite a mais bela, E com isso ganhou o seu prêmio:

E com isso ganhou o seu prêmio: eu, Helenal

O teu filho chegou à minha terra para me buscar.

Afrodite, a deusa do amor, Estava sempre a seu lado, Divina e poderosa cúmplice de Páris.

A me enfeitiçar!

Meu marido Menelau, então, Saiu pelos mares e me deixou sozinha

Com Páris no palácio. Por quê? Por quê?

Que poderes imortais o fizeram abandonar

Meu país e meu palácio? Para seguir um homem estranho?

Fui raptada e carregada através dos mares,

Escravizada e aviltada.

Agora pergunto: seria justo me

Depois de tudo que passei, forçada A um destino violento por esta beleza

Que deveria ser a minha glória, Mas que se transformou na minha escravidão?

Se queres vingança, é Afrodite Que deves punir. Ou a ti mesma.

Hécuba — Herege! Desnaturada! Arranca teus cabelos. Enfia as unhas

Em tuas carnes vivas! Vil animal de língua mentirosa que torce

Todo o bem em mal, todo amor em ódio assassino!

HELENA - Estou dizendo a verdade.

Mas não me escutas. Assim como não escutaste os Deuses.

Por que não mataste teu filho?

HÉCUBA — Os inventores de discursos refinados

São realmente hábeis. Mas seu fim é indiano. E ninguém até hoje se livrou dele.

HELENA — Que culpa tenho eu, Se quiseste ser mais forte que os deuses?

Vinga-te deles! Mostra que és mais forte que os deuses!

HÉCUBA — Entre as criaturas humanas, Helena As palavras jamais devem prevalecer

Sobre as acões.

Quando se age mal, as palavras Ao ver Páris em suas esplendorosão vãs e ocas.

Helena — Que os céus apaquem ou substituam por outros Os traços do meu rosto, se não sou inocente.

Несива — Que sejas apedrejada. Pelos filhos dos heróis gregos Mortos por tua causa.

HELENA - Salvei a Grécia. Os Gregos Saberão aliviar a minha dor.

Se Afrodite não tivesse ganho a disputa

E Páris o seu prêmio, A Grécia teria sido conquistada Pelas armadas da Ásia, O solo grego banhado com o san-

que da guerra. Foi meu rapto que impediu Que o povo grego fosse massacrado e escravizado.

Que bom para a Grécia! Que inferno para mim!

Por esta beleza marcada a ferro Pelos deuses em meu rosto. Aqui me encontro, desonrada à morte!

Hécuва — Ah, não desprezes nossa inteligência! Só um louco acreditaria nas tuas palayras. Não tentes encobrir os teus pecados Falando como se os deuses fossem loucos. Meu filho era um homem de beleza rara.

sas roupas,

O ouro e as pedras do Oriente te fizeram arder De desejo. Como que a vida despojada Que levavas poderia te prender. Frente à promessa das riquezas de Tróia. Onde, pensavas, o ouro jorrava em cada fonte? O palácio de Menelau não podia mais conter Tua ambição.

Mas dizes que foi contra a tua vontade Que partiste com Páris. Gritaste, então? Alquém te ouviu aritar?

Lembro auando aqui chegaste, Com toda a corja grega ao teu encalco. O cerco Começou. E, quando sabias de uma vitória grega. Cantavas odes a Menelau. Atormentando meu filho para fazê-lo lutar. Em tua cama, contra a grandeza do rival. Mas, auando os Trojanos venciam uma batalha. Então, era para meu filho Que dedicavas teu canto desafi-

Teu único cuidado Era estar do lado que a Sorte protegesse. Indiferente à lealdade ou à virtude.

nado.

Diz agora, prisioneira, alguma vez foste Apanhada afiando algum punhal para com ele Terminar teu desespero?

Qualquer mulher nobre, que amasse de verdade

O marido perdido, o teria feito!

