

47

cadernos de teatro

A VIOLÊNCIA NO TEATRO

CARTAS DE GORKI

O QUE VAMOS REPRESENTAR: RACINE E MC MACHADO

MOVIMENTO TEATRAL

DÓS JORNAIS

Cadernos de teatro n. — 47
outubro - novembro - dezembro - 1970

publicação d'O TABLADO

patrocinada pelo

SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO (MEC)

Redação — O TABLADO — Av. Lineu de Paula Machado, 795

Rio de Janeiro — Guanabara — Brasil

Diretor responsável — João Sérgio Marinho Nunes

Diretor executivo — Maria Clara Machado

Diretor tesoureiro — Eddy Resende Nunes

Redator-chefe — Virginia Valli

Secretário — Betty Coimbra

A VIOLÊNCIA NO TEATRO

A conexão entre violência e drama é bastante óbvia. Um dos grandes clichês é que drama é conflito e de um certo modo, portanto, a violência está inserida no drama. Não digo que concordo inteiramente com essa definição. Há muitas peças boas que são puramente líricas e não contêm muito conflito. Mas há, certamente, grande quantidade de violência no drama, e não é, como em outras artes, exterior, mas algo que é inerente à sua própria forma. De fato, o dramaturgo alemão Gerhart Hauptmann achava que toda tragédia era baseada no sacrifício humano. Não há evidência disso, de modo algum, mas há — penso — um pouco de verdade aí, no sentido de que drama, de certo modo, apresenta quadros do sofrimento humano para um público que se dilicia com êle. Nesse sentido, o drama é, de certo modo, um sacrifício humano. Pode-se aplicar isso não só à tragédia, como pensava Hauptmann, mas também à comédia, por que na comédia o público ri da desgraça dos outros, na tragédia, chora-se por sua causa.

Tentando abordar o tema da violência do drama moderno como distinto do drama em geral, procurarei definir que espécies, que tipos de violência encontramos no teatro e mostrar sua função no drama moderno. Se se toma como um princípio de classificação os recipientes da violência, a forma mais evidente é a violência que ocorre **entre os personagens dentro da peça**. Isto é, o que um personagem, na peça, faz ao outro, ou igualmente o que faz a si mesmo; por que, como veremos, no moderno drama, uma espécie de auto-violência tem papel particularmente importante. Esse tipo de violência está, por assim dizer, dentro do próprio mundo da peça. Mas não é esta a única forma de violência. Acho até que não é a mais importante. Pode-se ter também

a violência do autor, ou do produtor, da peça para com os personagens. Podemos ter um apêlo total à violência do palco para a platéia. E isso acontece muito na maioria do moderno drama de protesto.

Em quarto lugar, há o aspecto da violência que o público desenvolve em relação aos personagens no palco. Este é um fenômeno muito interessante e muito relevante no teatro moderno.

Em quinto lugar, há a violência dirigida pelo autor contra a platéia, também uma forma particularmente significativa no moderno drama.

Violência no contexto da peça.

Este aspecto da violência é o mais tradicional. Se considerarmos a tragédia grega, há assassinos na Oréstia, há o auto-cegamento de Édipo. No teatro isabelino, há também uma enorme quantidade de violência desse tipo, e o teatro dessa época é particularmente um teatro de combates, de violentos choques — tôdas as peças históricas culminam com cenas de batalhas. Mesmo se tomarmos a mais selvagem forma de violência encontrada em Webster e Tourneur, a agonia romântica do teatro jacobiano, encontraremos verdadeiras orgias de violência dirigidas pelos personagens entre si. Na comédia, isso também acontece — para dar apenas um exemplo entre muitos, nos episódios tais como a zombaria de Malvolio em **Twelfth Night**.

No teatro moderno, isto é, o moderno teatro que vale a pena do ponto de vista literário, eu pensaria que esse aspecto de violência não é tão importante como costuma ser tradicionalmente no drama. A razão disso é sociológica. Com a televisão, filmes e rádio — a produção de lutas ou batalhas no teatro vivo tornou-se cada vez mais difícil. No teatro isabelino (que me desculpem se isso é um truismo para todos), as lutas, os duelos eram vistos pelo público como o ponto alto da ação. Eles usavam a técnica do emprêgo de pequenas bexigas cheias de sangue de boi ocultas sob a roupa e, no momento em que o herói mata o vilão, essa bexiga era furada e um esguicho de sangue aparecia salpicando todo mundo. Esses efeitos eram tão populares que os atôres ingleses percorriam todo o continente, e ganhando

muito dinheiro — com platéias que não entendiam uma palavra do que diziam — simplesmente por causa desse tipo de espetáculo. Na época da fotografia, isso, simplesmente, não funciona mais. Sempre me sinto contrafeito ao assistir às lutas no teatro, pois vocês todos sabem que os atôres estão se cuidando para um não ferir o outro. Com a superação desse aspecto mais primitivo, o teatro moderno tem necessidade de formas muito mais sutis de violência, e se considerarmos essa categoria de violência-dentro-da-peça, veremos que a violência física tornou-se relativamente uma parte sem importância e a violência **psicológica** se tornou muito mais importante. Tomem, por exemplo, o que considero um exemplo clássico de violência no teatro moderno, **A Lição**, de Ionesco. Embora a peça culmine com o professor cravando a faca na aluna, a violência de fato está em tôda a ação que precede este simples ato que, por assim dizer, apenas o consuma. Consuma-o em mais de um sentido do que aquêle, de fato, da dominação psicológica da aluna pelo professor, que gradualmente suga tôda a vitalidade da aluna de modo que esta uma vez morta, este ato já estaria realizado psicológicamente ou — pode-se dizer de uma maneira lingüística, pois há aí uma equação entre o uso da linguagem e dominação que é também muito interessante, por que aí vocês têm uma das formas em que aparece a violência no teatro moderno. O fato da môça ser morta não é em si um choque muito grande para a platéia e é realmente um final convencional simbólico, já sugerido através de outros recursos. Assim tem-se de fato uma situação (e isto é muitas vezes o que ocorre no teatro moderno quando a violência aparece dessa forma) em que a violência é uma forma de dominação psicológica ou sujeição que é, finalmente, consumada — ou não consumada, como pode acontecer — em tal ato de violência.

Outro exemplo de uma escola oposta vem de Brecht, se considerarmos a cena do assassinato da menina Katrin em **Mãe Coragem**. A menina ouviu dizer que os soldados queriam atacar uma cidade próxima. Ela não podia avisar a cidade, que fôra cercada, e sabe que tôdas as crianças vão ser mortas.

Ela sobe no telhado dum palheiro. Não pode gritar por que é muda, mas pega um tambor e começa a tocar. Os soldados ameaçam atirar nela se não descer. Ela recusa e continua tocando até que os soldados a matam. Aqui também temos uma situação na qual o ato atual de violência apenas culmina de uma forma, realmente, violenta, heróica, brutal de tensão, produzida por meios psicológicos inteiramente diferentes.

Certamente há ainda no teatro contemporâneo uma grande quantidade de violência presente, de violência no antigo sentido shakespeariano. É, contudo, se tomarmos como exemplo um autor como Tennessee Williams, uma violência com fortes tons eróticos e sexuais. Tomem a violação no climax de **Streetcar Named Desire**. Violência — é certo — mas não apenas a violência de duas pessoas lutando e o público consideando como lutam bem. O tema é sempre o da dominação sexual e da sujeição. Há uma peça recente que, estou certo, causará um impacto aqui, que vi em Nova Iorque ano passado — **The Brig**, de Kenneth Brown. É uma das peças mais violentas que já vi em teatro. Essa peça foi levada por **The Living Theatre**, e que é um protesto contra a maneira como tratam os prisioneiros no Campo de Detenção da Marinha. O Living Theatre se assemelha a uma grande sala. Não existe palco como tal, apenas o fim da sala, separada com rêde de arame atrás da qual construíram a réplica exata da cela de detenção com cerca de 18 pessoas e beliches, nesse espaço estreito. A intervalos, no chão, há riscos brancos. A cada momento que um prisioneiro deseja cruzar a linha branca tem que pedir permissão ao guarda. Se um prisioneiro recebe ordem de apanhar um balde, por exemplo, tem que parar em cada risco branco e pedir permissão para cruzá-lo. Metade da peça parecia consistir em os prisioneiros pedindo permissão para cruzar e os guardas gritando “Sim” e “Não”. Essa insistente repetição dessas linhas é muito mais violenta e mais brutal do que o fato de que à sua frente diversas pessoas estão sendo batidas — no que ninguém acredita, ainda que eles o façam muito bem. É um comentário terrível a respeito de nosso tempo que, no teatro vivo pelo menos, a violência real — para nós que a vimos tanto —

não tem realmente nenhum efeito. Por isso tem que ser apoiada por certo tipo de violência psicológica.

Agressão Verbal

Como sabem, a forma mais comum de agressão é a agressão verbal, vitupério, dizer nomes. Este é o significado de toda a escola de escritores como os chamados **Angry Young Men**. O impacto de **Look Back in Anger**, de Osborne, estava, como todos reconheceram, na eloquência de seu xingamento e na determinação de sua agressão verbal. Há em seu teatro uma violência de protesto, uma determinação de não aceitar a situação, que produz essa espécie de vitupério.

Houve muitas mudanças significativas, conforme notei em meu trabalho, na BBC. Somente há cerca de dez anos atrás, não era permitido usar a palavra “ensanguentado” no rádio. Hoje as peças usam essa palavra em abundância e outras palavras mais fortes. Estou convencido que este é em si um aspecto da violência. É interessante também notar que muitos ouvintes tomam essas palavras como uma terrível agressão a eles. É um truismo psicológico que quanto mais se suprime ou reprime e mais moderada é a sociedade, maior é o desejo dessa espécie de violência reprimida aparecer. Acho que a maneira como essa violência está invadindo o teatro é extremamente significativa para ambas as situações sociológica e psicológica, neste país.

Um aspecto anteriormente mencionado — e isto é muito mais verdade no teatro moderno do que no clássico — é a violência que toma a forma de violência do personagem contra si próprio. Uma forma de violência interior, masoquista. Em Brecht, por exemplo, há pelo menos dois exemplos de auto-castração. O mais conhecido é em **Mann ist Mann**, onde se vê a violência psicológica levada ao ponto de absoluta perfeição — um homem transformado pela violência em uma personalidade diferente — que é, afinal, a maior das violências, a total erradicação da autonomia de uma pessoa. A outra é **Der Hofmeister**. A auto-castração remonta até Baco e ao ritual grego, mas há uma curiosa revivescência disso. E num dos mais violentos dramas modernos, temos a mesma coisa — em **O Balcão**, de Genet.

A segunda forma de violência anteriormente referida é a que o autor usa contra seus próprios personagens. Ela se encontra sempre que os personagens são tratados com um desprezo realmente selvagem pelo autor. Isso acontece em **A Cantora Careca**, de Ionesco, em que os personagens se apresentam como bonecos sem vida, sem nenhum atributo humano. Mas pode-se ver isso também num autor que é muito mais profundo que Ionesco, em Beckett. Em **Godot**, por exemplo, a falta de piedade do autor com seus personagens se mostra de tal forma que êle não externa nenhuma simpatia por êles, de maneira que constantemente os impele a situações extremas. Outra forma (que Beckett usa muito bem) é a forma de violência em que o autor mutila seus personagens. Isso se relaciona com o masoquismo a que me referi e é significativo de nossa época. Há uma peça de Adamov, **La Grande et La Petite Manoeuvre**, em que há um homem que, sempre que demonstra uma certa fraqueza, perde um membro de tal modo que, tendo começado a peça robusto e são, acaba como um estropiado inválido, numa cadeira de rodas. Há aqui uma forma de masoquismo do autor, mas também de agressão contra seus próprios personagens que êle trata cruelmente.

Outra forma é o uso de máscaras, que Brecht tem, e que John Arden usou em **The Happy Haven** (uma peça interessantíssima, imerecidamente sem sucesso). Se você dá máscara aos personagens, você os deshumaniza e os despersonaliza e diz quase que abertamente “êsses personagens não são humanos, são monstros”. É êste um aspecto da violência que é, de resto, peculiar à nossa época, um dramaturgo voltando-se com tão selvagem apressividade contra suas próprias criaturas.

Em terceiro lugar, há a provocação da violência entre os espectadores — isto nas peças destinadas a tumultuar a platéia provocando uma atitude de violência. Chegamos aqui à larga área da propaganda política. Temos visto muitos exemplos disso atualmente. Aplica-se principalmente às peças nazistas sobre judeus. Nunca vi nenhuma delas, apesar de muitas terem sido levadas, mas vi algumas em filme. Durante a guerra, num pequeno cinema perto do Almirantado, apresentavam-se filmes alemães. O in-

terêsse estava no uso calculado de técnicas psicoanalíticas a fim de provocar a violência entre os espectadores. Lembro-me de um filme chamado **Jew Suss**. O extraordinário é que se podia medir a atmosfera nesse cinema após o filme. Todos ali eram anti-nazi, mas no momento pareciam desejar sair dali para matar o primeiro judeu que encontrassem. Essa espécie de coisa era, e ainda é, certamente, a técnica normal usada em filmes patrióticos de guerra. É a técnica reconhecida na Rússia soviética. Há muitas peças em que os perversos imperialistas violentam ou matam pelo dinheiro e assim por diante. Isso é importante para o nosso tema, por que é calculado para criar um sentimento de agressão na platéia. Mas tôdas as máquinas de propaganda empregam essa técnica, que não é monopólio de nenhum país.

Em quarto lugar, os espectadores são levados à violência contra os personagens no palco. Isso pode parecer estranho, mas é o caso em toda comédia ou farsa. Você ri por um sentimento de superioridade, você sente prazer com as desgraças de outros, mesmo numa farsa em que alguém escorrega numa casca de banana. Aqui, acho que o riso é de fato uma expressão de violência provocada na platéia contra os personagens.

Violência contra a Platéia

Finalmente, a violência do autor contra a própria platéia. Voltemos a Ionesco: quando êle escreveu sua primeira peça: **A Cantora Careca**, o fim original da peça descrito por êle era que no final dela, “alguém gritaria “vergonha”, enquanto o diretor viria e tentaria acalmar os espectadores; mas a platéia continuaria gritando e aí o diretor chamaria a polícia, que chegaria com uma metralhadora, iria ao palco e mataria os espectadores”. Quando lhe observaram que seria muito cara essa montagem da peça, êle apresentou outro final — que o autor iria ao palco, enquanto o público aplaudia e o agrediria. Finalmente, ficou decidido não haver final, voltando-se ao início da peça, que é de fato como termina atualmente. Iso dá bem uma idéia dos sentimentos

que o artista tem muitas vezes em relação ao público. E penso que se deve tributar a Ionesco sua honestidade nesse ponto. A tentação de ter o público presente para insultá-lo, então, é muito grande. Genet tem exatamente a mesma atitude. De fato tem-se argumentado que todo o teatro de Genet é uma vingança, pois Genet, um proscrito da sociedade, indo contra a burguesia, especialmente, uma vez tendo-os no teatro, fá-los pagar, agredindo-os escatologicamente. Na verdade, se considerarmos o final d'**O Balcão**, onde um mundo de falsidade total e uma fantasia sexual vil é apresentada, vê-se a última fala apressando todos a voltarem às suas casas onde tudo é muito mais falso do que tudo que foi visto no teatro. Esses são casos claros de agressão contra os espectadores, e o fato de que essas peças tenham tanto sucesso mostra que deve haver um forte elemento de masoquismo violento no público.

Falamos sobre as várias espécies de agressão e os efeitos chocantes, e muitas vezes ouvimos o seguinte: "são efeitos baratos". Eu diria, e aqui está o ponto da questão, os efeitos chocantes são parte da própria experiência artística. Recentemente, Ionesco apresentou em Londres um interessante ponto de vista que penso estar correto: "se um escritor deseja efetivamente um impacto, obviamente ele não pode obtê-lo dizendo o que já foi dito antes: ele seria apenas um papagaio, não um autor criador — ainda que o que ele diz surpreenda ou pareça novelesco para o público. Mas se o faz, deve agir como uma espécie de choque". Assim chegamos finalmente ao ponto em que de fato toda arte viva, enquanto está viva, teve ter efeito de choque. Certamente, se considerarmos a história da arte, seja Ibsen ou Wagner ou outro qualquer, é justamente essa impressão que causa. Aproximamo-nos do ponto em que se pode dizer que tudo que causa um impacto é uma forma de violência. Certamente, em teatro, a violência é parte integrante de qualquer efeito artístico. Não há, de fato, efeito que não seja de algum modo violência. Se o público não quer realmente arte, mas apenas sonolência — o que Brecht chamava de teatro culinário que se pode consumir e excretar sem deixar traço no espectador — então aí não temos esses efeitos, como também não temos arte. Artaud, uma das grandes influências do teatro moderno,

cunhou essa expressão "Teatro de crueldade", e é dele que falamos. Podemos ter duas espécies de teatro — o bonito, fácil, para cansados homens de negócio, ou aquele em que são aplicados choques na platéia. E se Artaud apela para a crueldade, não é porque fôsse um homem cruel — ao contrário, mas porque acreditava que era o único meio de causar efeito. De certa forma todo o teatro moderno é um teatro de impacto. É interessante que Brecht como os Absurdistas, por muito que difiram um do outro, estão de acordo neste ponto. Os métodos usados são infinitos e podem ser muito drásticos. Os efeitos de choque, em Artaud, por exemplo, são cores violentas, sons ásperos, ou simplesmente coisas inesperadas que acontecem.

O amigo de Artaud, Vitrac, produziu um maravilhoso efeito em sua peça **Victor**, onde uma mulher estranha e belamente vestida andava pelo palco e sofria por não poder conter sua tendência a...

Outra forma de agressão próxima dessa e muito importante, e ainda uma questão de moralidade aí ocorre, é o uso de efeitos que o público não pode deixar de ficar envolvido neles. Obviamente estão entre estes os efeitos pornográficos e fortemente eróticos.

Há no teatro moderno e na teoria que o ampara, uma discussão sobre essa espécie de efeito. Haveria um assalto direto ao público em termos hipnóticos, ou, no sentido brechtiano, se buscaria a não-identificação dos espectadores com os personagens, a separação, a frieza da platéia? Há nisso um interessante paradoxo. Por que Brecht era um puritano de coração e detestava todas as formas de identificação com o público, qualquer coisa que aumentava a atenção do público a tal ponto que perdiam a capacidade de se libertarem dos personagens — Brecht considerava isso indecente obsceno. Em uma passagem de sua obra, ele afirma que a vista mais obscena que se pode ter se se vai a um teatro ver a produção de **Romeu e Julieta**, olhando-se para o público, vê-se todo mundo por assim dizer descorporificado inteiramente, vivendo através da experiência dos personagens no palco. Achava isso o cúmulo da obscenidade — pública obscenidade. Ele

achava que os espectadores deviam ser protegidos contra isso, por que isso era uma forma de agressão contra eles. Assim ele criou essa curiosa teoria da alienação que manteria o público não identificado, assegurando-lhe constantemente que o que estão vendo não é real. Nesse sentido todos os efeitos que nos fazem perder o sentido de separação e nos mergulha na experiência dos atôres são uma forma de violência — uma agressão. O paradoxo é o seguinte: a fim de evitar a natural tendência à identificação que é um arquetipo psicológico (você não escapa dela, ao ver um jogo de futebol, você está chutando a bola), e a fim de evitar isso Brecht usava outras formas de agressão contra o público. Os recursos usados para afastar do espectador sua tendência normal a se envolver, tinha de ter um certo efeito de choque. Nisto voltamos ao ponto anteriormente estabelecido, que qualquer realização artística genuína envolverá uma quantidade considerável de agressão, violência e choque na platéia.

Em resumo, estivemos falando sobre violência aqui considerando que todo mundo sabe o que é violência. Eu sou um desses empiricistas que acreditam na identificação de seus termos após ter feito um levantamento do assunto e não antes. Com efeito, encontramos vários usos da violência nos termos esboçados. A violência em que consiste? Qual é sua verdadeira natureza? Se dou uma pancada na cabeça de alguém, que fiz? Privei-o de sua autonomia como um ser humano — ele queria seguir um caminho e eu o impedi com pancada. Isso me parece ser a real essência de um ato genuinamente violento. A violência consiste em privar uma pessoa de sua autonomia, de sua liberdade, de sua escolha. Nesse sentido verão que muita violência que está sendo usada e da qual falei, de fato, não é violência no sentido verdadeiro. Se Brecht ataca a tendência à identificação ele está realmente impedindo alguém de ir em determinada direção. Ele põe a mão na sua frente e diz "Pare!". Nesse sentido ele usou de violência contra ele. Mas como seu último intento, afinal, se você acredita nele, é de evitar que você chegue à sua própria conclusão sobre a situação, ele de fato não está usando violência porque está tentando preservar sua autonomia como indivíduo. Por outro lado, o artista que faz **strip-tease** e o propagandista polí-

tico, que o levam numa certa direção, estão cometendo um ato de agressão real, porque o estão privando de sua autonomia, de sua livre escolha e forçando-o a agir de determinada maneira. Se os espectadores que saíram da sessão de **Jew Suss** fôssem, antes de entrar, donas de casa inofensivas que voltam então para casa dizendo "Gostaria de matá-los todos", eles foram transformados em autômatos, em escravos do manipulador que maneja suas respostas psicológicas. Para mim esta é a diferença entre o legítimo e o ilegítimo emprêgo da violência no teatro. Se a violência é usada para aumentar o seu senso de consciência do mundo de tal maneira que o choque administrado o faz realmente mais capaz de avaliar a realidade da situação em que você se encontra — então essa violência foi usada de maneira correta e é eticamente defensável. Se a violência o priva de sua autonomia, força-o a agir de modo que não desejaria fazê-lo — então ela é ilegítima. Se Ionesco sobe ao palco e chama o espectador de "Salauds", é uma boa coisa porque os faz olhar para si próprios para ver se há algo de verdade nisso — especialmente se a peça que os precedeu exemplificou todos os defeitos do convencional modo de vida burguês. A violência foi usada para alertar as pessoas e não para adormecê-las e aumentou seu senso de autonomia em vez de diminuí-lo. Se, ao contrário — e aqui atingimos uma área que não abordei ainda, estamos usando formas ôcas de arte no sentido de ministrar sedativos ou pílulas soporíferas, então estamos realmente privando as pessoas de sua autonomia e cometendo um ato de má e repreensível agressão. Minha tese é que o teatro mais agressivo é de fato aquele que tem essa espécie de efeito e que encobre e embeleza a situação humana — que despeja um mólho de chocolate e contentamento sobre a vida das pessoas. Nesse sentido, o teatro mais agressivo e mais imoral é o ordinário teatro de diversão do West End e da televisão. Esse para mim é o uso mais imoral da violência. Em nossa situação particular, estamos numa época que permite a manipulação em massa das respostas humanas. Estamos na situação antecipada por Huxley há muitos anos atrás em **Brave New World**, com as pessoas em estado sedativo constante em que perdem seus atributos de humanidade e

se tornam os autômatos que Ionesco ataca em **A Cantora Careca** — pessoas que estão em estado constante de meia hipnose, em que a realidade e a condição humana tal qual realmente é em toda sua glória foi destruída. A arte — penso, sendo a tentativa humana de aumentar a consciência de sua própria situação tem, portanto, o dever de chocar as pessoas além de qualquer complacência. Se olharmos o teatro de hoje veremos que há uma divisão. De um lado temos aqueles artistas que, ainda que sua lição tenha um tom agressivo e violento, tentam chocar o público para uma genuína tomada de consciência da realidade. De outro lado temos o vasto aparelho da **mass media** usando exteriores formas de arte, visando a uma forma de hipnose, que é realmente uma negação da arte. E esta é a forma de violência que eu mais lamento.