Repetidas vezes te implorei para que te fosses. "Vá, filha," eu dizia, "meu filho achará nova Mulher." Te ofereci ajuda para a Te conduziria em segredo até os barcos areaos. Oualquer coisa faria para pôr fim à querra. Mas não te convencia. Ah, não! E por quê? Porque não querias abandonar o luxo A que te acostumaste. Tua vaidade exigia Ter os homens a teus pés. Esta era tua grandeza! (Silêncio.)

HELENA — Por mais falsa ou verdadeira que eu pareça, Sei que não terei de ti nenhuma simpatia, Tanto me tens como inimiga.

HÉCUBA — Menelau te peço! Que teu veredito devolva

A dignidade a teu país!
Que a morte desta mulher sirva de Exemplo contra a traição ao real amor
Que uma mulher deve a seu marido!

HELENA — Hécubal Nenhum homem esquece completamente Um grande amor. Se Menelau me matar, Como terá Helena de volta? (Helena sai.)

Hécuba — Ah, Zeus, eu te imploro!

Quando o barco de Menelau estiver No meio deste mar, bem distante, Abre as nuvens do céu e

Manda teu enfurecido e incandescente raio

Partir seu casco em estilhaços de fogo

E incendiar os remos que os levam embora!

Que teu raio caia quando Helena estiver

De espelho na mão, Olhando seus belos e malditos olhos!

Que teu raio caia e queime todos, todos!

Que eles não vivam para rever sua terra! Tenho medo que Menelau perdoe

aquela que,

digno

Com o seu pecado, Trouxe vergonha à Grécia, Trouxe sangue aos rios da cidade de Tróia.

(Taltíbio entra carregando o corpo de Astianax.)

Taltíbio — (Para Hécuba.)

Só resta um barco a sair.

Partiu Andrômaca.

Lágrimas encheram meus olhos

Quando a ouvi lamentar sua terra

E dar o último adeus ao túmulo de

Heitor.

Me fez prometer que te pediria um

Enterro para seu filho.

Não a deixaram ficar para trás
Para enterrar o menino. Por isso
Me pediu que o colocasse em teus
braços.
Logo que lhe tiveres dado sepul-

tura,
Partiremos. Portanto, não demores.
De um sofrimento já te aliviei: no

Lavei seu corpo no rio, limpei um pouco

As feridas.

HÉCUBA — Meu filho! Sou eu, tua avó, uma velha Sem casa e sem seus filhos, Quem sobrou para te enterrar. Vamos!

Zeus sabe que é pouco o que posso fazer.

Mas que esse pouco seja feito com nobreza.

Se tivesse chegado a ser um homem,

Terias lutado pela tua cidade,
Terias conhecido o nobre orgulho
da juventude,

As alegrias do casamento e o poder real,

Que transforma um homem em deus. Tua morte,

Então, poderia ser uma morte feliz. Se é que existe felicidade neste mundo escuro.

Mas não te foi dado o direito de desfrutar

Das riquezas em que nasceste E que tal te foi possível conhecer.

Ah, que cruel herança tua cidade te deixoul

Os cachos, que tua mãe penteava, Emaranhados de sanguel
No rosto que beijávamos,
Um osso branco ri de nós,
Através de tuas feridas!
Estas mãozinhas, tão parecidas com as de teu pai,
Moles e sem vida. Teus lábios!

(Enterra Astianax.)
TALTÍBIO — A própria terra há
de chorar,
Quando receber essa crianca.

Hécuba — Lá nos céus, os deuses sabiam tudo.
Sabiam tudo isso que ia acontecer.
Não só previam, mas planejaram,
Tramaram tudo isso.

Miséria e dor para mim e para Tróia. Uma cidade derrubada pelo imenso ódio Dos deuses.

E, durante todo esse tempo, Nós aqui, fazendo orações para eles! Enfeitando seus altares, fazendo oferendas!

Em troca, nos tornamos uma lenda, Um tema para os poetas bordarem com

Mentiras.

TALTÍBIO — Ah, insignificantes mortais,
Inchados pela arrogâncial
Riquezas, luxo, heroísmo,
Estratégias e eloqüências cheias de vaidade
Que nada significam. Tudo isso,

nadal Aquele que vive o dia a dia, Esse é o mais feliz dos mortais. Precisas ir agora.