(De uma palestra do autor no **Institute of Contemporary Arts**, Londres — publicado na rev. **Encore**/1964)

ARTAUD E SUA EXPERIÊNCIA

O TEATRO DE BALI (*)

O espetáculo de teatro de Bali, mistura de dança, canto e pantomima — e um pouco de teatro como o entendemos aqui — restitui, conforme processos de eficácia comprovada e sem dúvida milenares, ao seu destino primitivo o teatro, que êle nos apresenta como uma combinação de todos êsses elementos amalgamados sob o ângulo da alucinação e do mêdo.

É notável que a primeira das pequenas peças que compõem êsse espetáculo, que nos apresenta as censuras de um pai à filha rebelde contra as tradições, começa por uma entrada de fantasmas, ou, se quiserem, os personagens, homens e mulheres, que vão servir ao desenvolvimento do tema dramático mais familiar, aparecem no comêço, em seu estado espectral de todo personagem de teatro, antes de permitir que as situações dêssa espécie de **sketch** simbólico evoluam. Aqui, de resto, as situações são apenas pretexto. O drama não evolue entre sentimentos, mas entre estados de espíírito, êsses mesmos ossificados e reduzidos a gestos — esquemas. Em resumo os balineses realizam, com o máximo rigor, a idéia do teatro puro, onde tudo, concepção e realização, só vale, só existe pelo seu grau de objetivação em cena. Êles demonstram vitoriosamente a preponderância absoluta do diretor, cujo poder se estende até a origem intelectual dos movimentos, dos gestos, e que elimina as palavras. Os temas são vagos, abstratos, extremamente gerais. O que lhes dá vida é a super-abundância complicada de todos os artifícios cênicos, que impõem ao nosso espírito, como a idéia de uma metafísica tirada de uma nova utilização do gesto e da voz.

O que há realmente de curioso em todos êsses gestos, nessas atitudes angulosas e brutalmente cortadas, nessas modulações sincopadas de garganta, nessas frases musicais, nessas vozes de élitros, nesses ruidos de ramos, êsses sons de caixas ôcas, êsse ranger de autômatos, essas danças de manequins animados, é que, através o dédalo de seus gestos, de atitudes e de gritos lançados no ar, através dessas evoluções e curvas que utilizam todo o espaço cênico, se depreende o sentido de uma nova linguagem física na base de sinais e não de palavras. Êsses atôres, com suas roupas geométricas parecem hieroglifos animados. E não há até na forma de suas roupas que, deslocando o eixo do corpo humano, cria, ao lado das indumentárias dêsses guerreiros em estado de transe e de guerra perpétua, espécie de vestidos simbólicos, de segundas roupagens que não inspirem, essas roupas, uma idéia intelectual, e não se liguem, por todos os entrecruzamentos de suas linhas a todos os entrecruzamentos das perspectivas do ar. Êsses sinais espirituais têm um sentido preciso, que só nos atinge intuitivamente, mas com bastante violência para tornar inútil qualquer tradução numa linguagem lógica e discursiva. E para os amadores do realismo a qualquer preço, que se fatigariam dessas alusões perpétuas a atitudes secretas e desvairadas do pensamento, resta o jôgo eminentemente realista do **double**, que se sobressalta com as aparições do além. Êsses tremores, êsses ganidos pueris, êsse salto que bate o chão cadenciadamente segundo o próprio automatismo do inconsciente desencadeado, êsse outro (**double**) que, em dado mo-

mento, se oculta atrás de sua própria realidade, eis uma descrição do medo que vale para tôdas as latitudes e mostra o sôbre-humano; os orientais podem nos marcar pontos em matéria de realidade.

Os Balineses, que têm gestos e uma variedade de mímicas para tôdas as circunstâncias da vida, dão novamente à concepção teatral o seu prêço superior, e nos demonstram a eficácia e o valor supremamente ativo de um certo número de convenções bem aprendidas e magistralmente aplicadas. Uma das razões de nosso prazer diante dêsse espetáculo sem exagêro, reside justamente na utilização, pelos atôres, de uma quantidade exata de gestos seguros, de mímicas exatas, mas sobretudo do enroupamento espiritual, no estudo profundo e nuançado que presidiu a elaboração dêsses jogos de expressão, dêsses sinais eficazes, sinais cuja eficácia — é o que pensamos — não se esgotou apesar de serem milenares. Êsse girar mecânico dos olhos, êsses movimentos de lábios, essa dosagem das crispações musculares, em seus efeitos metòdicamente calculados e que desconhecem qualquer recurso de improvisação espontânea, essas cabeças movidas horizontalmente e que parecem girar de uma espádua a outra como se fôsem encaixadas em glissadores, tudo isso, que responde a necessidades psicológicas imediatas, corresponde além disso a uma espécie de arquitetura espiritual, feita de gestos e mímicas, mas também do poder evocador de um sistema, da qualidade musical dum movimento físico, do acôrdo paralelo e admiravelmente integrado num tom. É possível que isso choque o nosso sentido de espontaneidade, mas não digam que essa matemática é criadora de secura nem de uniformidade. A maravilha é que uma sensação de riqueza, de fantasia, de generosa prodigalidade se desprende dêsse espetáculo regulado com uma nionúcia e uma consciência cansativas. E as correspondências as mais imperiosas brotam perpetualmente da vista ao ouvido, do intelecto à sensibilidade, do gesto dum personagem à evocação dos movimentos de uma planta através do grito de um instrumento. Os suspiros dos instrumentos de sôpro prolongam as vibrações das cordas vocais com um sentido de identidade que não se sabe se é a própria voz que se prolonga ou o sen-

tido que desde as origens absorveu a voz. Um jôgo de juntas, o ângulo musical que o braço faz com o ante-braço, um pé que cai, um joelho que se arqueia, dedos que parecem se separarem das mãos, tudo isso é para nós como um perpétuo jôgo de espelho em que os membros humanos parecem emitir ecos, músicas, em que as notas da orquestra, onde o sôpro dos instrumentos evoca a idéia de um intenso viveiro, cujos atôres seriam o tremer de pálpebras. Nosso teatro, que jamais vislumbrou essa metafísica do gesto, que nunca soube usar a música para fins dramáticos tão imediatos, tão concretos, nosso teatro puramente verbal e que ignora tudo aquilo que é o teatro, isto é, o que está no ar do tablado, que se mede e se cerca de ar, que tem uma densidade no espaço: movimentos, formas, côres, vibrações, atitudes, gritos, poderia, em vista do que não se mede e que vem do poder de sugestão do espírito, pedir ao teatro de Bali uma lição de espiritualidade. Êsse teatro puramente popular e não sagrado, nos dá uma idéia extraordinária do nível intelectual de um povo que toma como motivo de suas festas cívicas as lutas de uma alma prêsa das larvas e dos fantasmas do além. Por que é bem, em resumo, o combate puramente interior de que se trata nessa última parte do grau de suntuosidade teatal que os balineses foram capazes de nos dar. O sentido das necessidades plásticas da cena, que aí aparece, só tem correspondência em seu conhecimento do medo físico e de seus recursos para desencadeá-lo. E há, no aspecto verdadeiramente terrificante de seu diabo (provavelmente tibetano), uma similitude marcante com o aspecto de certo fantoche de nossa reminiscência, com as mãos cheias de gelatina branca, as unhas de folhagem verde, e que era o mais belo enfeite de uma das primeiras peças representadas pelo teatro de Alfred Jarry.

(Artigo escrito por AA em 1931 — da Rev. **Spectacles**, n. 17/58).

CARTAS DE GORKI

TÉCNICA E TEMAS DO DRAMA

Moscou, 17 de agosto de 1937

Acho que o drama é o mais difícil dos gêneros literários: distingo mal os defeitos e as qualidades dos dramas e, talvez por isso sua peça me pareça falha. Uma peça exige, antes de mais nada, a precisão nos personagens e só se pode conseguir isso, no caso, fazendo cada personagem falar sua própria linguagem. Na narrativa ou no romance, o escritor pode, através da descrição, completar a imagem dos personagens, enquanto no teatro tudo se concentra nas falas. Do mesmo modo quanto à ação. No teatro, ao contrário, a ação se desenvolve segundo a lógica dos fatos criados pelos personagens. Os seus personagens, caro dramaturgo, falam, não agem. Você talhou-os pelo mesmo modelo, grosseiramente, e eles não convencem. Vê-se, a todo instante, o autor jogá-los um contra o outro, o autor, sim — e não os personagens, por si próprios. Não basta falar do homem, é preciso mostrá-lo como ele é. Foi o que você não soube fazer. É o destino comum dos jovens dramaturgos. Centenas de peças são escritas, mas não são boas. Acho que isso decorre do fato de que a juventude não estuda bem os modelos da dramaturgia.

Sorrento, 20 de janeiro de 1932

Algumas reflexões sôbre a questão do repertório de hoje: êsse repertório não existe ainda. É preciso criá-lo.

Estou certo de que em nossa época, em nossas condições, o teatro deve ter um papel altamente pedagógico: promover, sincera, perseverante e infatigavelmente a cultura das massas, suscitar as emoções revolucionárias de classe.

O teatro, antigamente, se contentava em representar os dramas familiares, os choques individuais; hoje, êle deve mostrar os motivos sociais dêsses dramas e dêsses choques. É preciso esforçar-se para dar ao pensamento, ao verbo, ao gesto, a maior nitidez possível; é preciso dar ao teatro uma tal evidência ideológica e artística de modo a excluir qualquer possibilidade de dúvida no espectador e interpretações contraditórias na crítica. Iso é difícil, eu sei, mas “os obstáculos estão aí para serem transpostos”.

O tempo em que vivemos exige imperiosamente a aceleração e o aprofundamento da educação cultural revolucionária das massas. As pessoas que não compreendem, que não sentem essa necessidade são, ou fundamentalmente estranhas e hostis às massas pelo reacionarismo, ou então irrefletidas, incapazes de compreenderem a importância decisiva das massas na história contemporânea, a importância de uma

Ass. A. Pechkov (*)

fôrça que não tomou ainda bastante consciência de si mesma e não conhece ou esqueceu o amargo sabor do prato de lentilhas de outrora.

Essa fôrça deve meditar sôbre o passado para aprender a conhecê-lo e se lembrar dêle. O teatro pode lhe mostrar a história de seus antepassados, desde que compreenda sua missão de educador político. Êle preencherá satisfatôriamente essa missão, uma vez que mantenha íntimas relações de trabalho com os escritores, elaborando com êles o plano do repertório e realizando-o em seguida.

Pareçe-me que é preciso começar pelas peças que ilustram artisticamente a história da Europa e da Rússia, momentos em que a pressão exercida por uma minoria sôbre a razão e a vontade da maioria se apresenta de modo particularmente vivo e desumano (Spartacus, os Albigenses, os Taboritas, etc).

Em seguida, é necessário encontrar o tema de comédias e dramas histórico-biográficos, explorar temas tais como aquêle da luta dos grandes representantes do pensamento científico e crítico contra os dogmas religiosos e os preconceitos das massas, ou o da "luta pelo indivíduo", vã tentativa de luta que certas individualidades conduzem por sua própria conta contra a opressão do Estado e da sociedade.

A história européia dêstes últimos anos oferece muitos temas novos e importantes.

Por exemplo, durante a guerra, muitas "mulheres de trinta anos" (à moda de Balzac) lançaram-se nos negócios e no lucro; representante típico dêsse gênero de mulheres é Marthe Hanau e sua aventura com **La Gazette du Franc**. Seria extremamente instrutivo apresentar essa figura de mulher afetivamente grosseira, cínica, cúpida até a sensualidade, e que simboliza de alguma forma a burguesia francesa contemporânea. Pode-se mostrar Sakkar — o herói do romance de Zola, **L'Argent** — mas na ridícula situação do homem esmagado pelo dinheiro. Pode-se representar o personagem do ministro vindo do socialismo, que compreende a inelutabilidade da catástrofe social, da ruína do Estado de classe, mas que se esforça para remediá-lo; o personagem do médico que sabe que o ministro sofre de males in-

curáveis causados pela velhice e, contudo, o trata; o papel do criado do ministro, que o odeia como um inimigo e se despreza por servir êsse inimigo e que, contudo, receia que a morte dêle o faça perder o emprêgo.

Pode-se apresentar o padre católico em sua tentativa de aumentar o poder da Igreja sôbre as ruínas da sociedade; o general que quer a guerra contra quem quer que seja e a favor de quem quer que seja; o químico que deseja testar em massas humanas a fôrça do gás que êle descobriu — nada disso é deslocado no teatro.

Nossa época é extremamente rica em figuras de pesadelo e elas são tão expressivas que não é necessário exagerá-las, ainda que se deseje. São personagens de sátira, na medida em que se considera o seu papel na arte do verbo.

Pareçe-me também que se devia ter feito há mais tempo um teatro contra a Igreja, representar essa fôrça enorme e terrificante, com música, coros e uma massa humana em cena, fazer tragédias sociais ou comédias alegres, por exemplo, sôbre a vida no Paraíso e no Inferno. Êste último tema é particularmente oportuno, por que há atualmente pessoas que contam que o Inferno existe, que aquêles que lá se encontram sofrem tormentos **corporais** diversos, e o que é mais penoso, ali, é "a má frequência". Não pensem que estou inventando. Eu li.

A. Pechkov

(*) Alexis Pechkov era o verdadeiro nome de Gorki. (Da rev. **Théâtre Populaire**, n. 19).

Krzysztof Wolick:

Diversas vezes Brecht demonstrou que, depois do naturalismo, a voga do princípio de identificação com os personagens acarreta uma pintura de caracteres, com tendência crescente às generalidades e à estereotipia, de modo que, em seu desejo de identificação, o espectador possa **reencontrar-se**. Ora, o teatro do absurdo leva essa tendência ao extremo e à autonegação. Aproveitando o **clássico** desejo de identificação, êle apresenta ao público personagens tão gerais e esquemáticos e também tão desprovidos de personalidade específica que, o reflexo ao espelho, a identificação é uma volta a si mesmo, a confirmação de uma inelutável solidão e a negação de qualquer possibilidade de catarse. N'outros termos, a individualização dos personagens na percepção do espectador nada mais é do que uma consulta ao espelho. Por isso é que o teatro tem espectadores mas não tem público. É assim que o teatro do absurdo preenche sua função de afirmação dessa ótica social: êle confirma a solidão de uma multidão de solitários.

Para os continuadores de Brecht, o fenômeno da multidão de solitários significará o desejo das pessoas se libertarem desse sentimento de solidão. Admitindo isso, êles podem, no teatro, tentar se reencontrar, isto é, se verem em sonho numa situação diferente ou como gente diferente, enriquecida por uma comunicação autêntica, ainda que momentânea, podendo, todavia, graças à racionalidade desse teatro, ter uma possível influência na vida — uma ligação com os outros, com o palco e através do palco, com o público.



JOGOS DRAMÁTICOS

O HOMEM LIVRE

1º quadro — O Grupo

1. No meio da cena, um grupo de homens unidos pela mesma mística. Estão mergulhados numa meditação fervorosa.
2. No meio do grupo, manifesta-se um indivíduo que rompe a unidade e tenta se desligar da massa.
3. Luta silenciosa e imóvel entre êsse indivíduo e o grupo.
4. A luta termina com a fuga do indivíduo, que se liberta do grupo e põe-se a caminho em direção ao desconhecido.
5. O grupo se fecha sôbre o vazio criado pela partida do homem livre.

2º quadro — Os Jogos

1. Diversos personagens se apresentam diante do homem livre, e lhe oferecem sucessivamente:
2. A Guerra: combates, golpes de espada, vitórias, derrotas. Êle faz tudo isso e depois se desinteressa.
3. A Caça: arco e flechas. Êle mata tôda espécie de animais e depois se cansa.
4. O Esporte, êle joga uma partida de ténis. Ganha, a princípio, depois, no fim, perde tôdas as bolas. Atira fora a raqueta.
5. O Mar: êle iça a vela, segura o leme. O navio voga no mar. Ao longe, aparecem ilhas. Em seguida vem a tempestade.
6. Êle luta contra a tempestade, mas o navio se parte e êle cai no mar.
7. Êle se sente jogado pelas ondas e é, afinal, atirado numa praia.
8. Pessoas que passam o vêm, apanham e o transportam para o grupo do primeiro quadro.

3º quadro — O recomeçar

1. Durante algum tempo, o homem permanece no grupo, como no início do 1º quadro. Depois êle recomeça a sentir desejo de partir.
2. O pano cai no momento em que êle resolve fugir novamente.

D. Quixote e os Forçados

1. D. Quixote e Sancho estão sentados à beira da estrada. D. Quixote bem impertigado, Sancho derreado, como um saco, roncando.
2. O olhar de D. Quixote contempla qualquer coisa ao longe, acima da cabeça dos espectadores.
3. Um tempo. D. Quixote acorda Sancho. Sacode-o muitas vêzes. Afinal Sancho acorda.
4. D. Quixote: "Diga, Sancho, você não vê lá uns cavaleiros que parecem amarrados?"
5. Sancho olha, sonolento e diz: "Não, meu bom senhor, não são cavaleiros; São forçados."
6. D. Quixote "Forçados!" Ora, Sancho não diga uma bobagem dessas. De certo que são cavaleiros vítimas de um feiticeiro que quer fazer-lhes mal por que êles são nobres e leais."
7. Sancho não responde, mas também não se interessa.
8. Os forçados adiantam-se do fundo da platéia para a cena. Caminham com dificuldade, sob o peso das correntes. À sua frente estão os guardas.
9. D. Quixote os vê se aproximarem cada vez mais convencido de que são vítimas à espera de um braço corajoso para libertá-los.
10. A coluna de condenados sobe ao palco. D. Quixote coloca-se diante dos guardas. Parada.

11. D. Quixote: "Senhores, permitam-me que indague as razões por que êsses cavaleiros estão assim acorrentados."
12. Os guardas caem na gargalhada e um dêles responde: "Meu senhor, se isso o diverte, não se incomode."
13. D. Quixote se dirige a um dos condenados: "Nobre cavaleiro, diga-me seu nome e me conte sua desventura."
14. O condelado: "Chamam-me D. Gines de Passamonte. O senhor me vê reduzido a isso por ter amado demais..."
15. D. Quixote: "Por ter amado demais? Eu bem sabia que isso era uma feitiçaria!"
16. Êle desembainha a espada e se lança sôbre os guardas. Segue-se grande confusão e os guardas fogem, deixando os forçados nas mãos de D. Quixote.
17. Os forçados se livram de suas cadeias e beijam as mãos de D. Quixote.
18. Gines: "Senhor, nós lhe devemos a vida. Nunca o esqueceremos. Nós lhe guardaremos um reconhecimento eterno."
19. D. Quixote: "Não lhes peço um reconhecimento eterno. A única recompensa que peço, éé que levem suas correntes à dama de meus pensamentos, a bela Dulcinéia de Toboso. Assim, ela ficará sabendo que seu Cavaleiro conduz as suas côres à glória."
20. Os forçados não compreendem o que êle diz. Murmuram entre si: "Êle está caçoando de nós. Com nossas correntes? Seríamos novamente presos. Não é possível... etc."
21. D. Quixote: "Não querem? É assim que me agradecem? Os senhores são uns miseráveis."
22. Puxa de nôvo a espada. Dessa vez os forçados são os mais fortes. Fogem atirando-lhe pedras e o pobre D. Quixote fica todo machucado.
23. Sancho: "Não lhe disse, meu bom senhor..."

COMO FABRICAR UM BONECO DE VARA

BEATRIZ PINTO DE ALMEIDA (*) e VIRGINIA VALLI

Dos diversos tipos de bonecos, o boneco-de-vara é um dos mais completos, permitindo a movimentação do pescoço e, conseqüentemente da cabeça, dos ombros, dos braços e um simulacro do andar. É manipulado de baixo para cima, como o fantoche. Sua riqueza de recursos dinâmicos, em contrapartida, exige um manipulador para cada boneco, enquanto um só manipulador pode não só animar dois fantoches ao mesmo tempo como fazer a voz dos dois.

Para um repertório mais exigente, o boneco-de-vara é um dos mais indicados e consegue, quando bem ensaiado e bem sincronizado o movimento e a fala, grande comunicação com a platéia.

Diversos grupos de titiriteiros, no Brasil, usam êsse tipo de boneco: o Teatro Gibi (Secretaria da Educação GB), Virginia Valli e seu Grupo (GB), o Teatro Folclórico do Paraná (Secretaria de Educação) e o Teatro de Ilo e Pedro (GB).

Damos, neste número, a maneira de confeccionar um boneco-de-vara.

Material necessário: 1 vara roliça de 80 cms, arame grosso (2,50), algodãozinho (0,50), cartolina, 1 prego de tamanho médio, tarlatana (20 cms.) barbante, farinha de trigo, papel higiênico (do mais fino), ácido bórico, papel de jornal, linha, guache, e espuma de nylon. Instrumentos: tesoura, agulha, alicate, martelo e grampeador.

1) Tome a vara, marque 10 cms. a partir de uma das pontas e atravesse a vara com o prego, ficando meio-a-meio de fora.

2) Tome folhas de jornal, amarrote e amasse bem; vá envolvendo a ponta da vara, além do prego, até formar uma bola dura, no tamanho desejado para a cabeça; passe em seguida barbante em volta da bola prendendo o papel e amarrando no prego, o qual serve de suporte para segurar e prender a bola de papel para não cair.