A cidade está em chamas.

O fogo corre pelos telhados das casas.

HÉCUBA — Ir embora com a visão dessas chamas
Queimando dentro dos meus olhos!

Levanta desgraçada! Cabeça, ergue-te do chão.
Ombros, agora.

Tróia se foi. Resta apenas suportar o seu fim.

O destino é um vento inconstante.

Te entrega ao azar dos ventos.

Não vires a proa contra a fúria das ondas.

Naufraga nas águas da dor e da desgraça.

À deriva!

Ah, que maior dor poderia existir ainda. Terra, marido, filhos, tudo perdido. Fim da glória majestosa de uma raça!

Era tudo isso nada, se nada permaneceu?

Deixar de lamentar.

Deitar minhas costas magras

Torturadas pela dor

Para sempre sobre essas pedras.

Com minha cabeça, meus olhos,

Meus ouvidos latejando ao ritmo
de um tormento.

Contorcendo meu corpo no tempo
do pulsar do meu coração;

Me embalando ao som das minhas
lágrimas,

Numa canção fúnebre que pé algum conseguiria dançar.

Preciso me levantar. Preciso olhar Para a minha cidade e lhe dizer adeus.

Em todo o mundo nunca houve outra igual a ti!

(Ajoelha e bate na terra com as mãos.)

Ah, minha explêndida morada! Terra bendita até há pouco tão próspera!

Ah, terra que deu a luz aos meus filhos!

Filhos, respondam!

(Silêncio.)

Senhor do Tempo, Zeus, Nosso Par, Filho de Cronosl Vê como sofrem esses teus filhos.

(Longo silêncio.)

HÉCUBA — (Diante do silêncio.)

Vamos, pernas!
Me ensinem a andar como uma escrava.

(Hécuba vai saindo.)

TALTÍBIO — Loucos aqueles que ousam destruir
Cidades, seus Túmulos, seus Templos.
Loucos os que violam a vida,

Quando sua própria morte é certa E os espreita tão de perto!

(Silêncio.)

Pobre Hécuba. Não. Não morrerás nas mãos

Dos teus inimigos.

Dentro em pouco, quando te embarcarem,

Cairás no mar.

O grande deus dos mares fará de ti, então, Um rochedo, junto da tua Tróia. As ondas se quebrarão contra ti.

E toda a noite ecoarão teu lamento infinito.

FIM



Aldomar Conrado — O Vôo dos Pássaros Selvagens, n.º 98.

Anouilh, J. — O Baile dos Ladrões, n.º 134.

Beckett, S. — A catástrofe, n.º 102; Coisas e Loisas, n.º 115; Todos os que Caem, n.º 121.

Bethencourt, João — Planejamento Familiar — A Solução Brasileira, n.º 109. Bradford, B. — Ensaio, n.º 126.

Brecht, Bertolt — A Expulsão do Demônio, n.º 109; A Mulher Judia, n.º 119.

Buzzati, D. - Sketches, n.º 122.

Caragiale, I. L. — *Uma Carta Perdida*, n.º 87.

Chekov, A. — Sobre os Males do Fumo, n.º 128.

Cocteau, J. — A Voz Humana e o Mentiroso, n.º 126.

Collier, J. - Poção, n.º 114.

Coutinho, Paulo Cesar — A Lira dos Vinte Anos, n.º 103.

Dostoievski — O Grande Inquisidor, n.º 114.

Durrenmat, F. — Diálogo Noturno de um Homem Vil, n.º 97.

Fonseca, R. — H. M. S. Cormorant em Paranaguá, n.º 128.

França, Jr. — Como se fazia em Deputado, n.º 136.

Fues, R. — A Dentista e seu Paciente; Amor, Sexo e Esclerose, n.º 132. Ghelderode — Os Velhos, n.º 98.

Gibson W. — Dois na Gangorra, n.º 123.

Gogol — O Matrimônio, n.º 112; O Inspetor Geral, n.º 135.

Guerdon, D. — A Lavanderia, n.º 110/111.