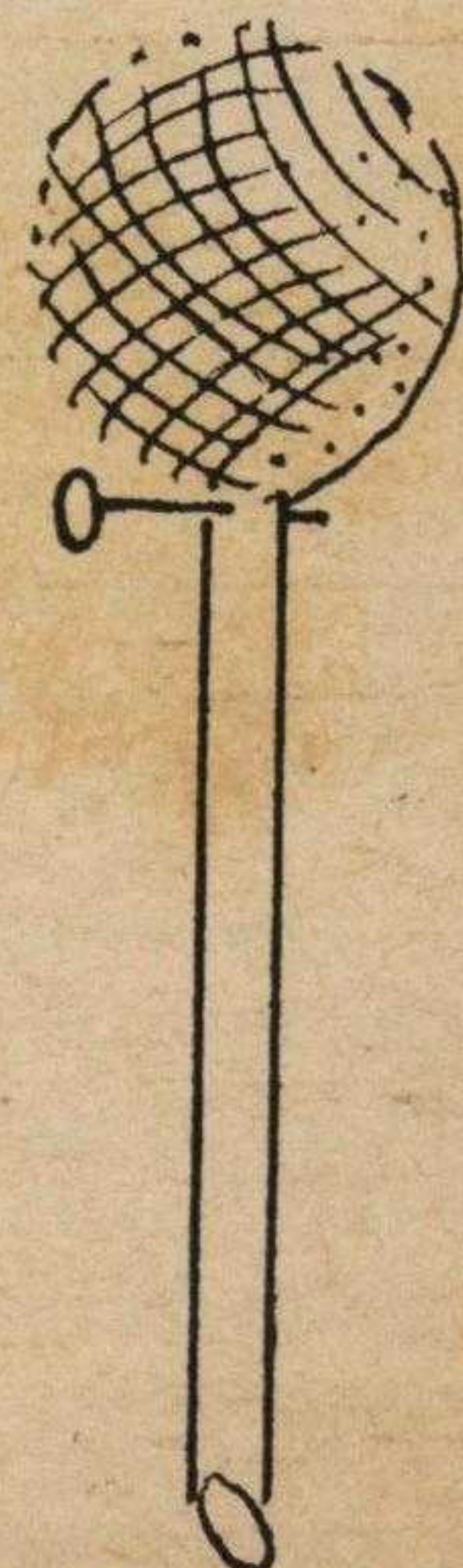
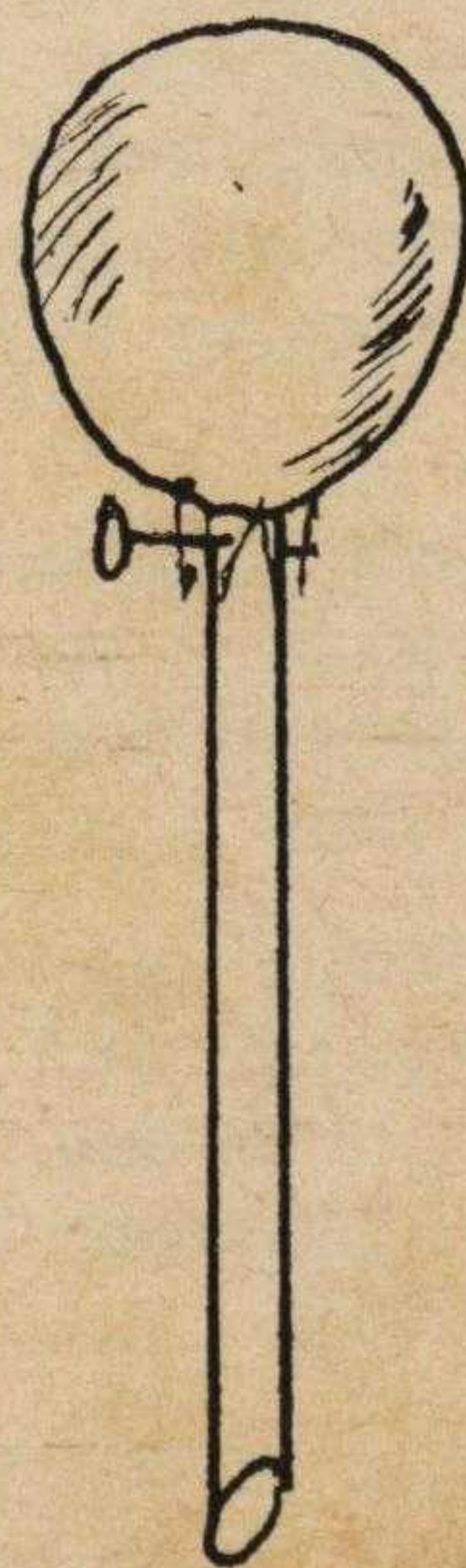
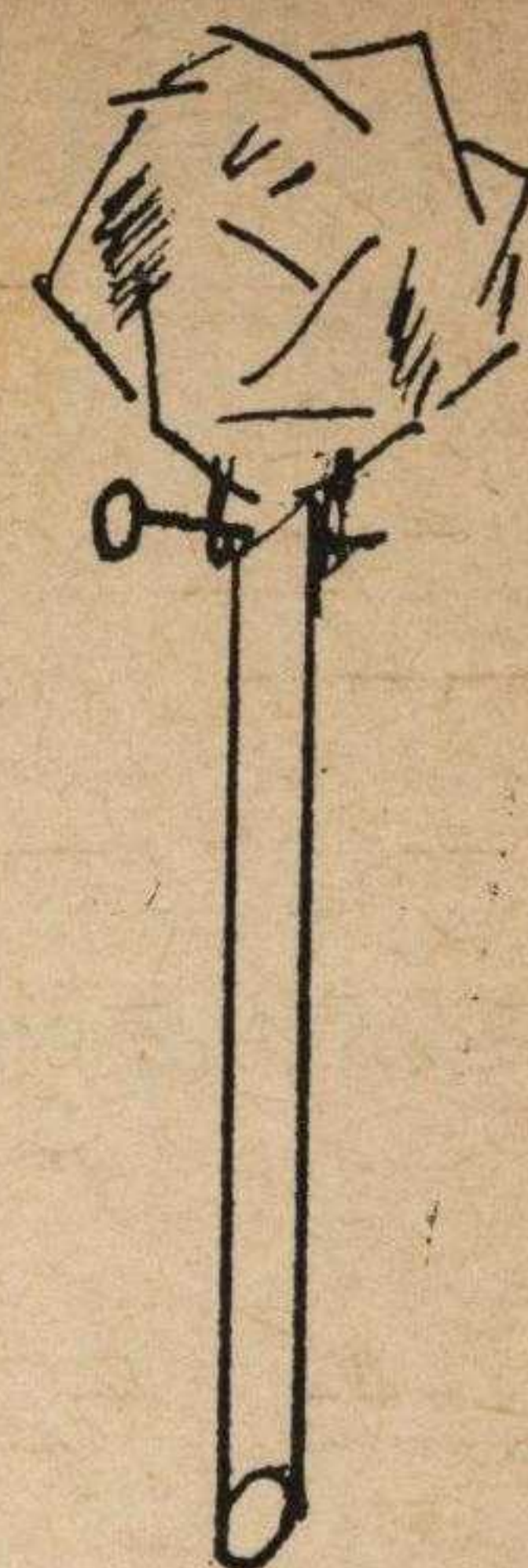
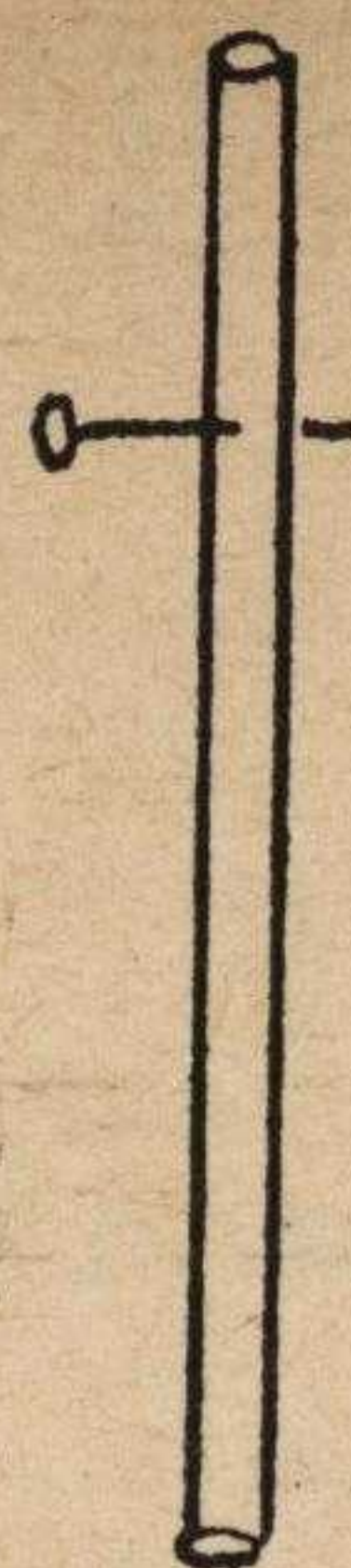
3) Corte um quadrado de tarlatana (de 20 cms.), molhe e cubra a bola de papel, esticando as pontas para baixo e cobrindo tôda a bola. Deixe secar até o dia seguinte.

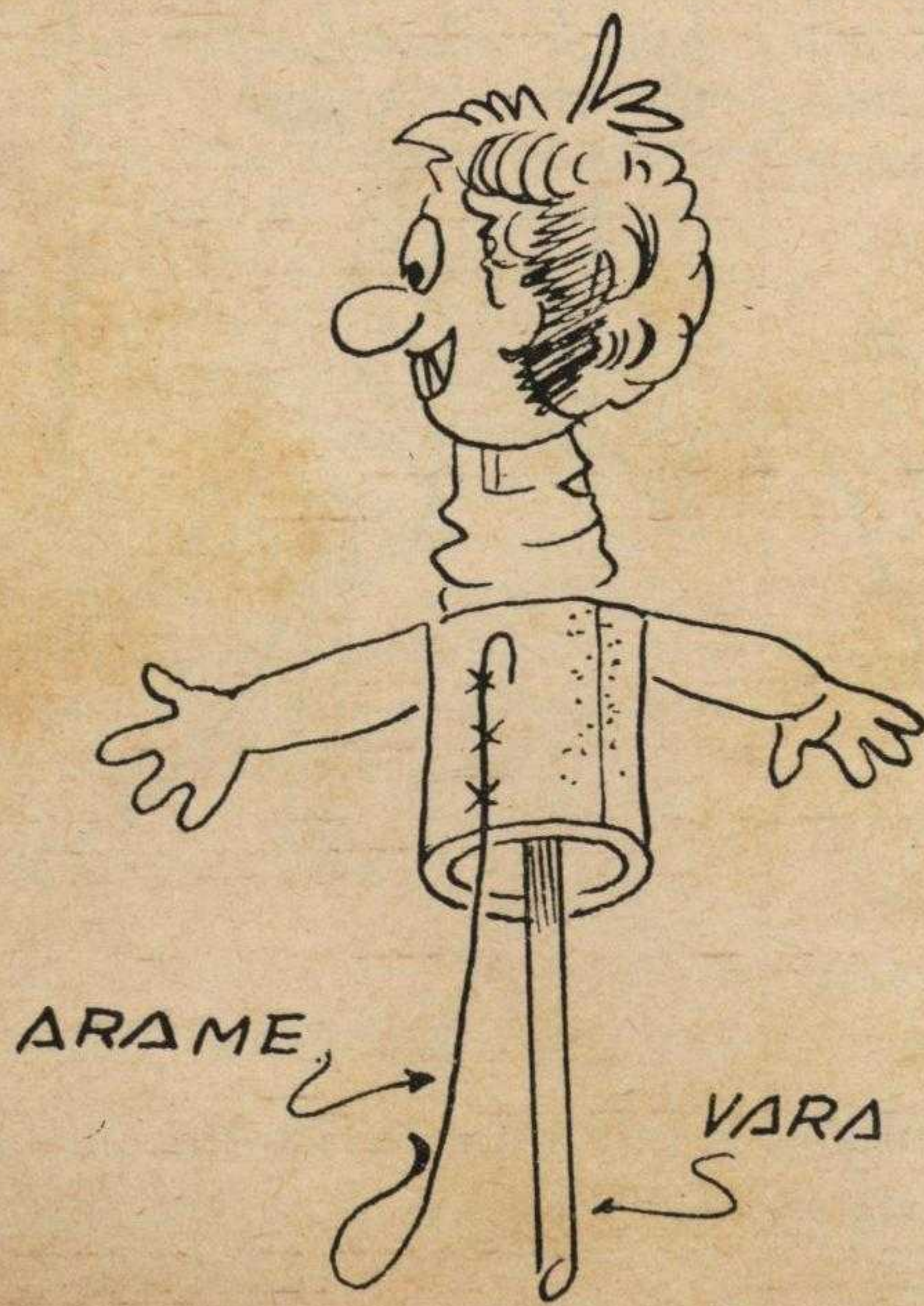
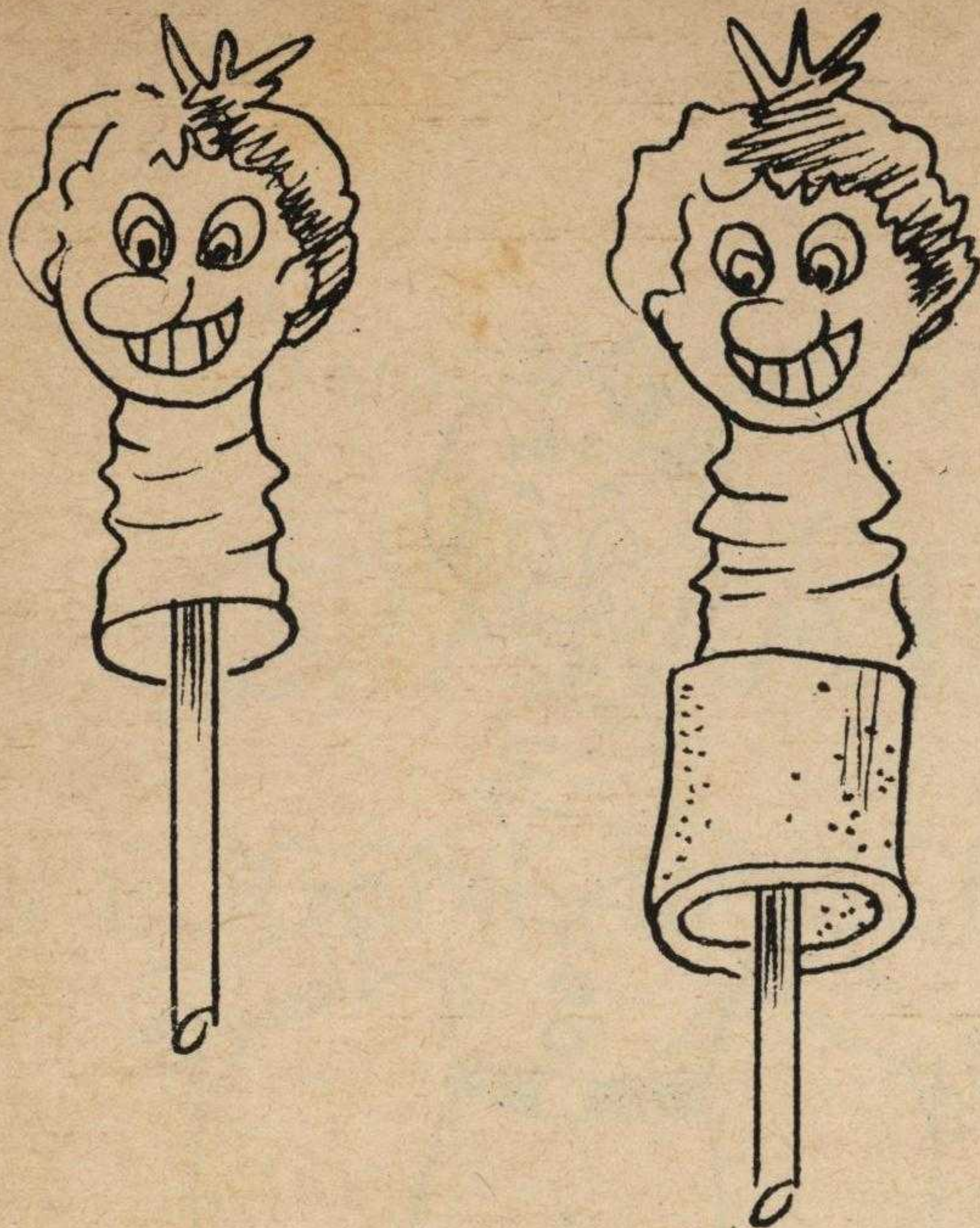
4) Sêca a tarlatana, cubra a bola com uma camada de massa, assim fabricada: a) pique o papel higiênico (1 rôlo dá para muitas cabeças), em pedaços pequenos numa bacia d'água. Quando o papel estiver bem molhado, jogue fora a água da bacia, fazendo um pouco de pressão sôbre o papel. b) Vá jogando a farinha de trigo sôbre o papel molhado, enquanto outra pessoa vai amassando como se fizesse massa de pão; põe-se uma pitada de borax e um pouco de grude de farinha para acabar de ligar a massa. c) Continue amassando até que a massa solte das mãos, deixando-as limpas. A massa pronta, coloca-se uma camada bem fina sôbre a bola já preparada. O excesso de massa faz a cabeça ficar mais pesada e uma das qualidades do boneco é sua leveza.

5) Uma vez coberta tôda a bola com a massa (em camada fina), acrescente os traços da seguinte forma: para fazer o nariz grampeie um pedaço de cartolina, no feitio desejado para o nariz, sôbre a bola já sêca. Igualmente, para fazer o volume da testa, dos olhos, do queixo, acrescente a cartolina dando o volume desejado, grampeie, passe uma camada de grude e depois cubra as emendas com massa para fazer uma superfície igual. Completados os traços, bote para secar.

6) Tome 15 a 20 cms. de algodãozinho por 30 cms. de largura, costure do lado mais comprido, fazendo um saco com as duas extremidades abertas. Enfie êsse saco aberto na vara e costure franzindo uma das extremidades na altura do pescoço do boneco, prendendo bem. Como a abertura do saco é maior que a extremidade inferior da bola (onde vai se inserir o pescoço), é preciso franzir o pano. Êsse saco costurado no lugar do pescoço é que vai dar mobilidade à cabeça do boneco.

7) Pronto o pescoço tome a espuma de nailon para fazer o tronco do boneco (30cms. x 20cms.), forre-a com algodãozinho, fazendo uma espécie de colchãozinho. Depois de forrado, dobre-o e feche na extremidade mais curta, fazendo uma espécie de saco com duas aberturas, onde se introduz a vareta. Dê quatro cortes no algodãozinho do pescoço até uma altura de cinco centímetros e costure o colchão no pescoço, ficando metade do pano do pescoço para frente da cabeça e outra metade para traz.





Do bom acabamento desta parte, depende a boa movimentação do pescoço e dos ombros, portanto, da cabeça do boneco.

8) Com mais dois pedaços de espuma forrados de algodãozinho, fazem-se os braços. Dimensão (conforme o tamanho da cabeça): 30/40 cms. de comprimento para 4 cms. de largura, (sendo a espessura da espuma de 3 cms.) para cada braço. Depois de forrado o braço, costure-o na extremidade do tronco, onde fica o ombro, à direita e à esquerda. Faça as mãos do boneco de feltro, encha de algodão de enchimento; ou modele as mãos no arame e cubra na côr desejada, como se faz para marioneta.

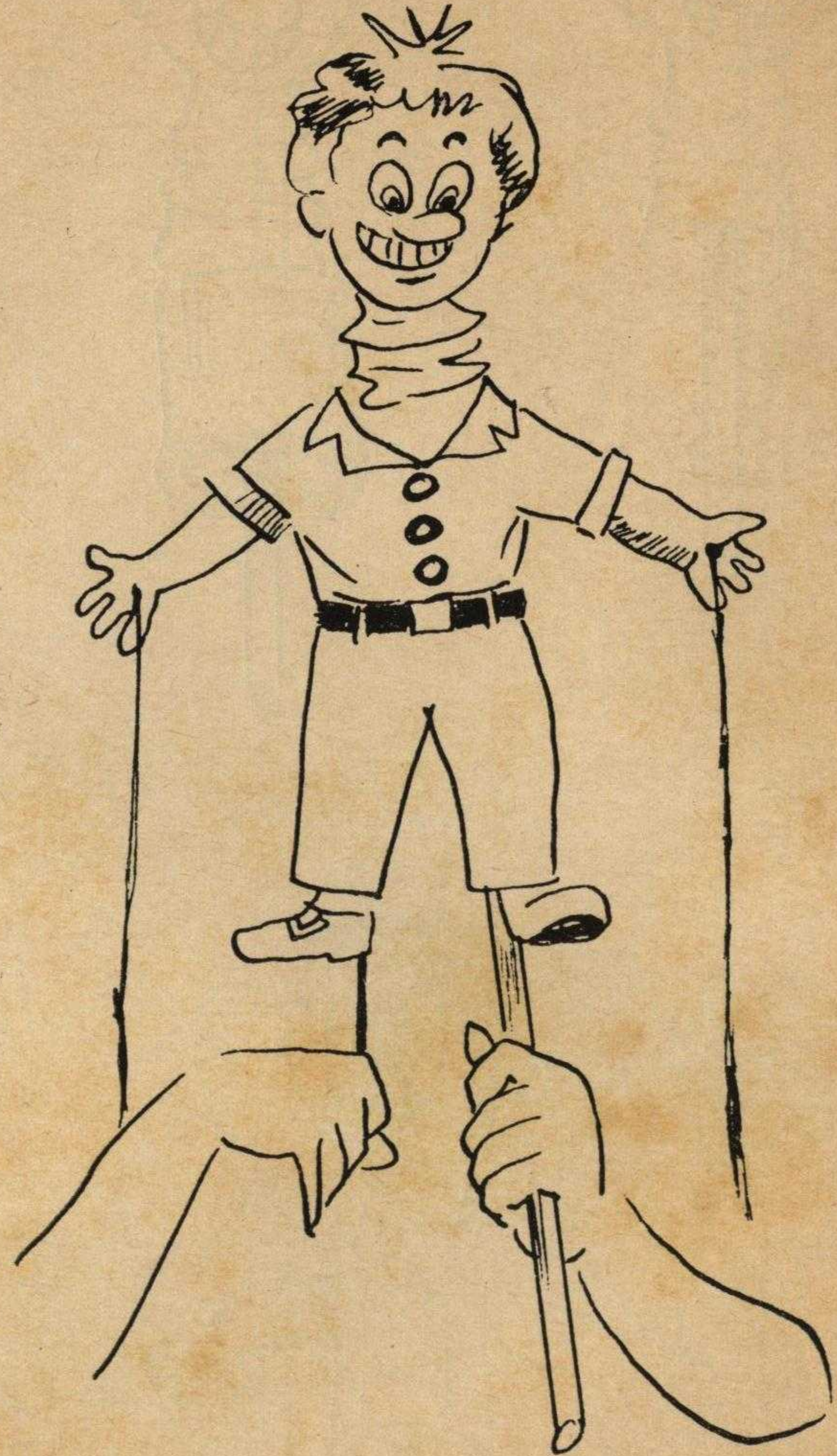
9) As varas de arame usadas são três, recobertas de algodãozinho de preferência preto. Uma vara (forrada) do tamanho de 70/80 cms. é costurada nas costas do boneco, sôbre o tronco de espuma, à direita ou à esquerda do ombro, conforme o jeito do manipulador. É esta vara que faz os movimentos de rotação do tronco. As outras duas varas (também cobertas) são presas às mãos do boneco, e servem para fazer a gesticulação do mesmo quando está falando.

10) Pronta a estrutura do boneco, faça os acabamentos da seguinte maneira: coloque a peruca depois de pronta (fios costurados sôbre talagarça, no comprimento e côr desejados) cole-a sôbre a cabeça. Pinte o boneco com quache, usando o tom de pele que desejar (mistura de branco-amarelo-vermelho; ou ocre-vermelho para base, se fôr gente), pintando por último os olhos. Se desejar faça os olhos de botões ou contas aplicadas sôbre a órbita, ou enquanto a massa do modelado não estiver sêca. A roupa do boneco depende do tipo do personagem e deve ser escolhida conforme o ambiente em que o boneco vai atuar. Por exemplo: se o fundo do palco e as laterais são pretos, o boneco não pode estar todo vestido de preto, etc. As regras aqui são as mesmas para teatro de gente, quanto a côr, iluminação, textura de tecidosí etc.

Se o boneco fôr do sexo masculino, coloque as pernas, feitas também de espuma forrada, como os braços, sôbre a extremidade inferior do tronco; vista as calças do boneco e faça os pés, podendo calçá-los de feltro na côr desejada.

Pronto o boneco, as regras para manipulá-lo são estas:

- 1) Segure a vareta de madeira na mão esquerda (por ex.), junto com o arame que está prêso no tronco do boneco.
- 2) Segure os dois arames das mãos com a mão direita (por ex.)
- 3) Para fazer que o boneco caminha, faça o movimento de andar com o boneco separando a vareta do ombro da vara de madeira, como se estivesse dando passos.
- 4) não dê impressão que o boneco está voando (se não é o caso) fazendo-o andar prêso ao espaço de cena que seria o chão do boneco.
- 5) Não ande de lado, a não ser que a marcação especial e exija.
- 6) Não deixe o boneco tombar para frente ou para trás.
- 7) Só movimente o boneco quando êle falar e de acôrdo com a fala, ou faça o seu gesto (se é mudo) na pausa da fala do interlocutor, observando sempre que a economia dos gestos é que valoriza o gesto.



(*) Professôra e titiriteira do Teatro Gibi (do Departamento de Teatro Infantil da Secretaria de Educação GB).

O QUE VAMOS REPRESENTAR

A GRAMÁTICA

de EUGÈNE LABICHE

Labiche

Com mais de cem anos, não perdeu a comicidade em suas melhores peças. Seus personagens não envelheceram. Caracterizam uma época, literária e artisticamente inferior, o II Império, que arrastava diante dos tribunais homens como Baudelaire e Flaubert. Os heróis de Labiche são burgueses, negociantes, calculistas, cujo universo bem catalogado e etiquetado é, súbitamente, transtornado por uma tempestade desencadeada pelo capriho e pelo quiproquó. Esse recurso cômico Labiche utiliza sem exagerar: seus personagens, sem complicações, êles se tornam dignos de interesse a partir do momento em que o quiproquó e o azar tomam conta deles. (CT/43)

Tradução de Osmar Cunha

Personagens:

FRANCISCO CABOUSSAT — negociante

ANDRÉ MATHIAS — presidente de uma academia de arqueólogos

ROBERTO MACHUT — veterinário

BRANCA — filha de Caboussat

Uma sala com portas ao fundo e laterais. À esquerda, perto de uma das portas, um aparador. À direita, à boca de cena, uma secretária com utensílios para escrever. Ao fundo, uma mesa.

CENA I

JOÃO, depois ROBERTO e BRANCA
JOÃO, **só, arrumando a louça no aparador** — Que aborrecimento, é só arrumar a louça para tirá-la do lugar...
(deixa cair uma saladeira que se parte).

ROBERTO, **entrando** — Oh!

JOÃO — Oh, diabo! A saladeira dourada!

ROBERTO — Bonito trabalho, não há dúvida!

JOÃO — Ah! É o senhor! Me pregou um susto! Estava limpando...

ROBERTO — Quem não há de gostar muito dessa limpeza é o teu patrão quando vir os cacos!

JOÃO, **apanhando os pedaços da saladeira** — Descanse, que não há de ver... enterro-os no jardim, numa cova que já tenho preparada para êsse efeito, junto do damasqueiro.

BRANCA, **entrando pela direita** — João **(reparando em Roberto)** Ah! Bons dias, senhor Roberto.

ROBERTO, **cumprimentando** — Minha senhora...

BRANCA, **a João** — Viste a saladeira dourada?

JOÃO, **escondendo os cacos no avental** — Não, senhorita.

BRANCA — Estou farta de procurá-la.

JOÃO — Naturalmente está na cozinha.

BRANCA — Vou ver. É espantoso a quantidade de louça que desaparece nesta casa!

JOÃO — Olhe, senhorita, quebrar não se quebra!

CENA II

JOÃO, ROBERTO, Depois CABOUSSAT

ROBERTO — Tens uma lábia!

JOÃO — Coitadinha! Se ela soubesse que a saladeira tinha se quebrado, sofria com isso, e eu não quero aborrecê-la.

ROBERTO — Sabes que venho ver a vaca?

JOÃO — É inútil.

ROBERTO — Porque?

JOÃO — Morreu... parece que engoliu um bocado de vidro... mal enterrado.

ROBERTO — Fazes a cova pouco funda!

JOÃO — Não é isso! Como há dias tem feito muito calor, naturalmente o pedaço que a vaca engoliu tinha vindo tomar ar!

ROBERTO — Sim, sim! **(Mudando de conversa)** O senhor Caboussat deve estar se preparando, hein? É hoje o grande dia!

JOÃO — Sim?...

ROBERTO — Daqui a duas horas deve ser eleito presidente do Sindicato Agrícola.

JOÃO — Julga que êle será reeleito?

ROBERTO — Tenho tanta certeza disso, que até já comemorei antecipadamente o acontecimento bebendo trese copinhos à sua saúde.

JOÃO — Sério? Ninguém o dirá!

ROBERTO — Eu cabalo por teu patrão. É justo, sou o veterinário da casa

JOÃO — Ouví dizer que tem por adversário o dr. Chatfinet, velhaco que há um mês não faz outra coisa senão andar a subornar os lavradores!

ROBERTO — E para isso tem empregado todos os meios. Domingo passado foi a Paris e trouxe uma porção de balões cheios de gás, que distribuiu pela garotada da vila!

JOÃO — Essa é forte!

ROBERTO — Ah, mas eu aparei-lhe o golpe! Fiz constar que os balões atraíam a geada, e foi o bastante para os fazerem rebentar.

JOÃO — Isso é que é diplomacia!

ROBERTO — Não queremos o Chatfinet! Abaixo o Chatfinet! Um intrigante que não se aproveita dos meus serviços!

JOÃO — Tem razão. Abaixo o Chatfinet!

ROBERTO — De quem nós precisamos é do Sr. Caboussat, homem sóbrio, instruído, um sábio, enfim!

JOÃO — Isso é! Passa horas inteiras no seu escritório com um livro na mão... o olhar fixo... a cabeça imóvel, como quem deseja compreender...

ROBERTO — Reflexiona.

JOÃO — Profundamente, talvez **(reparando em Caboussat, que entra lendo um livro)**... Olha, êle aí vem compenetrado... e eu vou fazer o mesmo **(indica os cacos que tem no avental e sai)**.

CENA III

ROBERTO E CABOUSSAT

ROBERTO, **à parte** — Nem sequer dá por mim... como êle se compenetra!

CABOUSSAT, **lendo, para si, muito atento** — “Quando há dois ou mais sujeitos de diferentes pessoas, o verbo vai para a primeira pessoa do plural, se um dêles é da primeira pessoa, e para a segunda, se um dêles é da segunda, e não há nenhum da primeira...” Que trapalhada. Essas malditas regras dão-me dor de cabeça.

ROBERTO, **à parte** — Deve ser grego ou latim. **(Tosse)** Hum, hum!

CABOUSSAT, **escondendo, precipitadamente, o livro** — Ah, estavas aí Roberto?

ROBERTO — Se o incomodo...

CABOUSSAT — Não, estava lendo... Vinhas ver a vaca?

ROBERTO — Mas já sei que, infelizmente, para ela e para mim, já não precisa dos meus serviços.

CABOUSSAT — Um pedaço de vidro... É estúpido, não é? Uma vaca de quatro anos!

ROBERTO — Eu lhe digo, as vacas engolem em tôdas as idades. Conheci uma que engoliu uma esponja de lavar trens, aos sete anos, e também morreu.

CABOUSSAT — Veja o que é a humanidade **(filosoficamente)**!

ROBERTO — Em compensação, os trabalhos eleitorais caminham admiravelmente.

CABOUSSAT — Estás certo disso?

ROBERTO — Respondo pelo resultado. Conto com uma grande maioria!

CABOUSSAT — Ainda bem! Não desgostava de ver Chatfinet ruminar a perda da eleição.

ROBERTO — E depois sabe que, uma vez reeleito presidente do Sindicato Agrícola, pode ir muito longe...

CABOUSSAT — Aonde?

ROBERTO — Quem sabe? O senhor já é regedor, qualquer dia pode vir a ser nomeado administrador do conselho.

CABOUSSAT — Eu? Que idéia! Como sabes, não sou ambicioso... o depois, o lugar está ocupado há já trinta e seis anos pelo Rognat.

ROBERTO — Razão demais... Cada um por sua vez... Êle já está há muito tempo... e, aqui para nós, parece-me não ser muito instruído, não sabe grego!

CABOUSSAT — Creio que não é preciso saber grego para ser administrador.

ROBERTO — Pois sim! Eu lhe digo isto, tenho as minhas razões. Falo por aí com um e com outro... ouço muito... e por isso posso afiançar-lhe que não virá longe o dia em que o meu amigo ter áde cingir a faixa!

CABOUSSAT — Não o desejo porque como já te disse, não sou ambicioso; contudo não deixo de reconhecer que, como administrador, podia prestar alguns serviços.

ROBERTO — E não ficava por aí!

CABOUSSAT — Ficava com o pé no degrau para Governador!

CABOUSSAT — Modéstia à parte, já outros o têm sido com piores barbas.

ROBERTO — Depois, deputado... e até ministro!

CABOUSSAT, **com fingida modéstia** — Não, isso agora é demais! **(Com interesse)** E depois?

ROBERTO — Depois... depois... não sei...

CABOUSSAT, **consigo, com entusiasmo** — Administrador... Governador... ministro **(Como que abatido por uma idéia)** Mas não! Esqueço-me de que não pode ser!

ROBERTO — O que é preciso é começar pelo princípio. Primeiro, presidente do Sindicato, o que está quase certo, embora haja por aí uns descontentes.

CABOUSSAT — Comigo?

ROBERTO — Sim! O Themudo, por exemplo, é um dos que não estão muito satisfeitos com o senhor.

CABOUSSAT — Que lhe fiz eu?

ROBERTO — Acha-o soberbo!

CABOUSSAT — Soberbo? Eu sempre que o encontro, pergunto pela mulher, com quem afinal de contas não me importo?

ROBERTO — É amável com a mulher, mas não repara nas couves?

CABOUSSAT — Como?

ROBERTO — Diz que o senhor tem passado muitas vezes pela horta e que nunca lhe gabou as couves, como é dever do presidente de um sindicato agrícola.

CABOUSSAT — Efetivamente, nunca reparei nas malditas couves!

ROBERTO — É uma falta indesculpável! Já o finório Chatfinet não faz o mesmo; nunca passa pela horta do Themudo que não exclame: que beleza de hortaliça!

CABOUSSAT — Tratante!

ROBERTO — Se fôsse o senhor, ia disfarçadamente passar por casa do homenzinho e, assim como quem não quer coisa, elogiava-lhe as plantações... isto sem baixeza... nunca lhe aconselharia uma baixeza!

CABOUSSAT — Dizes bem... Vou até lá. **(Chamando)** João!

JOÃO, **entrando** — O senhor chamou?

CABOUSSAT — Traz o meu chapéu novo, depressa.

ROBERTO — Vou com o senhor para puxar conversa.

JOÃO — Aqui está o chapéu.

CABOUSSAT — Tive uma idéia, vou pedir-lhe sementes das couves.

ROBERTO — Isso é magnífico! **(Sai com Caboussat pela esquerda).**

CENA IV

JOÃO, MATHIAS e depois BRANCA

JOÃO, **só** — Então o patrão põe o chapéu novo para ir buscar sementes de couves! Tem cada uma!

MATHIAS, **aparece ao fundo, com uma mala na mão** — O senhor Caboussat está?

JOÃO, **à parte** — Um desconhecido!

MATHIAS, **entrando** — Anuncia-lhe o Sr. André Mathias, presidente da Seção em Paris, da Academia Arqueológica da França.

JOÃO — O patrão saiu agora mesmo, mas não tarda a voltar.

MATHIAS — Espera-lo-ei. **(Dando-lhe a mala)** Tome conta disto.

JOÃO — Ah! O senhor vem para ficar?

MATHIAS — É provável.

JOÃO, **à parte** — Mau, mau! Mais uma cama para fazer!

MATHIAS — Trago uma notícia muito importante para teu patrão.

JOÃO — Sim! De que se trata?

MATHIAS — Do que não te importa...

Como está a senhora dona Branca?

JOÃO — Felizmente, bem.

MATHIAS — Quando estêve em Paris não lhe pude prestar as atenções devidas. Tinha acabado de receber uma oferta preciosa para a Academia! Uma caixa com pedaços de louça, peças velhas e outras antiguidades gálio-romanas...

JOÃO — Para que serve isso?

MATHIAS, **sem lhe dar atenção** — Mas pareceu-me bonita e muito bem educada.

JOÃO — É uma bonita môça. Só tem o defeito de reparar muito na louça!

MATHIAS — Vejo que posso prosseguir nos meus projetos.

JOÃO, **com curiosidade** — Que projetos?

MATHIAS, **zangado** — És curioso! Que tens com isso? **(outro tom)** Diz uma coisa: quando lavram a terra, o que é que costumam encontrar?

JOÃO — Onde?

MATHIAS — Na parte lavrada.

JOÃO — Terras, pedras, lagartixas...

MATHIAS — Não é isso... falo-te de antiguidades gálio-romanas!

JOÃO — Creio que aqui não há dessas terras.

MATHIAS — Aproveitarei minha estada aqui para proceder a algumas escavações. A minha carta da Gália indica ter havido nestes sítios um castelo romano.

JOÃO — Sim?!

MATHIAS — Aqui onde me vêem tenho faro... Basta-me chegar junto de um terreno, olhá-lo, examiná-lo, cheirá-lo... **(fungando)** para dizer logo: aqui debaixo há qualquer coisa de romano!

JOÃO — É espantoso! **(À parte)** Quem será êste homem?

BRANCA, **entrando pela direita, à parte** Não sou capaz de encontrar a saladeira **(reparando em Mathias)**. Oh... senhor Mathias!

MATHIAS, **cumprimentando** — Minha senhora...

BRANCA — Que agradável surpresa! Meu pai vai ficar contentíssimo.

MATHIAS — Trago uma notícia muito importante para o Sr. Caboussat.

BRANCA — Seu filho, Sr. Edmundo, não veio?

MATHIAS — Não lhe foi possível. Ficou a tratar-se de um jeito no pé.

BRANCA — Que pena!

MATHIAS — A culpa foi minha. Tinha procedido a umas escavações no quintal e esqueci-me de o prevenir... O rapaz não reparou e ontem à noite... caiu dentro da cova... **(consolado)**. Mas achei um cabo de faca do século XIII!

BRANCA — Foi então para isso que roubou o meu par!

MATHIAS — Seu par?

BRANCA — Quando estive na Etampes, o Sr. Edmundo foi meu par nos bailes do clube. **(Com interesse)** Levará muito tempo a restabelecer-se?

MATHIAS — Questão de poucos dias.

BRANCA — E ficará coxo?

MATHIAS — Seria demasiada infelicidade! Agora que chegou à idade de se casar.

BRANCA — Ah!

MATHIAS — V. Excia. parece-me também estar na idade...

BRANCA — Eu? Não sei. Meu pai nada me disse ainda a êsse respeito. **(À parte)** Virá êle pedir-me para o filho?

MATHIAS — Tenho uma perguntinha a fazer-lhe.

BRANCA, **à parte** — Meu Deus, estou com medo!

MATHIAS — Quando fazem alguma cova no jardim, o que é que encontram?

BRANCA — O que há de ser? Terra, pedras...

MATHIAS — Com inscrições?

BRANCA — Isso não sei.

MATHIAS — Veremos mais tarde.

BRANCA — Se quiser descansar enquanto o papai não vem, vou indicar-lhe o seu quarto.

MATHIAS — Com todo o gosto.

BRANCA — As janelas dão para o jardim.

MATHIAS — Tanto melhor... poderei examinar a configuração do terreno **(À parte, fungando)**. Que cheiro a romano! **(Sai com Branca pela direita)**.

JOÃO — Não sei porque, mas tenho medo dêsse homem! **(sai)**.

CENA V

CABOUSSAT, depois JOÃO

CABOUSSAT, **entrando pelos fundos. Traz debaixo dos braços, de um lado, uma enorme couve e do outro, um molho de rabanetes** — O negócio do The-

mudo está arranjado. Pedi-lhe uma couve dizendo que a expunha na minha sala como objeto de arte, e foi o bastante para o homem ficar a meu favor. O pior foi ter de contentar também um vizinho, que se mordida de inveja vendome com a couve. É um eleitor... não lhe podia fazer menos do que fiz ao outro. Fui visitá-lo e, como tem plantação de rabanetes, pedi-lhe um molho dos mesmos também como objeto de arte! É preciso saber conquistar as massas! **(Chamando)** João!

JOÃO, **entrando** — Senhor?

CABOUSSAT, **dando-lhe as couves e os rabanetes** — Toma, leva para a cozinha. A couve, mete-a na panela, os rabanetes, faze-os em salada.

JOÃO, **à parte**. — Deu agora para ir fazer as compras! **(Sai.)**

CABOUSSAT — As couves e os rabanetes não impediram que pensasse no que me disse o Roberto. Ainda posso vir a ser um grande homem... Administrador do conselho... governador, deputado, e, mais tarde... uma pasta! Quem sabe **(depois de uma pausa, com tristeza)** Não! É impossível, tudo isso não passa de um sonho. Sou rico, considerado, adorado... mas há uma coisa que se opõe aos meus projetos... A gramática **(olhando em redor com inquietação)**. Nunca fui capaz de compreender as malditas regras... principalmente as de concordância, não sei por onde lhes hei de pegar! Na ortografia, também, não sou mais feliz. Quando me vejo atrapalhado, faço um rabisco ou um borrão... Ah, se os borrões fizessem parte da ortografia, ninguém escrevia tão bem como eu! Quando falo, ainda a coisa vai bem, não se vêem as letras das palavras que digo... Mas escrevendo, embaralho as letras e as palavras e nada faço com jeito. Mal sabem os meus eleitores que os retumbantes discursos que pronuncio e que eles escutam de boca aberta como bobos, não são de minha autoria. Julgam-me um sábio, tenho grande reputação, mas graças a quem? Graças a um anjo!

CENA VI

CABOUSSAT E BRANCA

BRANCA, **entrando pela direita, com um papel, na mão** — Papai!

CABOUSSAT, **à parte** — Eis o anjo!

BRANCA — Procurava-o para lhe entregar o discurso que deve pronunciar depois da eleição.

CABOUSSAT — Se fôr eleito... Fizeste a revisão?

BRANCA — Copiei-o apenas.

CABOUSSAT — Como os outros... **(abraçando-a)** Ah, querida filha! Sem ti! **(Desdobrando o papel)** Que tal o achas?

BRANCA — Muito bom!

CABOUSSAT, **lendo** — “Meus senhores e digníssimos colegas. A agricultura é a mais nobre das profissões...” Escreveste profissões com dois **ss**?

BRANCA — Sem dúvida...

CABOUSSAT, **abraçando-a** — Ah, minha querida filha... **(À parte)** Se fôsse eu, escreveria com um **c**! **(Lendo)** “A mais nobre das profissões...”, com dois **ss**. “Aquêlê que não adora a terra, aquêlê que não se entenece à vista do arado, não compreende o que seja a riqueza das nações.” Agora escreveste nações com **c**.

BRANCA — Sempre...

CABOUSSAT, **abraçando-a** — Ah, minha querida filha! **(À parte)** Eu teria escrito com dois **ss**. “A riqueza das nações” com **c**...

BRANCA, **interrompendo-o** — Já sabe que chegou o Sr. André Mathias?

CABOUSSAT — André Mathias? **(À parte)** Um verdadeiro sábio! Onde está êsse bom amigo? **(Mathias aparece à direita).**

CENA VII

CABOUSSAT, BRANCA e MATHIAS

CABOUSSAT, **indo ao encontro de Mathias** — Oh, meu caro! Que agradável visita! **(Apertam-se as mãos.)**

MATHIAS — Há muito tempo que desejava visitar esta terra debaixo do ponto-de-vista arqueológico.

CABOUSSAT — Os cacos velhos ainda o interessam?

MATHIAS — E nunca deixarão de me interessar. Sem eles o que seria a arqueologia? Mas venho também para falar-lhe sobre outro assunto.

BRANCA, **à parte!** — O pedido **(Alto)** Deixo-os para conversarem à vontade. Espero que passará alguns dias conosco!

MATHIAS — Não prometo! Depende do resultado das minhas explorações... Se achar... fico!

BRANCA — Creio que deve encontrar. **(Sai.)**

CENA VIII

CABOUSSAT E MATHIAS

CABOUSSAT — Como achas a minha Branca?

MATHIAS — Encantadora! E é com o maior prazer que... mas... mais tarde... Primeiro deixe comunicar-lhe uma notícia importante.

CABOUSSAT — A mim?

MATHIAS — Acaba de ser nomeado, por proposta minha, sócio correspondente da Academia Arqueológica da França.

CABOUSSAT **à parte** — Acadêmico, eu?

MATHIAS — Parece-me ser agradável surpresa!

CABOUSSAT — De certo, muito agradável! Nem mesmo sei se devo aceitar... são tão fracos os meus títulos...

MATHIAS — E os seus discursos?

CABOUSSAT — Se é pelos meus discursos... **(À parte)** Ah, querida filha!

MATHIAS — Tive uma grande idéia propondo-o. Pode ser-nos muito útil.

CABOUSSAT — De que modo?

MATHIAS — Vigiar as escavações a que vou proceder. Encontrar-se-ão, sem dúvida, inscrições gregas e latinas e o meu amigo fica encarregado de as traduzir e de fazer as respectivas comunicações.

CABOUSSAT, **assustado** — Em latim?

MATHIAS, **misteriosamente** — Chut! O meu faro não me enganou... Aqui perto deve estar soterrado um castelo do tempo de César... Não diga isto a ninguém!

CABOUSSAT — Fique descansado!

MATHIAS — Creio ser o único que existe no país.

CABOUSSAT — Que honra para a província!

MATHIAS — As minhas pesquisas convenceram-me de que Gabius Lentulus passou por aqui.

CABOUSSAT — Sério! Gabius... Lun... tulus... está certo disso?

MATHIAS — Certíssimo! Não o diga a ninguém!

3

DRAMATICO

CABOUSSAT — Descanse. Serei mudo!
MATHIAS — Como já disse, vim também por outro motivo... Meu filho Edmundo travou conhecimento com a Sra. D. Branca no verão pasado em Etamps e, em presença de tantos dotes de bondade e formosura, ficou apaixonado. O meu maior desejo é unir o seu destino ao de sua filha e por isso eu, aproveitando o momento em que vou começar a abrir as covas para as minhas explorações, abro-me também com o colega a êsse respeito!
CABOUSSAT — Meu amigo, não lhe posso dizer que não... nem lhe posso dizer que sim... preciso consultar minha filha.
MATHIAS — É justíssimo! Edmundo é um bom rapaz... afetuoso, comedido, bebe bebidas alcoólicas somente no café da manhã... e tem 30.000 francos de dote...
CABOUSSAT — É um um pouco mais ou menos o que tenciono dar a minha filha.
MATHIAS — Há, porém, uma coisa que não devo ocultar-lhe. Edmundo tem um defeito! Um defeito que é quase um vício...
CABOUSSAT — Um defeito?
MATHIAS — Imagine o colega... não... não posso! Eu, um homem de ciência **(dando uma carta a Caboussat)**... Leia, é melhor assim.
CABOUSSAT — Algum artigo contra a academia?
MATHIAS — Uma carta que me escreveu há oito dias e que, envergonhado, submeto à sua apreciação.
CABOUSSAT — Assusta-me! Vejamos **(lendo)**. “Meu querido pai, escrevo-lhe para lhe fazer uma confissão”.
MATHIAS, **à parte** — Com um **c**, miserável!
CABOUSSAT, **lendo** — “De que depende a minha felicidade. Amo a menina Branca com um amor louco, insensato e amá-la-ei sempre.
MATHIAS, **à parte** — Ama-la-ei, como se fôsse uma palavra só... que animal!
CABOUSSAT, **lendo** — Desde que a vi, não como, não durmo...
MATHIAS, **à parte** — Como, com dois **mm!**
CABOUSSAT, **lendo** — a incerteza em que vivo é para mim um tormento...
MATHIAS — Tormento com t-r-o! **(Alto)** É atroz, não lhe parece?