Hofstetter, R. — Pirandello Nunca Mais, n.º 137.

Homero — A Odisséia, n.º 116.

Inge, W. — Tarde Chuvosa, n.º 117. Jablonski, B. — A Claudinha Está Lá Fora, n.º 131.

Kafka, F. — O Guarda do Túmulo, n.º 97.

Kaiser, G. — Proscrição do Guerreiro, n.º 97.

Kartun, M. — A Casa dos Velhos, n.º 114.

Linhares, Ricardo — O Dia em que John Lennon Morreu, n.º 102.

Lorde, A. — A Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume, n.º 112. Machado, Maria C. — Sketches, n.º 131. Maeterlinck, M. — Interior, n.º 119. Marivaux — O Jogo do Amor e do Acaso, n.º 127.

Marx, Groucho — Seleção de Sketches Cômicos, n.º 113; Lição de Etiqueta, n.º 116.

Molière — *Médico à Força*, n.º 108. Musset A. de — *Fantasio*, n.º 104. Navarro, Antonio R. — *O Ser Sepulto*, n.º 114.

Nunes, Anamaria — Geração Trianon, n.º 117.

O' Casey, S. — *Uma Libra em Di*nheiro Vivo, n.º 124.

Oliveira, Domingos — O Triunfo da Razão, n.º 99; Era uma vez nos anos 50, n.º 105.

Patrick, Robert — Renda de Amor, n.º 113.

Pereira, V. — Colar de Diamantes, n.º 133.

Pinter, H. — Seleção de Sketches, n.º 120.

Plauto — Os Menecmos, n.º 111. Renard, J. — Pega-Fogo, n.º 109.

Santiago, Thiago — O Auto do Rei, n.º 106.

Sayão, W. — Uma Casa Brasileira com Certeza, n.º 129.

Shakespeare, W. — Macbeth, n.º 115. Tardieu, Jean — Uma Peça por Outra, n.º 118.

Valentim, Karl — Seleção de Sketches Cômicos, n.º 113; O Pé de Árvore de Natal, n.º 118.

Vian, B. — Cinemassacre e Olhar Cruzado, n.º 130.

Vianna Filho, O. — O Morto do Encantado Morre e Pede Passagem, n.º 138.

Vicente, J. — Hoje é Dia de Rock, n.º 119.

Wagner, Felippe — Eternamente Nunca, n.º 106. Williams, Tennessee — Algo que não é Falado, n.º 99; Essa Propriedade Está Condenada, n.º 104.
Wilde, Oscar — Salomé, n.º 103.
Wilder, T. — Infância, n.º 121.
Wojtyla, K. — A Loja do Ourives, n.º 125.

ATIVIDADES D'O TABLADO:

INDICE

CURSOS DE IMPROVISAÇÃO:

andreia fernandes aracy m. mourthé bernardo jablonski bia junqueira fernando bechy maria clara mourthé thais balloni

— Cacilda Becker — Maria Thereza Vargas — O Teatro Jovem e os Meios de Comunicação — Bernardo Jablonski	1 4
— Fazer Produção é — Rogério Fabiano — Produção Teatral em Debate — Pós-Gradua- ção da Uni-Rio	8
— Noções de Literatura Dramática: O Auto — Henrique Oscar	19
— Resenha de Livros: Teatro de Bonecos no Brasil, de Ana Maria Amaral — Edelcio Mostaço	21
— Dos Jornais: O Último Palco do Mundo — Vaclav Havel	23
— Guerra de Tróia, a História — Fernanda Schnoor	25
— Tróia — Eurípedes	33

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO mediante pagamento com cheque, em nome de Eddy Rezende Nunes — O TABLADO, pagável no Rio de Janeiro. Em caso de vale postal, o mesmo deverá ser remetido à agência dos correios do Jardim Botânico-RJ, sempre em nome de Eddy Cintra de Rezende Nunes. Números atrasados podem ser adquiridos da mesma forma, pelo preço atual.

PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

assinatura (9 nos)

13 ¢ € 00

Composto e impresso pela GRAFICA EDITORA DO LIVRO LTDA