CABOUSSAT — O que?
MATHIAS — Enfim, mais tarde ou mais cedo tinha de lhe dizer, agora já o sabe!
CABOUSSAT — Sei que êle adora minha filha.
MATHIAS — Mas contra tôdas as regras! Pense e decida... Vou fazer uma inspeção ao seu jardim **(fungando)**. Cada vez me cheira mais a romano **(sai pelo fundo)**.

CENA IX

CABOUSSAT e BRANCA

CABOUSSAT, **metendo a carta no bolso** — Que diabo de defeito terá o rapaz? **(BRANCA entra preparada para sair)** Vais sair?
BRANCA — Há oito dias que devo uma visita a d. Emília... o marido tem muita influência e interessa-se pela sua eleição. Vou na charrete.
CABOUSSAT — Escuta, Branca... Já pensaste alguma vez em te casar?
BRANCA, **dissimulando** — Eu? Nunca, papai!
CABOUSSAT — Se se apresentasse teu noivo, um rapaz afetuoso, comedido, que não bebe bebidas alcoólicas senão no café...
BRANCA, **à parte** — Edmundo!
CABOUSSAT — Sentirias alguma repugnância?
BRANCA, **vivamente** — Oh, não! **(Contendo-se)** Isto é, farei o que o papai quiser.
CABOUSSAT — Só quero que sejas feliz. É o menos que te posso desejar em paga do que tens feito por mim.
BRANCA — Ora, que lhe faço eu?
CABOUSSAT, **olhando em redor** — Os meus discursos, as minhas cartas...
BRANCA, **com embaraço** — Apenas as copio...
CABOUSSAT — Tens razão, não se fala mais nisso **(beijando-a)**. Vai, e não te demores. **(Branca sai pelo fundo)**.

CENA X

CABOUSSAT, JOÃO e depois MATHIAS
CABOUSSAT — Esquecia-me de que tenho um hóspede e é preciso dar ordens

para o jantar... um acadêmico deve gostar de bons petiscos. **(Chamando)** João!

JOÃO, **entrando** — Senhor.
CABOUSSAT — Que arranjaste para o jantar?
JOÃO — Há a couve... os rabanetes...
CABOUSSAT — Não falo nisso, estúpido!
JOÃO — Como o senhor é que foi às compras...
MATHIAS, **entrando, triunfante, pelo fundo, traz uma frigideira velha cheia de terra e um espêto muito ferrugento** — Cheguei... cavei... e achei!
CABOUSSAT, **espantado** — O que é isso?
MATHIAS — Um escudo romano... scutum... o escudo comprido, o meu amigo conhece...
CABOUSSAT — Ora, se conheço!
MATHIAS — Clypeus é o escudo redondo...
JOÃO, **baixo, a Caboussat** — Deixe-o falar, patrão, é a frigideira que estava quebrada.
CABOUSSAT — Já a tinha reconhecido.
MATHIAS — Agora, o gladium a espada dos centuriões... objeto extremamente raro.
JOÃO, **baixo a Caboussat** — O espêto que se jogou fora a semana passada...
CABOUSSAT, **à parte** — Êsse homem é capaz de achar preciosidades romanas na cabeça de um fósforo.
MATHIAS, **que foi colocar os objetos na mesa do fundo, entusiasmado** — Meu amigo, descobri um túmulo no seu jardim!
JOÃO, **à parte** — Daria êle com a minha cova?
MATHIAS, limpando o suor — Estou suando de alegria e por causa da enxada. **(Dando dinheiro a João)** Toma, vai comprar dez francos de greda, passa-o por uma peneira e traga-o numa terrina.
CABOUSSAT — Que vai fazer? ..
MATHIAS — Limpar êstes fragmentos... palpita-me que têm inscrições. **(A João)** Vai.
JOÃO — Imediatamente. **(À parte)** É um sábio, ferro velho! (Sai).
MATHIAS — Ah, já me esquecia. Há no jardim um damasqueiro que impede as minhas explorações... Há de dar-me licença para o arrancar.

CABOUSSAT — Se me permitisse... é o único que tenho... e dá uns damascos tão saborosos!

MATHIAS — Meu caro colega, peço-lhe em nome da ciência!

CABOUSSAT — Ah, como é a ciência que pede... nada posso recusar **(à parte)** a ela que me recusa.

MATHIAS — A arqueologia lhe agradecerá! Vou continuar as investigações. **(Saída falsa)** A propósito, já falou à sua filha no pedido de Edmundo?

CABOUSSAT — Já lhe dei a entender, e me pareceu não lhe desagradar.

MATHIAS — E o defeito, confiou-lhe?

CABOUSSAT — Ainda não, quero ver se lhe faço saber indiretamente.

MATHIAS — É horrível, não é? Vou ao jardim **(fungando)**. Esta casa está embalsamada de romano (Sai pelo fundo)

CENA XI

CABOUSSAT, depois ROBERTO

CABOUSSAT — começa a inquietar-me o tal defeito. Gostaria de o conhecer.

ROBERTO, **entra pelos fundos, falando para dentro muito encolerizado** — É uma calúnia e eu o provarei!

CABOUSSAT — Que tens, Roberto, fizeram-te mal?

ROBERTO — Foi o Chatfinet, o seu concorrente, que fez espalhar um infame boato a meu respeito.

CABOUSSAT — Um infame boato?

ROBERTO — Andou dizendo que fui eu quem matou a vaca!

CABOUSSAT — É falso, quando tu chagaste ela estava morta.

ROBERTO — Faça-me um favorzinho... escreva isso mesmo num pedaço de papel para confundir aquele safado.

CABOUSSAT — Escrever, eu? **(À parte)** E minha filha que não está em casa! Meu amigo, há injúrias a que o homem que se respeita não deve responder, senão com o silêncio e o desprêzo.

ROBERTO — Tudo isso será muito bonito mas eu prefiro achatar o Chatfinete. Vamos, escreva.

CABOUSSAT — Deixa-te disso. Iria parecer que te passava um atestado.

ROBERTO — É isso mesmo que eu quero.

CABOUSSAT — Não... não posso... é impossível...

ROBERTO — Como? Recusa justificarme? A mim, que há mais de dezoito dias não tenho feito outra coisa senão andar a mendigar votos...

CABOUSSAT — Tens razão... escrevo...

ROBERTO Ah!

CABOUSSAT Mas logo, agora não tenho não tenho tempo.

ROBERTO — Não, escreva já. Os eleitores estão reunidos e eu queria que todos lessem.

CABOUSSAT, **à parte** — Que todos lessem... Ainda se minha filha estivesse em casa...

ROBERTO — Trata-se da minha reputação, da minha honra de veterinário! Se não desminto semelhante boato, estou perdido, arruinado e serei obrigado a deixar esta terra **(Com lamúria)** Lembre-se de que tenho mulher e cinco filhos.

CABOUSSAT, **enterhecendo, à parte** — É verdade, não me lembrava dos cinco filhos.

ROBERTO, **confidencialmente** — E um outro já a caminho...

CABOUSSAT, **à parte** E um outro... a caminho.

ROBERTO, **dispondo o papel na secretaria** — Só duas linhas.

CABOUSSAT, **sentando-se à secretária** — só duas linhas?

ROBERTO — "Certifico que a minha vaca já estava morta quando chegou o Sr. Roberto". Não é muito?

CABOUSSAT, **atrapalhado** — Vamos a isto **(À parte)** Com alguma atenção e meia dúzia de borrões, é possível que consiga. **(Escreve)** Certifico... mau, já começo mal, não me lembro se é com um ou dois ff... Ah, espera! Vai um f e um borrão...

ROBERTO — Quero ver com que cara fica o Chatfinet!

CABOUSSAT, **levantando-se e dando o papel a Roberto** — Tem por aí um ou outro borrão... a pena não presta...

ROBERTO — Não faz mal. Agora estou descansado.

CABOUSSAT, **à parte** — E eu, não.

CENA XII

OS MESMOS e BRANCA

BRANCA, **entrando pelos fundos** — Estou de volta.

CABOUSSAT, **baixo, a Branca** — Chegaste tarde, acabo de passar um atestado a Roberto.

BRANCA, **assustada** — Oh!

ROBERTO, **mostrando o papel** — Vou mostrá-lo a toda a gente. **(Mete-o no bolso e procura o chapéu)**.

CABOUSSAT, **baixo, à filha** — Não estavas...

BRANCA, **baixo** — Custe o que custar, é preciso reaver êsse papel.

CABOUSSAT — Sim, mas como?

BRANCA, **(à parte)** — Meteu-o no bolso do casaco... Oh, que idéia! **(Alto)** Sr. Roberto, tem aí o seu estojo?

ROBERTO — Anda sempre comigo. Porque?

BRANCA — A égua castanha teve uma síncope, se a fôsse ver, talvez precise de umas sangrias.

CABOUSSAT, **à parte** — Meu Deus! De manhã, a vaca, agora a égua.

ROBERTO — Vou num instante. Agora que não se lembrem também de dizer que fui eu.

BRANCA — Tire o casaco... talvez o atrapalhe.

ROBERTO — Não é preciso... Nada de demoras **(Sai correndo)**.

BRANCA — Falhou!

CABOUSSAT — O quê? Então, a égua!

BRANCA — Está de perfeita saúde...

CABOUSSAT — Mas tu disseste...

BRANCA — Foi um ardil para obrigar o Roberto a deixar o casaco... queria tirar-lhe o atestado.

CABOUSSAT — Compreendo, como trabalha sempre em mangas de camisa...

BRANCA — O pior é se êle toma o caso a sério e sangra a égua!

CABOUSSAT — Quanto a isso estou sossegado. Roberto conhece bem seu ofício. Tem uma maneira especial de conhecer as doenças dos animais. Basta olhar para êles para dizer logo a doença de que sofrem, embora não sofram de nenhuma.

CENA XIII

OS MESMOS, ROBERTO e depois JOÃO

ROBERTO, **entrando** — Pronto.

CABOUSSAT — Pronto o quê?

ROBERTO — Está sangrada. Dez minutos mais tarde e estava perdida.

CABOUSSAT, **à parte** — Até os animais sofrem com a minha ignorância.
 JOÃO, **entrando pela esquerda, com uma vasilha cheia de greda** — Aqui está a greda.
 BRANCA, **à parte** — Oh! **(Baixo, a João)** joga isso em cima do Sr. Roberto.
 JOÃO, **admirado** — Então, a senhorita quer?...
 BRANCA, **baixo** — Vai, depressa!
 JOÃO, **à parte** — Manda quem pode..
(Despejando a terrina em cima do casaco de Roberto) Água vai!
 ROBERTO — Oh, diabo!
 BRANCA — Desastrado!
 CABOUSSAT — Estúpido!
 JOÃO — Foi a senhorita que mandou...
 BRANCA — Eu?
 CABOUSSAT — Calate-, animal!
 JOÃO — Vou buscar uma escôva **Sai pela esquerda**).
 CABOUSSAT — Tire o casaco, escova-se melhor.
 ROBERTO, **sacudindo o casaco** — Não é preciso.
 BRANCA — Tire.
 CABOUSSAT, **zangado** — Homem, tire o casaco. **(Tira-o, ajudado pela filha)**.
 BRANCA — Eu mesma vou escovar. Já lhe trago **(Sai levando o casaco)**.

CENA XIV

CABOUSSAT, ROBERTO, JOÃO
 e depois MATHIAS

ROBERTO — É demasiada bondade a senhorita Branca incomodar-se por minha causa...
 CABOUSSAT — Nós somos assim...
 ROBERTO, **à parte** — Bem vê que estamos em dia de eleição.
 JOÃO, **entrando, rapidamente, pela direita** — Aqui está a escôva **(Começa a escovar inadvertidamente a camisa de Roberto)**.
 ROBERTO, **repelindo-o** — Olha que me espetas!
 MATHIAS, **entrando pelos fundos com bocados de louças dentro de um lenço**. — Ah, meus amigos! Que sorte, que sorte! Que emoção! Dei à luz um túmulo, debaixo do pé de damasco!
 JOÃO, **à parte** — Bem que eu dizia... a minha cova!

MATHIAS, **tirando do lenço um bocado de porcelana dourada** — Primeiro, examinem isso.
 JOÃO, **à parte** — Um pedaço da saladeira... estou perdido!
 CABOUSSAT, **olhando para João** — Hein, eu conheço isso.
 MATHIAS — Tem iniciais... um F. e um C.
 CABOUSSAT, **à parte** — Francisco Caboussat.
 MATHIAS — Fabius Cunctator... Está assinado!
 CABOUSSAT, **a João com olhar ameaçador** — Quem partiu isto?
 MATHIAS — Quem? Os romanos!
 JOÃO — Então, quem julgava o patrão quem tinha sido? **(À parte)** Esse sábio vai desenterrar tôdas as minhas vítimas! **(Sai)**.
 MATHIAS, **Tirando do lenço um pedaço de urinol** — Eis um outro fragmento... Sabem o que é isto?
 ROBERTO, **aproximando-se** — Vejamos... **(Recuando)** Ora, se sei!
 CABOUSSAT — Quem não sabe? **À parte**) É ser muito palerma!
 MATHIAS — Raríssimo. É um lacrimatório da Decadência!
 CABOUSSAT — Isso?! **(À parte)** É melhor não o contrariar.
 MATHIAS — Quando os romanos perdiam alguém da família, era aqui que depositavam a dor.
 ROBERTO — Sério? Que povo tão esquisito!
 MATHIAS **vai pôr os cacos sôbre a mesa ao fundo**.
 JOÃO, **entrando pela esquerda** — Aqui está o casaco.
 ROBERTO, **vestindo** — Obrigado. **(Tateando os bolsos)** Onde pus o atestado? **(Tira um papel do bolso e desdobra-o para ver)**. Ah, está aqui!
 CABOUSSAT, **aproximando-se** — A letra de Branca. Estou salvo!
 ROBERTO — Deixo-os. Vou à assembléia. Voltarei para informá-los do resultado **(Sai)**.
 CABOUSSAT, **baixo, a João** — Agora, nós!
 JOÃO, **com medo** — Senhor!
 CABOUSSAT — Aproxima-te.
 JOÃO, **aproximando-se** — Pronto!
 CABOUSSAT — Hás de me contar como foi que os romanos partiram a saladeira.

JOÃO, **fugindo** — Logo eu lhe digo, patrão. Agora tenho de ir mexer o refogado.

CENA XV

CABOUSSAT, MATHIAS depois BRANCA
 MATHIAS, **que estava admirando os cacos** — Um pedaço de vidro! E ainda há asnos que afirmam que os romanos não conheciam o vidro. Vou escrever um memorial.
 CABOUSSAT — Faz muito bem.
 MATHIAS — Meu caro amigo, devo-lhe um dos dias mais felizes da minha vida. e quero comunicar imediatamente aos colegas da Academia **(emendando)**, aos nossos colegas, esta importante descoberta arqueológica.
 CABOUSSAT — É uma boa idéia!
 MATHIAS — Vou pedir que nomeiem um outro colega para continuar as excavações.
 CABOUSSAT — Por amor de Deus, não faça isso. Vão dar cabo de tudo!
 MATHIAS — Em nome da ciência! Depressa, pena e tinta.
 CABOUSSAT — Tem aí, na minha secretária.
 MATHIAS, **sentando-se e pegando a pena** — Ah, usa penas de pato?
 CABOUSSAT — Sempre. **(Com importância)** É um costume, que herdei de meu avô!
 MATHIAS — Tem os bicos muito abertos. Se tivesse um canivete?
 CABOUSSAT — Aqui está. **(Dá-lhe um)**.
 MATHIAS, **aparando a pena** — Com que então os romanos não conheciam o vidro... **(Dando um grito)** Ai!
 CABOUSSAT — Que foi?
 MATHIAS — Cortei-me.
 CABOUSSAT — Espere, tenho aqui um adesivo. **(Tira o adesivo da gaveta e coloca-o no dedo de Mathias)** Agora, uma pequena atadura, não se mexa. Aqui está... pronto!
 MATHIAS — Obrigado. Vou pedir-lhe outro favor.
 CABOUSSAT — Que deseja?
 MATHIAS — Que escreva em meu lugar... eu dito...
 CABOUSSAT, **à parte** — Diabo! Mas é que...
 MATHIAS — O quê?

CABOUSSAT — Escrever a uma academia.

MATHIAS — Então, para que é o colega sócio-correspondente, se não para fazer a correspondência?

CABOUSSAT — É justo. **(Senta-se. À parte)** Essa gente hoje apostou em me obrigar a escrever!

MATHIAS — Posso começar?

CABOUSSAT — Pode. **(À parte)** Vão trabalhar os borrões!

MATHIAS — Meus senhores e caros colegas... a arqueologia acaba de se enriquecer...

CABOUSSAT Lá começa êle com palavras esquisitas.

MATHIAS — Escreveu?

CABOUSSAT Espere um pouco... **(À parte)** Arqueologia será com q-u-é ou com k-é? Oh, que idéia! **(Pega no canivete e apara a pena).**

MATHIAS, **continuando** — Graças aos meus infatigáveis trabalhos...

CABOUSSAT, **dando um grito** — Ai! **(Ergue-se).**

MATHIAS — O que é?

CABOUSSAT — Também me cortei. Faz favor, dá-me aí o adesivo.

MATHIAS, **tira o adesivo da gaveta** — Aqui está. Cabe-me agora a vez. Não se mexa... Prontinho.

CABOUSSAT, **à parte, sacudindo o dedo** — Cortei-me, mas salvei-me!

MATHIAS, **sacudindo o dedo** — Que falta de sorte! Enfim, escreverei amanhã.

CABOUSSAT — Se quer que chame minha filha... Escreve admiravelmente.

MATHIAS — É um pai feliz! Julga que ela aceitará o pedido de meu filho?

CABOUSSAT — Por que não?

MATHIAS — Desculpe-me... desejava saber quanto antes a resposta. Tencio no fazer uma surpresa... Nas proximidades de Paris há um magnífico chalé que pode ser vendido a qualquer momento.

CABOUSSAT — Que tem isso...

MATHIAS — Desejava comprá-lo para os noivos.

CABOUSSAT — O que? Minha filha sairia daqui?

MATHIAS — A mulher deve acompanhar o marido...

CABOUSSAT, **à parte** — Não, a minha ortografia em Paris, e eu aqui, sozinho? Nada! Essa é que não pega!

BRANCA, **aparecendo na porta à esquerda** — Atrapalho-os?

MATHIAS — Ainda bem que veio. Tinha acabado de pedir a seu pai para lhe fazer uma comunicação importantíssima...

BRANCA — Ah...

MATHIAS — E teria grande prazer se ela lhe agradasse.

UMA VOZ, **fora** — Senhor Mathias! Senhor Mathias!

MATHIAS — É o seu jardineiro, a quem encarreguei de fazer algumas sondagens... **(Cumprimentando Branca)** Senhorita... **(Sai pelo fundo).**

CENA XVI

CABOUSSAT e BRANCA

CABOUSSAT, **à parte** — Decididamente o rapaz não nos convém. Primeiro, é um homem que tem um defeito... é verdade que não sei qual é, mas sempre é quase um vício.

BRANCA — Papai, a comunicação?

CABOUSSAT — Ora, uma asneira... uma criancice! Meteu na cabeça que havias de casar com o filho dêle.

BRANCA, **dissimulando** — Sério?

CABOUSSAT — Tu não o conheces... Vou descrever-te: não é mau rapaz, isso não! Da moral não há nada a dizer! Mas do físico... imagina: uma barriga enorme, umas pernas muito pequeninas, uma cabeça muito grande, calvo míope, o nariz achatado...

BRANCA — Então, papai...

CABOUSSAT — Isso não é para te dissuadir, sabes perfeitamente que és livre. Contudo, sempre te direi que de todos os dentes que tinha, só lhe restam dois.

BRANCA — Oh!

CABOUSSAT — E ainda há mais: o rapaz tem um defeito, um defeito enorme... um defeito que é quase um vício.

BRANCA — Um vício! Edmundo!

CABOUSSAT — Espera. Tenho-o aqui no bolso. **(Tirando do bolso a carta de Mathias)** Escuta e treme! **(À parte)** Vamos ver se ela o descobre. **(Lendo)** "Meu querido pai, escrevo-lhe para lhe fazer uma confissão de que depende a minha felicidade. Amo a menina Branca com um amor louco, insensato, e ama-la-ei sempre..."

BRANCA, **à parte** — Como êle é bom!

CABOUSSAT — Desde que a vi, não como, não durmo..."

BRANCA — Pobrezinho...

CABOUSSAT — Encontraste o defeito?

BRANCA — Ainda não.

CABOUSSAT — Então é mais adiante. **(Lendo)** "E a incerteza em que vivo é para mim um tormento." É atroz, não te parece?

BRANCA — Pelo contrário. É até muito agradável.

CABOUSSAT, **metendo, rapidamente, à carta no bolso** — Estava certo que êsse casamento não te convinha...

BRANCA — Mas papai!

CENA XVII

OS MESMOS e MATHIAS

MATHIAS, **entra pelo fundo** — Arrancou-me a amexeira, mas nada se encontrou.

CABOUSSAT, **à parte** — A ameixeira! Diabo leve a ciência!

MATHIAS — Senhorita Branca, que resposta devo levar a meu fillho?

BRANCA — Eu...

CABOUSSAT, **baixo, a Branca** — Deixa-me responder. Lastimo, meu amigo, ter de lhe anunciar que nos é impossível desculpar o tal defeito.

MATHIAS — Compreendo, já esperava isso.

CABOUSSAT, **baixo, a Branca** — Vês, como êle já esperava.

MATHIAS — Mas deixe-me conservar uma esperança e prometa-me que, se um dia Edmundo chegar a ser bacharel...

CABOUSSAT — Oh, então!...

BRANCA — Bacharel!

MATHIAS — Nós cá nos entendemos. Vou arranjar as malas e partir imediatamente.

BRANCA — Papai...

MATHIAS — Tenho pressa de levar esta má notícia a meu filho. Mas resta um pedido a fazer-lhe... Permita que leve êstes fragmentos de antiguidade?

CABOUSSAT — Como quiser... já não servem para nada...

MATHIAS — Prometo-lhe que terão um lugar de honra no museu da Academia, com a seguinte inscrição: "Camelus Donativus". **(Vai buscar o lenço com os cacos).**

CABOUSSAT — É de uma bondade...
MATHIAS — Vou fechar a mala. **(Sai e pla direita. Branca senta-se e chora).**

CENA XVIII

CABOUSSAT e BRANCA, depois
ROBERTO e JOÃO

CABOUSSAT — Está o negócio terminado. **(A Branca)** Está contente? Como? Tu choras, que tens?

BRANCA, **erguendo-se** — Se lhe parece! Caluniar Edmundo! Ele não é baixo nem míope. É alto, distinto, espirituoso...

CABOUSSAT — Conhece-o?

BRANCA — Dançamos juntos, ano passado, em Etampes.

CABOUSSAT — Oh, que diabo! E não te desagrada?

BRANCA, **com timidez** — Não, papai.

CABOUSSAT, **à parte** — Ama-o. Pobrezinha! E eu que a fiz chorar.

ROBERTO, **entrando pelo fundo com um ramo na mão** — Foi eleito, sr. Caboussat! O Chatfinet teve um voto... foi o dele. Parece que a notícia não lhe agradou?

CABOUSSAT, **preocupado** — Sim, sim... muito.

ROBERTO — Ainda bem! **(Chamando)** João! João! **(A Caboussat)** Mandei que preparasse dois garrafões de vinho.

CABOUSSAT — Para quê?

ROBERTO — Para regar a classe agrícola... é o costume! João! João! O líquido! O líquido!

JOÃO, **entrando com dois garrafões** — Pronto Pronto! **(Baixo, a Roberto)** Guardei duas garrafas de licor cá para o pessoal.

ROBERTO, **pegando um dos garrafões** — Vamos, a caminho! **(Saem).**

CABOUSSAT, **à parte** — Minha pobre filha... Não há que hesitar... **(Senta-se à secretária e pega a pena).**

BRANCA, **à parte** — Vai escrever sòzinho? **(Aproximando-se de modo a poder ver o que êle escreve).**

CABOUSSAT, **escrevendo** — Meus caros amigos, peço minha demissão.

BRANCA, **toma o papel e rasga** — Oh!

CABOUSSAT — Que fazes?

BRANCA — Demissão é com dois ss.

CABOUSSAT, **à parte** — E eu que escrevi com ç! Nem a minha demissão posso pedir sem minha filha. **(Ouve-se a voz de Mathias).** Êle!

BRANCA — Retirome.

CABOUSSAT — Não, fica!

CENA XIX

OS MESMOS e MATHIAS

MATHIAS, **com as malas e o lenço com os cacos** — Distinto colega, antes de me despedir...

CABOUSSAT, **interrompendo** — Meu amigo, como sabe, a mulher é um catavento... Acabo de conversar com minha filha, pesamos os prós e os contras... e tenho o prazer de lhe anunciar que ela consente em desposar seu filho Edmundo. **(Mathias deixa cair a mala e o lenço com os cacos sobre os pés de Mathias).**

MATHIAS — Ah, minha filha, como sou feliz! Agora posso ir comprar o chalé.

BRANCA — Que chalé?

CABOUSSAT — O que vais habitar em Paris, com teu marido.

BRANCA, **à parte** — Coitado do papai! E os discursos... **(Alto)** Sr. Mathias, meu pai esqueceu-se de lhe dizer que aceito sua proposta, mas com uma condição.

MATHIAS — Diga.

BRANCA — É que, por preço algum, ou seja sob que pretexto fôr, consentirei em deixar esta terra.

CABOUSSAT, **baixo a Branca, apertando-lhe a mão** — Querida filha...

MATHIAS — Compreendo... é uma cidade tão rica sob o ponto de vista arqueológico... Mas isso não é um obstáculo. Apenas pedirei aos noivos para irem passar um ou dois meses por ano em Paris.

BRANCA, **olhando para o pai** — Dois meses, não sei...

CABOUSSAT, **baixo, a filha** — Aceita, eu cá me arranjarei. Tenho um meio. **(À parte)** Corto-me. Está combinado.

MATHIAS, **a Branca** — Que bondade a sua! Nunca pensei que pudesse perdoar o defeito de Edmundo.

BRANCA — Mas qual defeito?

MATHIAS, **ao pai** — Então, não lhe disse?

CABOUSSAT — Não. Não tive coragem. Diga-lhe o senhor. **(À parte)** Finalmente, vou conhecer o tal defeito!

MATHIAS — Meu filho é um bom rapaz, afetuoso, comedido, não bebe bebidas alcoólicas senão ao café... mas quando escreve, comete sempre asneiras. Com respeito a regras de gramática, nunca foi capaz de combinar corretamente as palavras numa oração e as orações num período.

CABOUSSAT — Afinal é um defeito sem importância!

BRANCA — É que... é remediável... com algumas lições. **(Intencionalmente)** Meu pai conhece alguém que se encarregará disso.

CABOUSSAT, **à parte** — Mais um aluno... **(Beijando Branca)** Querida filha! És a gramática da família!

P A N O

(La Grammaire, de Eugène Labiche. Edição Livraria Teixeira, Coleção Teatro Popular).

OS EMBRULHOS

1 Ato

Maria Clara Machado

Personagens: Um casal de velhos
Uma criada jovem
Um homem
Figurantes-maquinistas

CENÁRIO — Sala de estar da casa dos velhos. Uma janela dando para o exterior, por onde entra o sol. Uma porta fechada que se supõe dar para fora e outra porta dando para outras dependências da casa. Uma poltrona rodeada de embrulhos pequenos e grandes e de caixas com papel e barbantes. Uma cêsta cheia de pequenos objetos. Uma mesa ao centro, cheia de papéis para embrulho. Uma escrivaninha com pequenos embrulhos e alguns livros. Um telefone.

Quando se abre o pano, o velho está terminando de colar alguns selos num álbum. Ouve-se o barulho de um trator. O velho pára um pouco e olha a janela. Depois guarda todos os selos dentro do álbum e começa a embrulhá-lo. Ouve-se o telefone tocar. Cessa o ruído do trator. O velho olha o telefone em desafio. Chega a velha com uma caixa cheia de barbantes. Pára e interroga, com os olhos, se deve atender. O velho faz que sim, e aguarda.

VELHA, ao telefone — Pronto! Sim... Sim... **(Faz sinal para o Velho)** Mas o que é que temos com isso? Não, êle não atende mais **(Ouve, espantada)**. Recebemos muitas, sim senhor, mas não abrimos nenhuma. **(Olhar triunfante para o Velho)**.

VELHO — A primeira!

VELHA — Só abrimos a primeira **(Escuta. Fica muito espantada e aflita. Depois, tapando o fone)** Hii... Êle está falando tanta coisa! **(Ouve)** O que? Ah, isto eu não sei... Um momento. **(Deixa o fone e se dirige ao Velho)** Nós temos alguma coisa a ver com a estrada nova que vai passar por aqui, Neguinho?

VELHO, Pegando o telefone — A estrada nova que arrange outro lugar para passar. Se estão tão impacientes que arragem outro lugar para passar essa estrada. Já... Já recebemos muitas sim, mas não abrimos nenhuma. Não abro nada que venha dêsse departamento. **(Ouve)** Pois que venham. Venham para ver. E querem saber de uma coisa? **(Pára. A velha, que tinha se afastado, rindo, volta muito alegre com uma caixa cheia de cartas)**.

VELHO — Alô! Alô! **(Desliga. A Velha joga as cartas para o ar)**. Não se meta com estas cartas, Neguinha. Isto não são assuntos que te interessam. **(Começa apanhar as cartas)**.

VELHA, ajudando a catar as cartas, e repetindo quase cantando — Não são assuntos que me interessam. **(A Velha pega uma carta e começa a fazer uma brincadeira com o Velho)**. Esta foi a última. Vai abrir?

Pausa. Os Velhos se entreolham, e começam uma brincadeira de esconde-esconde, o Velho perseguindo a Velha para pegar a carta.

VELHO — Me dá... me dá... **(Finalmente, ela entrega a carta ao Velho que olha o carimbo)**. O carimbo é de traste ontem. Já sei o que está escrito! **(Triunfante)**.

VELHA, fingindo mistério — Já sabe?

VELHO — Sei. Ordem de despejo. Ordem de despejo! Ordem de despejo! **(Ouve-se o trator, ruidos de rua, cantos de crianças etc. Velho se enfurece e vai até a janela para xingar.)** Com polícia, com caminhão, com trator...

(Depois o ruído cresce e ouve-se um forte desmoronamento, como se alguma coisa estivesse sendo destruída. Entra pó pela janela. Os Velhos tosse. Depois, um silêncio). E pensar que não estamos em guerra, e que tudo é considerado legal. Bandidos! Não podem levar minhas coisas... Não podem... São minhas... A casa é minha! É legal, e justo arrancarem a força nossa própria casa? **(Enquanto isso a Velha recomeça a embrulhar rapidamente vários bibelôs. O trator recomeça seu barulho)**. Trator desnaturado! Trator desnaturado!

VELHA — Êles vêm?... **(Sempre embrulhando os bibelôs)**.

VELHO, fita a Velha e nada responde.

VELHA — Podem?

VELHO, repete o mesmo jôgo.

VELHA — Não quero, não! **(Pausa)** E tudo que a gente tem, tão arrumadinho...

VELHO — Arrebentam tudo. Vi um trator passar por cima da casa dos Peixoto! **(Barulho do trator)** É uma coisa horrórosa... **(Pausa)** Dói.. Ver destruir assim as coisas. As coisas que... **(Trator)**.

VELHA — Ah! Já sei! Tive uma idéia... A gente bota tudo num engradado, bem embrulhadinho, não estraga nada... E levamos tudo conosco. **(Pausa)** Será que passa pela porta?

VELHO, com fúria — Passa o que? O que você está dizendo?

VELHA — Não estou dizendo nada de importante. Estava só pensando se as coisas podem sair por esta porta. Eu bem que te dizia que esta porta era muito estreita. **(O Velho sai e volta com um embrulho, que coloca na porta)** Quando a gente chegou aqui era diferente. A porta parecia mais larga... Enorme... Fomos pondo as coisas na casa, uma por uma... a porta até que parecia mais larga. Era uma porta...

VELHO — Você já disse isso, Neguinha.

VELHA — Já disse o que?

VELHO — Que a porta parecia mais larga. Que a porta... Chega!

VELHA — Ah! Mas para sair, hum? Quando ela era tôda verde, você se lembra? Tinha ali um vidro que era bonito. Mas fazia vasar muita luz, então, você mandou botar tinta preta para a luz não entrar com tanta força. Depois, quebraram o vidro. Você colocou

outro vidro mais forte. E também mais caro, você se lembra! O primeiro era cheio de florinhas pintadas. Não sei se de miosotes ou de crisantemos... eu não me lembro mais... **(Pausa)**. Como em segrêdo). Dizem que êle passou por cima da casa dos Almeida também.

VELHO — Eu vi.

VELHA — Porque você não me contou?

VELHO — Não ouviu o barulho?

VELHA — Venho ouvindo muitos barulhos, sim, muitos. Fico muito assustada. Muito mesmo, mas não sabia que era barulho de acabar com a casa dos Almeida.

VELHO — Você se assusta à toa.

VELHA — Você sempre querendo me assustar.

VELHO — Eu já te assustei, já?

VELHA — Uma vez, há muito tempo, quando comecei a coleção. **(Pega a boneca)**. Você deixou cair a bonequinha menor... Vou embrulhar. **(Embrulha a boneca com carinho)**.

VELHO — Mas nada se quebrou, não foi? **(Ouve-se a voz da criada cantando na cozinha)**.

VELHA — Graças a Deus!

VELHO, sai e volta com um embrulho — Que sol horrível, hoje Neguinha!

VELHA, espiando pela fresta — E aquela poeira fedorenta que sai da casa dos Peixoto?

VELHO — Então, cuidado! Deixa bem fechada. Ontem a criada deixou aberta e o sol ia queimando a coleção.

VELHA, suspira — Êles querem todos acabar com nossas coisas. **(Apanha um objeto e começa a embrulhar)**. Não acho muito decente o govêrno despejar assim um casal de velhos que nunca fêz mal a ninguém.

VELHO, trazendo outro embrulho — Se cada um cuidasse de sua própria vida, em vez de se meter na vida dos outros **(entregando-lhe outro embrulho)**. Passa outro papel neste embrulho, Neguinha, a poeira aí de fora pode estragar. **(Pausa)** Você vai levar também o embrulhinho côr-de-rosa? **(Pausa. A Velha fita o Velho, que espera resposta, da porta)**.

VELHA, colocando o embrulho na cadeira — Não combinamos levar tudo, Neguinho? **(Velho sai)**. Traz mais jornal,

Neguinho, que êste aqui é pouco. **(Terminado o embrulho que fazia, torna a embrulhá-lo). (Barulho de Trator).** O que será que as pessoas procuram tanto nas estradas? Não sei para onde vão, e isso me deixa muito aflita... Às vêzes, sinto até palpitações, só de pensar para onde vão as pessoas nestas estradas...

VELHO, **que vinha chegando e ouve o resto da frase** — Você não deve se afligir à toa, Neguinha.

VELHA, **com o embrulho côr de rosa na mão, procura o barbante** — Prefiro barbante amarelo para os embrulhos côr de rosa. Para os embrulhos de jornal, prefiro barbante branco.

Ouve-se o som de uma caixinha de música. A Velha procura com rapidez no meio dos pacotes. Acha-a. Coloca-a dentro de outra caixa e embrulha com muito jornal até abafar a música).

VELHA — Tem ainda barbante branco, Neguinho? **(O velho entrega uma cestinha cheia de barbantes)** Quanto barbante eu colecionei, santo Deus! Também, tantos anos!

VELHO, **sai e volta com os álbuns de fotografias,** — Como estão cheios de poeira, veja, Neguinha, os álbuns.

VELHA — Ah, os álbuns! Os álbuns! **(Folheando)** Você tinha um cabelo prêto... Ah! aquela cadelinha chamada Zefa... morreu... eu acho, não é Neguinho?

VELHO — Morreu. Que retrato bem tirado! **(Apanha na estante uma máquina fotográfica antiga)** Com esta máquina aqui lembra? **(O Velho sobe na cadeira, faz que vai bater uma foto. Há um segundo de imobilidade, enquanto a Velha cobriu o rosto, rindo, atrás do álbum).**

VELHA — Embrulha bem ela, senão estraga a lente.

O Velho embrulha a máquina, enquanto a Velha folheia o álbum. Subitamente, arranca uma foto do álbum e joga ao chão.

VELHA, **mexe a cabeça como se dissesse não** — Você deixou isto aqui de propósito, só para me fazer maldade.

VELHO, **apanha a fotografia** — Êle ainda ainda era um menino, Neguinha!

VELHA — Não quero levar êle... não quero...

VELHO — Então a gente não leva.

VELHA — Não quero... **(Pausa).**

VELHO, **Embrulha o album** — O retrado dêle já grande eu tirei d oálbum, logo depois que êle embarcou... pensei que dêste, quando êle ainda era um menino, você não se importava mais. **(Sai).**

VELHA — Agora importo. Importo muito. **(Pega uma jarrinha)** Ah, a jarrinha vermelha! Vou embrulhar ela com papel azul e cordão branco!

O VELHO volta com um engradado, contendo pássaros.

VELHO — Você acha que os bichinhos vão bem aqui?

VELHA — Ora... Êles estão muito bem assim... Tudo quietinho e quente. Ainda bem que já foram empalhados, se não teriam muito mêdo do trator.

VELHO, **agressivo** — Que bobagem você está falando aí? Que trator? Fomos despejados, mas temos os nossos direitos... Só sairemos daqui levando tudo o que nos pertence e depois que tudo já estiver bem embrulhado... e só quando eu resolver... Se resolver. **(Pausa)** Sabe, ontem eu sonhei.

VELHO — Você sonhou?

VELHA — Sonhei que êsse trator era mentira, invenção da empregada para tirar nossa casa. **(Pausa).** Acho que ela quer a nossa casa.

VELHO — Se ela quer, vai querendo. A casa é nossa há mais de quarenta anos.

VELHA — É nossa. Você já disse isso e já mostrou os papéis.

VELHO — Você sabe o que eu vou fazer? Vou embrulhar os papéis da casa. **(Vai à escrivaninha).**

VELHA — Mas ela quer assim mesmo. Ontem vi ela conversando na cozinha com um homem...

VELHO — Você ouviu?

VELHA — Ela contava para êle do despejo e do trator, que já passou em cima da casa ao lado. Contou também da estrada.

VELHO — O que é que ela sabe da estrada?

VELHA — Que a estrada é do govêrno e que vai passar por aqui. Depois ela riu.

VELHO — Riu?

VELHA — Muito!

VELHO — Então, como é que você sabe que ela quer nossa casa? Ela disse?

VELHA — Não disse nada. Mas riu tanto que só pode ser.

VELHO — Só pode ser o que?

VELHA — Que ela tem inveja e quer tudo para ela. **(Pausa)** É nossa Tudo não é, Neguinho?

VELHO — É, é nossa.

VELHA, **comêçando a embrulhar os bibelôs** — Põe o dedo aqui, Neguinho.

VELHO, **pondo o dedo no nó do embrulho** — O que é que êle disse?

VELHA — Não disse nada. Mas ela, sempre rindo atoa, de inveja, pensou que não tinha ninguém olhando, porque eu estava escondida atrás do guarda-comida, então... ela tirou um pedaço de pão-de-ló e deu para êle comer.

VELHO — E aí?

VELHA — Aí eu apareci e perguntei a ela por que estava dando o nosso pão-de-ló para êle, e ela disse... disse assim mesmo: "É meu amigo, dona Neguinha, dei um pedacinho de pão-de-ló a êle..."

VELHO — E o que é que você disse?

VELHA — Não disse nada, eu não sabia o que dizer. **(Pausa)** O que é que eu tinha que dizer, hein, Neguinho?

VELHO — Você tinha que dizer que o pão-de-ló não era dela para estar distribuindo assim a torto a direito para os que aparecem. **(Pausa O Velho sai).**

VELHA — Nunca sei o que dizer numa hora dessas. **(O Velho vai trazendo embrulhos de dentro do quarto e trazendo outros maiores. A Velha começa a embrulhar uma árvore de natal artificial, enquanto cantarola "Noite Feliz").** Não sei porque querem fazer essa estrada. **(Vai até a janela)** Tudo já está tão parado, ordenado e em paz, como está! **(Trator)**

VELHO — Mania...

VELHA — Ou então podiam abrir noutra sítio, e não derrubar a nossa casa. O mundo não é grande, Neguinho? Porque não abrem as estradas no mundo dêsses comunistas que andam por aí querendo tirar as coisas dos outros? **(Pausa. A criada começa a cantar),** Se a gente não guarda os bolos e o pão-de-ló a sete-chaves, ela abusa sempre... **(O Velho ri).** Você está rindo Neguinho?

VELHO — Sabe o que é? Estou me lembrando daqueles bolinhos de bacalhau que você escondeu no armário para ela não tirar, e ficaram estrágados...

VELHA — E o pior é que estragaram meu xale, você ri porque o xale nã o era seu.

VELHO — Não precisa ficar zangada, Neguinha. Foi há tanto tempo...

VELHA — Se eu tivesse deixado os bolinhos na cozinha, ela teria dado tudo para êsse homem, igualzinho como o pão-de-ló...

VELHO — Isso é verdade. **(A criada pára de cantar).**

VELHA — É preciso mandar fazer um armário de chave, na cozinha.

VELHO — Vou mandar fazer.

VELHA, **depois de fazer um embrulho** — Não quero mais esta empregada... **(Pausa. Ele não responde).** Já disse que não quero mais esta empregada...

VELHO — A gente manda ela embora. **(Pausa).**

VELHA — É por isso que tinha tão pouco pão-de-ló na mesa, antes do café. Só pude ganhar um pedacinho. Você percebeu?

VELHO — Percebi.

O telefone começa a tocar. Os dois param de fazer os embrulhos e fitam o telefone enquanto êste toca várias vezes ainda.

VELHA — O telefone está tocando, Neguinha.

VELHO — Você pensa que sou surdo? **(Empurra a Velha)** Você tem mania de pensar que sou surdo. Já ouvi. **(A Velha começa a chorar. O Velho atende).** Sim. Porque insistem? Não li nada não, já disse. Ameaças, ameaças, ameaças. Onde é que nós estamos? Quero saber se pago impôsto para ser protegido ou para ser despejado? Já disse que não aceito, pronto... **(Desliga. Depois, meio inquieto, procura uma carta na escrivaninha, fita o envelope).**

VELHA — **assustada** — Você vai abrir?

VELHO — rasgando a carta — Pensam que me metem medo com palavras... **(Pega um livro preto, que folheia)** Preciso ensinar essa gente a cumprir as leis. Posso provar a êles que isso é violação de domicílio. Uma agressão contra o cidadão. Não sei mais onde é isso... **(Impaciente)** Neguinha embrulha meu código civil, junto com os outros livros... Não, é melhor você colocar os livros de direito num embrulho e os outros num outro. É!

VELHA — Ponho a Bíblia junto com os livros de direito?

VELHO — Não disse para pôr os livros de direito num embrulho e os outros no outro?

VELHA — Não precisa ficar tão zangado. Eu só queria saber, porque a Bíblia também é preta e eu ia pôr os pretos todos num embrulho... os vermelhos num outro...

VELHO — Está bem.

VELHA, **arrumando os livros pretos de um lado e os vermelhos do outro** — Ih! Os vermelhos estão todos comidinhos de traças.

VELHO — Eu te disse para comprar aquele remédio de matar traças. Você não faz nada do que eu mando e veja o resultado! Os livros estão cheios de traças e de poeira... Tudo se estraga nesta casa.

VELHA, **magoada** — E a culpa é minha, é? **(Espera resposta).** Não finja que não está ouvindo... Sei muito bem que você só é surdo quando quer. **(Os dois ficam em silêncio).** Você sabe muito bem que eu não gosto de comprar nada naquela loja.

VELHO, **abre um armário e tira um vidrinho** — Comprei o remédio **(Entrega a ela um vidro).**

VELHA, **radiante** — Eu sabia, eu sabia que você acabava comprando. Um vidro cheinho! Fica aqui embrulhando os pretos, enquanto arranjo um papel côr-de-rosa para embrulhar todos os vidrinhos... **(Sai com o vidro. O Velho fica só embrulhando os livros pretos. Entra a criada).**

CRIADA — Posso falar no telefone, seu Neguinho?

VELHO — Pode.

VELHA, **da porta, vendo a criada, fica em silêncio algum tempo, troca olhar com o velho** — Embrulho o remédio das traças junto com os outros vidrinhos, Neguinho?

VELHO — Pode embrulhar, mas cuidado com as rolhas, senão derrama tudo...

VELHA, **lembrando-se das rolhas, repente** — As rolhas! **(A velha sai. A criada tenta ligar de novo. Fica impaciente com o telefone. O velho continua a fazer os embrulhos, a Velha volta da cozinha).**

VELHA, **fitando a criada** — Não sei onde está a caixinha de rolhas.

CRIADA — Pus no lixo, dona Neguinha.

VELHA — Você pôs no lixo?

VELHO — Porque?

CRIADA — Alô! Alô! Diabo de telefone que nunca dá linha... Alô! **(Bate, impaciente, o telefone).**

VELHA — Porque você pôs as rolhas no lixo?

CRIADA — Estava tudo podre.

OS DOIS — Podre?!

CRIADA, **ao telefone** — Alô! De onde fala? Quer fazer o favor de chamar o Alfredo aí ao lado... **(Os Velhos continuam a fitá-la).** Botei fora também aquela outra caixinha de cacarecos. A gente não foi despejado? Boa hora para fazer uma faxina nesta casa.

Silêncio. Os Velhos fitam a criada sem poderem dizer nada. Estão como que fascinados com a audácia da Criada.

CRIADA, **ao telefone** — Alfredo? Não está?... Pois diga àquele safado que eu liguei para êle, e que já sei de tudo do negócio dêle com aquela puta. Chau! **(Desliga. Os Velhos continuam fitando-a, sem dizer nada. A Criada sai sem dizer nada).**

VELHA — Ela não tinha nada que botar a caixa de rolhas no lixo... Agora não sei como vou tapar os vidrinhos...

VELHO --- Não fique nervosa, Neguinha. Tenho outras rolhas guardadas aqui.

(Tira um embrulho de rolhas).

VELHA, **muito alegre** — Você pensa em tudo Neguinha. Agora todos os vidrinhos vão ter rolhas novas.

CRIADA, **chegando com uma caixa** — Isso também vou botar no lixo, patrão, não serve mais...

VELHO, **furioso** — Você... você... você não pode botar nada no lixo sem pedir licença, está ouvindo? Nada disso te pertence. **(Toma a caixa da Criada).**

CRIADA — Deus me livre de fazer coleção de porcaria. Não tô aqui para discutir. Se o senhor não quer que ponha no lixo, então tira da cozinha, porque trabalhar assim... não dá pé!

VELHA — Não disse, Neguinha, que ela não serve? Não quer cuidar das nossas coisas e ainda por cima fica espalhando por aí a história do trator e da casa dos Peixoto... e que o trator passou por cima... e dizendo que a nossa casa também...

O Velho se enfurece e bate com a caixa na mesa, espalhando as rolhas no chão. Aflita, a Velha começa a catá-las).

VELHA — Se você não tivesse guardado as rolhas novas, não teríamos uma só rolha para os vidrinhos...

VELHO — Neguinha, vou falar com você pela última vez. Não toque mais nesse assunto de trator. Isso me põe nervoso.

VELHA — Me põe nervosa também.

VELHA — É coisa que não suporto é falta de consideração. Pensam que escrevendo umas cartinhas conseguem arrancar a casa de quem bem entendem... pensam que com meia dúzia de telefonemas podem pôr para fora gente que nunca incomodou ninguém...

(Pausa).

VELHA — Para onde vai a estrada, hein Neguinho?

VELHO, **agressivo** — Não sei, não quero saber e tenho raiva de quem sabe.

VELHA, **fitando o Velho, com medo** — Também não sei e tenho raiva de quem sabe. **(Velho sai. Pausa)** Acho que a criada sabe para onde vai a estrada... e o homem também sabe.

A VELHA, começa a embrulhar os cacarecos que a Criada deixou. O VELHO volta arrastando um enorme embrulho, que continua a empilhar junto à porta da entrada.

VELHO — Pensam que têm direitos sobre nós. Ninguém entra nesta casa. (Traz outro embrulho), A propriedade é minha. Aqui estão todos os papéis. Pensam que sou covarde! Que tenho medo de cartinhas ameaçadoras. Se não acreditam que a casa me pertence, aqui estão todos os papéis. **(Agredindo o telefone).** Claro que nesta hora ninguém vem em minha defesa. Aqui estão todos os papéis **(Mostrando à Velha, que não entende nada e olha os papéis com olhar vazio).** Claro que nesta hora ninguém vem em minha defesa. Ninguém quer se meter com a vida dos outros. Incomoda, eu sei... (Voltando à Velha, que segura os papéis, medrosa). Aqui está. A certidão lavrada no 23º Ofício de Notas, Tabelião Avelar, em 12 de outubro de 1923. O papel do Registro de Imóveis com a escritura definitiva. A promessa de venda! Cláusula irrevogável! Olhe! **(Depois toma os papéis da Velha, vai até a janela e começa a berrar para fora).** Nin-

guém quer se meter com a vida dos outros. Aporrinha, eu sei. Todos estão vendo que querem destruir nossa casa. **(Barulho de trator).** O trator está aí para provar, olhem... Mas quem quer se meter? O que adiantam tabeliães, firmas reconhecidas, certidões... Todos sabem que vou ser despejado e ninguém quer tomar partido. Porque? Por que também têm medo de serem despejados. Fazem este barulho todo para celebrarem o meu infortúnio e verem o trator passar por cima de nossas coisas. De nossos embrulhos... Estão loucos de vontade de ver tudo se desmoronar nas nossas cabeças. Mas se querem ver o nosso infortúnio é bom irem procurar outro lugar para infernar a vida do alheio, porque aqui nada acontecerá. Neguinha, traz outros embrulhos para empilharmos na janela também. Eles são capazes de querer entrar pela janela. **(A Velha sai. Barulho de trator).** E digo mais uma coisa... tratem de ir logo fazendo seus embrulhinhos também.

VOZ DA CRIADA — Porcaria de pia entupida, que não vale mais nada!

VELHO, **furioso, para a Criada, fora** — Jogou fora as rolhas, e disse que jogou porque estavam podres... O que é que ela sabe disso?

A Velha entra com enormes embrulhos, que entrega ao Velho, que continua a empilhá-los junto à janela. Depois o Velho se senta, furioso, ainda se referindo à criada. ...

VELHO — Como pode se permitir de jogar fora coisas que são minhas. Minhas. Recolhidas numa vida toda? Estas coisas me pertencem! Me pertencem!

VELHA, **entrando com umas estampas empoeiradas** — Veja, Neguinho, o que achei atrás da cômoda. Podíamos fazer um novo quadro e botar em cima do armário...

VELHO, **observando a estampa** — Já está muito rasgada,, não dá mais para pôr no quadro.

VELHO — Ah! Então vou embrulhar direitinho, junto com as outras estampas, **(Sai e torna a voltar).** Boto papel de seda entre cada estampa?

VELHO — É melhor botar. O papel de seda está na segunda gaveta.

VELHA — Descobri também a Virgem Maria e o menino Jesus...

VELHO, **vendo que a Velha se perturbou** — O que foi Neguinha?

VELHA — Estou com tanta raiva do menino Jesus, acho que não vou embrulhar ele não... ((

VELHO E você vai deixar ele aí?

VELHA — Eu disse a ele, quando embarcou, para ele levar tudo que era dele... Não tinha nada que deixar aqui o menino Jesus.

VELHO — Vá embrulhar o menino Jesus, vá negrinha.

VELHA — Então, vou embrulhar ele sózinho, está bem?

VELHO — Está bem.

VELHA — Com papel de jornal.

VELHO — Você está querendo botar ele de castigo?

VELHA — Longe da mãe dele e do pai dele. **(Entra no quarto).** A mãe dele e o pai dele eu vou embrulhar em papel de seda com cordão dourado.

VELHO — E ele?

VELHA — Vai de jornal e barbante branco, daqueles grossos.

VELHO — Você não esqueceu? Hein?

VELHA — Eu esqueço quase tudo, você sabe disso. Sabe? Esqueci de regar as plantinhas e elas morreram tôdas.

VELHO — Morreram?

VELHA — Morreram.

O Telefone toca. Os dois ficam parados, olhando para o aparelho.

VELHO **puxa o fio telefônico e arranca-o da parede. Dá gritos e urros de satisfação, pulando.**

VELHO — Agora quero ver se eles podem soltar palavreados em cima de mim. **(Depois de muito rir e gritar, olha com desprezo para o aparelho).** Não nos amolam mais. (Respira fundo).

VELHA, **pegando o fone** — Alô! Alô! Ficou mudo, mudinho. Sempre disse a você que isso aí só ia nos trazer aborrecimentos. E trouxe mesmo.

VELHO, **segurando o fone e dando tapas e fazendo caretas** — Vamos vamos! grite agora, se tem força, que vai nos despejar! Conta essa história de estradas passando por cima de minha casa... de direitos do governo! Direitos! Quem são vocês? Quem são vocês contra mim? **(Bate no telefone)** Viu como é fácil? É só não permitir que ninguém se meta com a sua vida **(enrola o fio no pescoço).** É só arrancar o fio.

Torna a arrancar o fio com força e começa a puxar; mas o fio tem mais de vinte metros, e o velho vai se cansando de tanto puxar. A Velha vem ajudar e ambos continuam a puxar. Finalmente, a Velha se cansa e dorme na sua cadeirinha, sempre com o fio na mão. O Velho continua, agora mais cansado, e já sentado também em sua cadeira. Finalmente, na ponta do fio aparece um bebê ligado a êle como a um cordão umbilical. O Velho levanta o bobê, tira uma tesoura da gaveta e corta o fio. Depois calmamente embrulha o babê e volta ao telefone. Começa a falar como se agora estivesse livre das velhas ameaças.

VELHO — Alô, parou de xingar? Então o senhor não consegue falar mais? Responda agora se pode. **(Faz caretas dá tapas no telefone)**. Me explique direitinho agora porque querem adiar as minhas férias. (A Velha acorda de repente e pega a ponta do fio). Ah! Não responde? Necessidade de serviço. Que serviço. Que serviço? E os meus quinzeiros? Não saíram? Ah, agora está caladinho, hein, seu covarde! Seu covarde! E o navio? Vai me dizer que êle vai mesmo partir às 3 horas?

Neste momento ouve-se um apito de navio. A Velha, que estava fingindo ouvir tudo na outra extremidade do fio, começa a puxar o Velho, que está enrolado, pelo pescoço, no fio; há quase um enforcamento, enquanto se ouvem os apitos do navio. A Velha, num acesso de raiva, começa a puxar até que o Velho, quase estrangulado, consegue falar.

VELHO — Neguinha!

VELHA, como se acordando — Eu não quero que isto continue a falar. Já disse que não quero. Isso não pode mais gritar. **(Pega o telefone e começa a embrulhá-lo. Quando já está passando o barbante, ouve-se de novo o apito. Assustada, ela aperta o barbante até cessar completamente o som do navio)**. O Velho descobre um chapéu velho na sua escrivaninha. Coloca na cabeça. depois tira um espelho e começa a mirar-se nele.

CRIADA — O gás acabou, patrão.

VELHO, alheio, continuando a olhar-se — Acabou...

CRIADA — E agora, patrão?

VELHO — Usa o álcool e o fogareiro.

CRIADA — O fogareiro? (Pausa) Mas o gás, o senhor vai reclamar, não vai?

VELHO — Reclamar o quê?

CRIADA, sem entender nada — Eu, hein? (Sai).

VELHA — Ela é bem desafortada. Parece que nunca viu um fogareiro. **(Pausa)** Por que será que acabou o gás?

VELHO — Governo... **(Pausa)**

VELHA — Sabe o que eu estava pensando, Neguinho?

VELHO — Não, não sei não...

VELHA — Se os passarinhos não fossem empalhados, êles iam sentir muita falta de ar dentro dêsse engradado.

VELHO — Mas êles estão empalhados, e muito bem empalhados.

VELHA — Ainda bem, senão êles iam sentir muita falta de ar. Passarinho empalhado tem vantagens: não suja a gaiola... não tem vontade de voar pelas árvores... porque passarinho foi feito, primeiro, para voar nas árvores nas nuvens, nos navios **(sons de pássaros e de navio apitando)**... só depois é que êle resolveu ser passarinho de gaiola.

Enquanto ela fala, descansa a mão sobre a mesa e o Velho, distraidamente, começa a embrulhar-lhe o braço. A Velha, ao ver que êle está embrulhando sua mão, a princípio, fica muito espantada mas, depois, dá um risinho).

VELHA — Está me fazendo cosquinha!...

A Velha vai se deixando embrulhar até o braço. O Velho, cada vez mais animado, continua embrulhando a velha, e chega ao rosto. A Velha ri, como se isso fôsse uma brincadeira.

VELHA — Quero só ver o barbante que você vai escolher para mim.

VELHO — Você prefere fio dourado ou fitinha azul, Neguinha?

VELHA — Não ligo. Só quero que você não aperte demais, está bem? Ah, isso eu não gosto...

CRIADA, de fora — Porcaria de fogareiro enferrujado que não dá mais nada!

VELHA, para o velho — Psiu! Ela está brigando com o nosso fogareiro...

VELHO — Você sabe por que o gás acabou?

VELHA — Como é que eu ia saber?

VELHO — O gás acabou porque êles cortaram o gás. **(Continua embrulhando a Velha)**.

VELHA — Êles podem fazer isso?

VELHO — Não podem, mas fazem.

VELHA — Nunca fui muito com essa gente do govêrno... **(Pausa)** Lembra do dia em que êles não deixaram você trabalhar mais?

VELHO — Me aposentaram.

VELHA — Êles podem, sem mais nem menos aposentar assim as pessoas?

VELHO — Podem. Fazem tudo para acabar com a vida da gente.

VELHA — Por isso é que eu não vou muito com essa gente do govêrno.

VELHO — Você já disse isso.

VELHA — Você também não disse isso?

VELHO — Disse, mas não precisa ficar repetindo tudo o que eu disse... E tira êsse papel da cara que você está parecendo uma palhaça **(rindo)**.

VELHA — Você não estava fazendo um embrulho?

VELHO, furioso — Tira êsse papel da cara, que você está aparecendo uma palhaça! **(Sai)**

VELHA — Foi você mesmo que fez eu ficar com esta cara de pelhaça (chora).

VELHO, trazendo outro embrulho — Sa a gente conseguir pôr todos os embrulhos aqui na porta...

VELHA, encantada — O despejo não pode entrar! Você sempre tem idéias ótimas, hein, Neguinho?

VELHO — você fala demais, Neguinha... Assim, nunca conseguiremos embrulhar tudo. **(Vai e volta algumas vêzes, com embrulhos cada vez maiores. Sempre entrega à Velha)**.

VELHA — Estou cansada, Neguinho. Gosto de fazer os embrulhinhos pequenos, mas os grandes me cansam muito. **(Sentase, exausta)**

VELHO — Deixa, que eu faço os grandes. Já estou acostumado.

VELHA — E também você tem mais força porque é homem.

Ouve-se um bate-bôca vindo da cozinha. É a criada, discute com o Homem. Os velhos ouvem, atentos.

CRIADA — Digo e torno a dizer que você é um safado. Pensa que me faz de boba, é?

HOMEM — Não enche o saco! Você não tinha nada que mandar recado pelo Alcides. Você sabe muito bem que êle vive me gozando... Tá ouvindo?

CRIADA — Não me empurra que não sou mulher de apanhar de homem nenhum...

HOMEM — Deixa de frescura, que vim aqui foi para pedir satisfação e não quero ouvir desaforo de mulher atôa. **(A Criada entra, empurrada pelo Homem e quase cai sôbre os embrulhos).**

CRIADA — Olha aqui, seu filho da mãe, ou você me deixa em paz, ou ponho a bôca no mundo. **O Homem a empurra novamente e a Criada se esconde atrás dos embrulhos. Ele dá um pontapé em vários embrulhos, que se espalham).**

VELHO — Oh!

VELHA, sussurando — Êste é o mesmo homem do pão-de-ló.

HOMEM — Puta de uma figa! **(Dá-lhe um puxão e se agarra com ela, num beijo demorado. Ela se debate, mas, finalmente, cede. Enquanto êles se beijam, ouve-se um enorme desmoronamento. Mas os Velhos só olham o casal).**

CRIADA, fugindo — Tu é sem vergonha mesmo. **(Corre para a cozinha, perseguida pelo Homem. Os dois riem, enquanto os Velhos estão estatelados).**

VELHA — Espia, espia, Neguinho, senão ela é capaz de dar a êle todo o nosso almôço. Não fico mais sem sobremesa hoje, já disse. **(Espia)**

VELHO — O gás acabou, ela ainda não cozinhou nada, nem vai cozinhar.

VELHA — Já disse a você que não quero mais essa criada... ou então, você compra um guarda-comida nôvo...

VELHO — Vai mandar botar chave nova no guarda-comida. **(Pausa. Ouve-se outra gargalhada, depois sussuros).**

VELHA — Ela deve estar contando a êle sôbre a estrada nova. Fica espiando bem Neguinho, senão ela é capaz de dar todos os nossos mantimentos a êle

VELHO — Vou mandar embora essa criada.

De nôvo chegam gargalhadas da cozinha. Os Velhos se fitam em silêncio.

VELHA — Rindo atôa... Que bobos.

VELHO — Gozando da gente, só pode ser.

VELHA — Ela tirou todo o nosso pão-de-ló, Neguinho, manda ela embora. Gosto tanto de pão-de-ló!

Ao espiar pela porta, a Velha deixa cair um embrulhinho, que se quebra. A criada, chamada pelo barulho, vem até a porta e fica olhando. O homem, por trás do ombro dela. Os velhos ficam envergonhados de estarem espiando.

VELHA, explicando-se — O embrulho caiu e quebrou...

HOMEM — Diga logo, anda!

CRIADA — Patrão, quero minhas contas. Vou-me embora.

VELHA — Vai embora?

CRIADA — Vou.

VELHA — Assim... sem a gente mandar primeiro?

CRIADA — Vou trabalhar no armazém... Ganhar mais.

VELHA — Ganhar mais?

CRIADA — É, ganhar mais tutu! Grana!

VELHA, depois de pausa — E ganha-se mais, Neguinho, trabalhando por aí nesses armazéns?

VELHO — Você não tem nada com isso, Neguinha.

VELHA — E o nosso almôço? **(Êste diálogo entre os dois é sussurando)**

VELHO, alto — E o noso almôço?

A Criada dá de ombros e sai com o Homem.

HOMEM — Almôço, é? **(Dá uma gargalhada e faz cócegas na Criada).**

Os Velhos fitam a porta por onde êles saíram. Depois, naturalmente, fecham a porta da cozinha e, enquanto conversam, vão empilhando outros embrulhos em frente dessa porta.

VELHO — Você deixou cair o embrulhinho côr-de-rosa, hein, Neguinha?

VELHA — E ficou tudo em pedacinhos...

VELHO, apanhando os cacos — A gente só vai aproveitar o papel, para fazer outro embrulho.

VELHA — Será que você não dá um jeitinho de colar os caquinhos?

VELHO — Guarda com os outros caquinhos que depois eu vejo.

VELHA — Já tem um monte assim de caquinhos. De tôdas as côres! Era uma jarrinha tão bonitinha!

Pausa. Enquanto ela cata os cacos, o Velho empilha os embrulhos em frente da porta da cozinha.

VELHA — Não era você que ia despedir eia, Neguinho?

VELHO — Era. **(Ouve-se o trator).**

VELHA — Tudo por causa da estrada nova.

VELHO, gritando — Pára de falar nessa estrada, já disse! Não quero ninguém nesta casa falando mais nessa estrada! **(A Velha começa a chorar)** E pára de chorar!

VELHA, disfarçando — Era uma jarrinha bonitinha...

VELHO — A gente arranja outra. Ela era faladeira...

VELHA — E dava o noso pão-de-ló para êle. E falava coisas que ninguém entendia... Eu tenho muita pena de ver jarrinhas tão bonitinhas se quebrarem. Principalmente as que têm florzinhas pintadas à mão. **(Pausa)** Neguinho, estou com um pouquinho de fome. Seria bom a gente almoçar.

VELHO — Seria.

VELHA — Sabe, Neguinho, deixei cair o embrulho da jarrinha por causa dela. Foi ela a culpada me assustando daquele jeito. Era uma criada má.

VELHO — Era.

VELHA — E êle ria de nós.

VELHO — Ria.

VELHA — Na certa ia também comer o nosso almôço. Ainda bem que forar: embora.

VELHO — É **(Senta à escrivaninha e começa a tirar os sapatos, que embrulha também).**

VELHA — Quando o despejo vier...

VELHO, vencido — Quem falou em despejo? Já disse que não quero ouvir mais você falar nese assunto. Não quero, está ouvindo?

VELHA — Não falo mais... não falo mais... **(começa a chorar).** Estou me sentindo muito mal. E também, com uma fome esquisita...

VELHO — Oh, Neguinha, sente-se... Você está se abaixando demais, isso é ruim para o seu coração. Fica aqui neste banquinho que vou buscar fitinhas de tôdas as côres para você embrulhar os bibelôs.

Sent a Velha no meio da cena, perto do monte de embrulhos e sai. A Velha começa a embrulhar os bibelôs. O Velho volta com fitinhas.

VELHO — Verdes, azuis, amarelas...
Qual você prefere?

VELHA — Gosto de tôdas... Só não
gosto de fazer os embrulhos grandes.
Êsses me cansam muito.

VELHO, **sentando-se ao lado dela** — Dei-
xa que os grandes eu continuo a fazer.

VELHA — Assim é que é bom.

**Em silêncio, começam a fazer novos
embrulhos. Ouve-se de repente, um barulho
de vozes, ao mesmo tempo em que
a luz muda para luz de ensaio, e do's
Maquinistas começam a tirar as paredes
do cenário, os objetos de cena, etc.**

1º MAQUINISTA — Cuidado com as do-
bradiças.

2º MAQUINISTA — Mais para a direita,
mais para a direita, etc, etc.

**Os dois vão tirando o cenário, en-
quanto se avista o fundo do palco, com
escadas, etc. Tiram algum material de
cena e, junto, carregam também os ve-
lhos, estáticos, em suas cadeiras, como
se fôssem objetos de cena.**

P A N O

Esta peça entrou em cartaz n'O TABLA-
DO, em setembro do corrente ano, tendo
sido apresentada sob o patrocínio do Ser-
viço de Teatros do Estado da Guanabara.

A direção, de Maria Clara Machado, ce-
nário e figurinos de Marie Louise Nery;
Música de C. Conde; com os seguintes
intérpretes: Marta Rosman (Velha), Ramon
Pallut (Velho), Lupe Gigliotti (Criada),
Sérgio Maron (Homem), Maquinistas: Lio-
nel, Ricardo e Martins. Ass. de Direção
Lionel Linhares, Contra-Regra: Ricardo
Newman e José Martins, Iluminação:
Jorge Carvalho, Execução de cenário:
Wagner, Maquinista: Arlindo Pereira da
Silva.

Os Viajantes

auto-de-natal (para crianças)

de MCM

Personagens:

JOSÉ
Maria
O Pastor
Dona da Pensão
Hoteleiro
Marido
Mulher
Burrinho (de papelão com rodinhas)
Carneirinho (idem)

Uma cortina de fundo cobre o presépio. Um pedaço de compensado representa o local da cena: ora uma pensão, ora um hotel, ora uma casa de família. Mudam-se apenas as tabuletas.

PASTOR — Caras pessoas grandes e caras pessoas pequenas. Esta é uma história que aconteceu há muitos anos, mas é também uma história que continua acontecendo todos os dias. A história daqueles que fecham sua porta e daqueles que abrem sua porta. **(Sai).**

Pelo palco vazio, vêm vindo José e Maria, esta puxando o Burrinho.

MARIA, **parando** — José, não aguento mais. Estou tão cansada.

JOSÉ — Maria, veja se aguenta mais um pouquinho. Quer sentar de novo no burrinho?

MARIA — Coitado, também está muito cansado. Já andou o dia inteiro me levando nas costas, e eu levando dentro de mim o menino. Ai, José, será que não há aqui nenhuma hospedaria pra gente descansar?

JOSÉ — Estou vendo uma ali. Talvez possamos dormir lá.

MARIA, **acaricia o Burrinho** — O Burrinho também, não é?

Começam a andar novamente, saem de cena, enquanto o Pastor traz a casa de pensão, onde há uma tabuleta com os dizeres: Não há mais vagas. Essa mudança de cena, como as seguintes, **pode ser acompanhada da música.**

JOSÉ — Lá está uma pensão. Vamos bater e perguntar se tem um quarto.

MARIA — Veja, José, o que está escrito aqui.

JOSÉ, **lendo** — “Não há mais vagas”. Mas sabendo que você vai ter bebê, e que é tão tarde, e que nós andamos tanto, talvez possam dar um jeitinho...

José bate e aparece uma senhora mal encarada.

DONA DA PENSÃO — Quem é?

JOSÉ — Sou José e esta é Maria, minha mulher. Queremos saber se há um quarto para nós dois passarmos a noite.

DONA... — Está tudo lotado. Não leu a tabuleta? Não vê que trabalhei o dia inteiro, que estou cansada e quero dormir? Não sabem ler?

JOSÉ — A senhora, sabendo que Maria vai ter um filho esta noite, pensamos que... talvez...

DONA... — Não tinham que pensar coisa nenhuma. Deviam era pensar que incomodar uma pobre senhora a estas horas da noite é falta de educação, estão ouvindo? Vá ter seu nenê noutro lugar. **(Bate a porta).**

JOSÉ — Que senhora malcriada!

MARIA — Deve estar mesmo muito cansada.

JOSÉ — Você está mais, Maria, e vai ter o menino.

MARIA — Vamos bater em outra porta.

Os dois saem puxando o burrinho. Música. O Pastor muda a placa da pensão pela do hotel. Entram José e Maria.

MARIA — Ai, José, acho que meu filhinho já está com vontade de nascer. E não vejo a hora de descansar. E a noite está tão fria, tão escura!

JOSÉ — Vamos bater naquele hotel. Talvez aqui encontraremos pousada. Veja, não há nada escrito. **(Bate)** Oh! de casa!
MARIA — Que bom, José!

Aparece o hoteleiro, um homenzarrão de todo tamanho, com enormes bigodes.

HOTELEIRO — Quem está aí?

JOSÉ — Sou eu e minha mulher, Maria, que desejamos passar a noite aqui.

HOTELEIRO, **amável** — Pois não, com muito prazer. Podem entrar. Onde estão as malas? Quantas noites querem passar? Quarto com banheiro? Mil cruzeiros.

JOSÉ — Não temos dinheiro, nem malas. Só êste burrinho.

HOTELEIRO, **mudando de tom** — Não tem dinheiro? Então que negócio é êste de bater na porta de um hotel?

JOSÉ — Não tenho dinheiro, senhor hoteleiro, mas posso fazer algum trabalho para pagar a hospedagem. Sou carpinteiro, sei fazer camas, mesas e cadeiras. Quem sabe...

HOTELEIRO — Não estamos precisando nem de camas nem de cadeiras. Só aceitamos hospedes com dinheiro, e muito.

JOSÉ — Mas minha mulher vai ter um bebê esta noite e precisa descansar.

HOTELEIRO — Não tenho nada com isso. Sou comerciante, não sou parteiro. **(Bate com a porta.)**

JOSÉ — Que homem malcriado!

MARIA — Vamos, José, vamos andando até encontrar alguém que queira nos receber.

Saem com a música. O Pastor coloca a tabuleta: Casa de família. Voltam José e Maria.

JOSÉ, **batendo** — Oh! de casa!

DONA DE CASA — Quem é?

JOSÉ — José e Maria, dois viajantes que pedem ajuda.

DONA — Ajuda a estas horas?

JOSÉ — Ajuda não tem hora, minha senhora. Maria vai ter um filho e precisa descansar. A senhora tem um quarto?

DONA — Quartos, nós temos até três. Mas vocês estão muito sujos e mal enjambrados para entrarem em minha casa.

MARIA — É só poeira do caminho, minha senhora.

MARIDO, **aparecendo** — Com quem você está falando, mulher?

DONA — Com um casal de maltrapilhos.

MARIDO — Não gosto que você fale com estranhos, mulher. Vá para dentro cuidar de nossos filhos que mando essa gatinha embora. **(Mulher sai.)**

Tome dez cruzeiros para comprar pão e vão embora!

MARIDO — Pão, nós ainda temos, meu senhor. O que precisamos agora é de carinho.

MARIDO — Carinho? Estão malucos? Isto eu dou aos meus filhos. Vão-se embora! Boa noite. **(Fecha a porta.)**

JOSÉ — Será que você aguenta mais um pouco, Maria?

MARIA — Agüentar, eu agüento, José, mas meu filho precisa nascer logo para botar amor neste mundo. Não se pode mais esperar.

Saem com a música. O Pastor tira a casa, sai e torna a voltar. O Pastor entra com sua flauta e puxando o carneirinho, feito como o burrinho, com rodinhas.

JOSÉ — Boa noite, pastor!

PASTOR — Boa e linda noite, meu senhor.

MARIA — E fria. José, preciso descansar. O menino quer nascer hoje.

PASTOR, **sai e volta com banquinho rústico** — Minha senhora, sente aqui. **Maria senta no banquinho.**

MARIA — Estou com fome. José.

PASTOR — Quer um pouco de leite de cabra, minha senhora?

O Pastor dá de um cantil, e ela bebe.

MARIA — Leite bom, pastor. Muito obrigada. Agora preciso descansar.

JOSÉ — Pastor, sabe onde há uma hospedaria para meu filho nascer?

PASTOR — Hospedaria não conheço, não, mas minha cabana está às suas ordens.

Fica do outro lado daquela montanha. JOSÉ — Tão longe, pastor?

PASTOR — Moro mais com minhas ovelhas, debaixo das estrêlas, que na minha cabana, senhor.

MARIA — Preciso de um abrigo, José, mais quente que as estrêlas e mais perto, para o menino nascer.

JOSÉ — Pastor, o menino vai nascer.

Ouve-se o mugido de boi e o relinchar do burro.

PASTOR — Aqui perto tem um abrigo onde, à noite, se recolhem o boi e o

burro. Lá tem palha que esquenta e teto para abrigar da chuva e do vento. MARIA — Então, vamos para lá, pastor. JOSÉ — Vamos.

Saem. Música. A cortina ao fundo esconde o presépio. Enquanto José e Maria saem, o Pastor fica só em cena.

PASTOR — Venham, minhas ovelhas. Lá dentro nasceu o menino. Lá em cima as estrêlas brilham mais. E vejo uma maior que nunca tinha visto antes. Ela brilha mais que as outras. Venham, ovelhas, venham ver o menino que nasceu.

Abre-se a cortina do fundo, e aparece a cena do presépio com o boi e o burro. O Pastor adora o menino. Ouve-se cantar o Glória.

PASTOR, **ao público** — O brilho da estrêla era tão forte, que a dona da pensão, o dono do hotel e a família que tinha mais de três quartos vazios vieram ver o que tinha acontecido, e se encheram de espanto ao verem que, aquêles que êles não queriam receber, era Jesus. E se arrependeram e rezaram. E nunca mais fecharam sua porta para ninguém.

Chegam a mulher da pensão, o hoteleiro e o casal, e adoram o Menino.

PASTOR — E vocês todos que estão aí nos vendo, não se esqueçam também de abrir a porta de suas casas quando nela bater alguém. Um dia pode ser a mãe do Menino pedindo abrigo para seu divino filho. E agora cantem conosco, que esta noite é feliz.

Todos cantam Noite Feliz

P A N O

Além dêste pequeno Auto. OS CT publicaram os seguintes autos de natal:

Natal Segundo o Evangelho de S. Lucas, por Otávio Lins (CT 14), **Vamos Festejar o Natal**, de Hilton Araujo (CT 17), **Os Mistérios da Virgem**, de Gil Vicente (CT 20) e o Auto para bonecos (de Liège) CT 24.

Dos Jornais

MORREU OSCARITO

Circo, teatro de revista, teatro de comédia, cinema, disco, televisão: Oscarito em seus quase 64 anos, percorreu praticamente todos os caminhos do espetáculo popular no Brasil. Não é à toa que alguém vê em sua morte como que o fechamento de um ciclo. O velho circo brasileiro, em condições de penúria, está praticamente relegado aos subúrbios das grandes cidades e às cidadezinhas do interior. O teatro de revista agoniza há muitos anos e, com êle, suas conseqüências cinematográficas, o filme de carnaval e a chanchada. O teatro de comédia sobrevive a duras penas. Refugiados na televisão, os companheiros de Oscarito dos tempos das chanchadas da Praça Tiradentes e da Atlântida procuram salvar com sua presença os calejados textos da época de ouro da Rádio Nacional.

(Do **JB**, 6/8/70)

O TUCA na Colômbia

Manizales, Colômbia — Público e críticos teatrais de Manizales manifestaram-se empolgados, com calorosos elogios ao grupo do Teatro da Universidade Católica de São Paulo — TUCA — que apresentou aqui a peça **O Terceiro Demônio**, no III Festival Latino-Americano de Teatro Universitário.

A obra, que tem a direção de Mario Ricardo Piacentini, foi apontada pelos críticos como autêntico teatro-balé, onde papel destacado cabe à música e às luzes. A peça tem por base os **Cem Anos de Solidão**, de Gabriel Garcia Marquez; **O Reino Dêste Mundo**, de Alejo Carpentier e **Alef**, de José Luis Borges. Embora ressaltando que a mensagem de **O Terceiro Demônio** não é fácil de entender pelo público, os diretores que assistiram à apresentação acham que a obra é “uma empolgante manifestação plástica, estética e de ballet.”

(**JB** 17-9-70)

O Cavalinho Azul na Índia

O teatro infantil brasileiro está conquistando a Índia: **O Cavalinho Azul**, uma das obras-primas de MCM, foi recentemente montado, e recebido com elogios, na **National School of Drama** de Nova Déli. A tradução para o hindi foi feita por Ananta Datta Agni e revista por Uttara Boakar. Três artistas brasileiros colaboraram com o empreendimento: o espetáculo foi dirigido por Eduardo Cabus, que se encontra na Índia, fazendo um estudo sobre o teatro tradicional daquele país, dentro do intercâmbio criado pelo recente Acôrdo Cultural entre as duas nações; a cenografia e os figurinos foram desenhados por Vitor Binot e Minuca Prado Uchoa, artistas plásticos brasileiros residentes na Índia.

O crítico teatral do jornal **The Statesman**, de Nova Déli, comentou: "**O Cavalinho Azul** parece ser uma peça simples e linear. Um menino imagina um cavalo azul que canta, dança e voa, e resolve procurá-lo. Sua trajetória em busca do cavalo, e o seu encontro com o animal num sonho — eis tôda ação da obra. Mas debaixo dêste tema aparentemente simples existe todo um tesouro de significados que enriquecem a experiência. O choque entre o mundo da criança e o mundo adulto da realidade e do ceticismo, foi admiravelmente projetado".

Oh! Calcutta

ROBERT DERVEL EVANS

Enorme impacto desde sua primeira apresentação em Nova Iorque, **Oh! Calcutta** foi agora importado para Londres por seu próprio criador, o inglês Kenneth Tynan, escritor e diletante, esteta e produtor teatral. E a tempestade provocada pela encenação londrina dêsse "divertimento sexual" é ainda maior do que aquela que Tynan enfrentou ao produzir a peça de Rolf Hochhut, **Soldados**, na qual Winston Churchill era acusado de ter tramado a morte do general Sikorski, lider polonês da II Guerra Mundial, afim de fazer o jôgo de Stalin.

Soldados teve brevíssima carreira em Londres. Seus produtores foram obrigados a pagar uma grande indenização a Prchal, piloto do avião em que Sikorski morreu, por havê-lo caluniado na peça. Hochhut, retornando à Alemanha, escreveria uma peça igualmente controversa sobre o papa Pio XII. Tynan tomou o rumo de Nova Iorque, onde encenaria **Oh! Calcutta**. Apesar da abolição da censura teatral, há dois anos, nenhum teatro do West End quis abrigar um espetáculo capaz de ser fechado pela polícia em obediência às leis contra a obscenidade.

Por isso, **Oh! Calcutta** acabou tendo sua estréia londrina na Round House, um velho galpão ferroviário da zona norte de Londres, adaptado para ser utilizado como teatro de vanguarda.

Os críticos teatrais não reconheceram na empreitada qualquer mérito maior; **The Economist**, por exemplo, tratou de pô-la de lado como "algo digno de pouca atenção". A nudez, as cenas eróticas e palavrões foram mencionados juntamente com um comentário em torno da parte musical, por vêzes agradável.

Não houve uma corrida imediata para a compra de entradas. Mas o sensacionalismo que se seguiu, partindo do vetusto **Times** e atingindo tôda a imprensa popular, terminou por elevar os lugares das primeiras filas a um preço de 500 cruzeiros.

Foi um comentarista político do **Times**, Ronald Butt, quem entornou o caldo, sugerindo no artigo que, afinal de contas, o contrôlo das normas de moralidade pública deve ser responsabilidade dos políticos. Segundo o articulista, os direitos da maioria estão sendo ameaçados pela “erosão insidiosa das normas”.

Dois dias depois, iniciando uma troca de correspondência cada vez mais acesa, **The Times** publicava uma carta de um certo Mervyn Jones, onde o leitor dizia que o **moralista** teria mais razão para atacar muitas peças literárias que, através das eras, têm glorificado a guerra e a conquista; as histórias de crime e espionagem que aceitam a trapaça e se deleitam em pormenores de violência e tortura; e as partes da Bíblia que idolatram um Deus cruel e vingativo.

Um membro do Parlamento, William Hamling, e seus companheiros da Sociedade pela Defesa da Literatura e das Artes estranham a condenação de **Oh! Calcutta** enquanto há silêncio sobre os clubes de **striptease** de Soho e o provocante uso do erotismo em cartazes e anúncios. A exigência de uma censura contra o espetáculo de Tynan sugere que “somos uma sociedade reprimida, tribal, pronta a cair na orgia à menor provocação”.

Um conhecido historiador, Martin Wight, respondendo a uma das alegações de Mervyn Jones, diz que a obra de Sófocles e Catulo, Dante e Shakespeare, Flaubert e D. H. Lawrence tende a provar que o sexo é uma atividade humana diferente de qualquer outra e que, portanto, não pode ser apresentada irresponsavelmente.

Ecoando o artigo original de Butt, segundo o qual o “público fica hipnotizado, enjoado e passivo diante das evoluções moralmente mortíferas de seus novos persuasores”, o editor do **Times** culpa o governo de Wilson por não ter sabido enfrentar a situação. Sem advogar a volta da censura, o jornal diz que o tratamento das questões sexuais já saiu dos “confins legítimos da lei” para tornar-se um problema de princípio, “A extensão permissível da transgressão das normas de moralidade sexual, sobre a qual existe hoje um desacôrdo radical.”

Conclui o **Times** que a lei tem de defender “uma moral suficientemente aceita pela maioria” se a sociedade não quiser desintegrar-se ou cair na tirania. Mas admite a dificuldade de decidir em que circunstâncias e em que medida a lei deveria ser invocada para evitar a dissolução social, sem impedir a transformação da sociedade.

A tempestade provocada por **Oh! Calcutta** parece demonstrar que as questões morais tiveram importância nas últimas eleições, fazendo com que a classe média preferisse os conservadores. Com a reabertura do Parlamento, em outubro é bem provável que o debate ganhe novas dimensões na Casa dos Comuns.

Quanto ao espetáculo de Kenneth Tynan, terá de mudar-se de Round House em setembro; e, com o escândalo e o sucesso, poderá transferir-se tranquilamente para um teatro do West End, onde terá um público ainda maior.

Em Londres, **Hair** já rendeu mais de 3 milhões de libras; **Oh! Calcutta** promete render muito mais, tanto em libras quanto em polêmica e consequências.

(Do **Jornal do Brasil**)

OPEN CIRCUS

Paris — **Open Circus**. Por fora, um grande tódo azul, única semelhança com o circo tradicional. Dentro, não mais platéia e picadeiro, mas picadeiros, palcos, telas, amplificadores, entre e sôbre os quais circulam espectadores e artistas durante as quatro horas de um espetáculo baseado no circo tradicional, na música **pop** e num **light-show** onipresente. Engolidor de fogo, especialista em **op art**, domador, guitarrista, **clown**, equilibrista, simultaneamente, sob o tódo com capacidade para 5 mil pessoas, cada um exerce a sua; ou assiste, misturado ao público que perambula entre as atrações. A origem do empreendimento: o encontro do grupo Open — composto por jovens artistas dedicads à promoção da cultura **underground** (fora dos circuitos comerciais) — com a sobrinha do Grande Bouglione, Madona Bouglione, ativa herdeira de tradicional família circense.

A Tríplice Aliança

Trese são os números de circo. Dos dromedários que dançam ao palhaço triste, tudo o que há de mais permanente no universo circense está representado. Que a jaula onde o domador e suas feras se exibem seja em barras de plástico, mais leves porém tão resistentes quanto as jaulas de outrora, é apenas coerente. Afinal, o plástico impera, é o material do próprio tódo, substituto da lona e do ferro no circo aberto.

Alguns dos grandes da Inglaterra, vários dos novos, os melhores daqui, os grupos de música **pop** se alternam a cada noite. Até agora a França não tivera um festival de música jovem. A cada uma das tentativas corresponderam sempre várias proibições; dos prefeitos, da polícia, da opinião pública. Isto apesar do pacífico exemplo dos 300 mil da ilha de Wight, na Inglaterra, dos 500 mil de Woodstock, nos EUA. E dos 15 mil de Amougies, na Bélgica, êstes integralmente provenientes daqui, mas tendo que se reunir no país vizinho. Sob a cobertura de um circo êste gênero de música pode ser executado num ambiente que lhe é propício, fora das salas de con-

cêrto às quais era obrigado a se restringir, represivas até mesmo arquitetônicamente. No circo, um anel de amplificadores imerge em som todo o ambiente.

Cem mil francos (CR 80.000) de material, acionado por onze artistas, constituem o mais completo **light-show** realizado na França. Nas telas que circundam todo o tódo, **slides**, filmes e gelatinas orgânicas são projetados, permutados e superpostos sem cessar. No Round House de Londres e no Festival de Wight o **Massara Mushroom Multimedia** já tinha dado mostra do que é capaz em duas dimensões. Aqui porém o circo é transformado em uma semiesfera de luzes, formas e côres que se metamorfoseiam incessantemente, inserindo em si palcos e picadeiros, transformando os objetos, as pessoas e os animais em sêres inidentificáveis e fantásticamente belos.

Mas o **Open Circus** não é apenas a união do circo mais a música **pop** mais **light show**, e sim uma convergência, uma síntese dos três. E, em sua multidimensionalidade, um dos pontos mais próximos a que já se chegou do espetáculo total.

(Do JB/ abril/ 70).

CARTAZES

Num incompreensível gesto de gratuidade e desligamento da realidade, as autoridades estaduais proibiram a fixação de cartazes de propaganda teatral nas paredes e tapumes da cidade. Considerando a crise de público que como um fantasma sobrevoa o corpo vivo do nosso teatro, e que êste público precisa sofrer tôda sorte de estímulos para atender ao apêlo cultural da proposta teatral, achamos criminosa essa decisão. Para saná-la, apelando para a compreensão de quem é devido, o sr. Paulo Nolding, presidente da Associação de Empresários de Teatro, está reunindo empresários para uma campanha em favor do cartaz teatral de rua. Nosso apoio integral a essa campanha que é de nosso interêsse, o do desenvolvimento imediato e prático da própria técnica do cartaz. (JB, 13 set/70).

Movimento Teatral

Julho - Agosto - Setembro/ 1970

No Teatro Mesbla — **Pomba Gira Senhora da Encruzilhada** — uma “peça espírita” de Adriano Guimarães. Com Sônia Ferreira, Maximiano Dante, Jaci Pithon, Clarice Zalclan, Tamuska Magalhães e Laio Jr.

No Teatro Princesa Isabel estreou **A Ratoeira**, de Agatha Christie, já apresentada no Rio anos atrás, no antigo Teatro do Rio. A direção é de Antonio de Cabo, com o seguinte elenco: Vanda Lacerda, Leonardo Vilar, Isolda Cresta, Antonio Vitor, Orlando Miranda, Nelson Mariani e outros.

No Teatro Santa Rosa — **Jorginho o Machão**, de Leilah Assunção, “a comédia quente da temporada”, com Fregolente, Berta Loran, Gracindo Junior, Fabíola Fracarolli e Maria Gladys.

No Teatro Serrador, estreou **“Caiu uma Moça na Minha Sopa**, de Terence Frisby. A direção é de Fabio Sabag. No elenco: Ioná Magalhães e Carlos Alberto, Ida Gomes e Oswaldo Lousada.

Num novo teatrino — Teatro Fonte da Saudade (Epitácio Pessoa, 4866), “um espetáculo divertido, que faz rir, gostoso e bem

humorado” conforme a crítica, **A Dama do Camarote, vaudeville** de Castro Viana, dirigido por Amir Haddad. No elenco: Elsa Gomes, Regina Rodrigues, Mauro Gonçalves, Samir de Montemor e Otacílio Coutinho.

No Teatro Dulcina — **Tôda Fera tem Um Pai que é Donzelo**, comédia de Emanuel Rodrigues e Costinha, “a comédia mais engraçada do ano!”, com Costinha, Tania Pôrto, Wilma Fernandez, Osny José e Mário Ernesto.

No Teatro Opinião, **Miss Brasil**, musical premiado no Seminário de Dramaturgia, de autoria de Maria Clara Machado, direção de J. M. Fuentes, música de Rodrix, coreografia de Angel Viana, cenografia e figurinos de Paulo Bandeira, com Nestor Montemar, Tânia Scher, Licia Magna, Carmen Palhares, Luiza Blé, Mitota, Hilda Melo, Zely Silva, Shirlei Oliveira, Pedro Veras, Rinaldo Gomes, Marcus Vinicius, Edson Cavalcanti, René Braga e Sérgio Nascimento.

No Teatro João Caetano, para temporada de um mês, estreou **O Balcão**, de Genet. A direção é de Martim Gonçalves, cenografia, figurinos e marionetes de Hélio Eichbauer, Música de Ailton Escobar, com Maria Fernanda, Os-

waldo Loureiro, Jorge Cherques, Miriam Pérsia, Maria Pompeu, Antonio Patiño, Ednei Giovenazzi e Renato Coutinho.

“Certamente a minha concepção será diversa da apresentada em São Paulo. Não que eu a rejeite como espetáculo. Não podia ser de outra maneira porque eu não teria disposição nem encontraria receptividade para construir um teatro especialmente para **O Balcão**, como foi feito lá.

Vou fazer **O Balcão** num teatro que já existe, com um palco à italiana. A minha proposta é de um espetáculo brasileiro em termos de comunicação imediata, sem no entanto me permitir devaneios folclóricos, mesmo com a utilização, em algumas cenas, de rituais de candomblé e música indígena. Sendo a peça o espelho da sociedade em termos gerais, em termos do mundo ocidental, a necessidade que os personagens sentem de se refletirem e se transformarem nos arquétipos permitiu criar, cenograficamente, a reprodução de suas imagens nos espelhos com a presença de marionetes gigantes de cinco metros — os duplos.

Êstes representantes dos poderes têm a sua imagem inspirada nas figuras do teatro popular brasileiro, sobretudo do bumba-meu-boi. (Martim Gonçalves)

MEDÉIA

Nesse mesmo teatro, em curta temporada, apresentou-se Cleide Yaconis, em **Medéia**, de Eurípedes, em tradução de Aldomar Conrado e Carlos Queirós Teles. A direção de Silnei Siqueira. No elenco: Oswaldo Loureiro, Oscar Felipe, Germano Filho, Neusa Messia. Cenografia de J. A. Ferrara e Fernando Fabrini.

“Na medida em que aceitamos **Medéia** como sendo essencialmente o estudo de um personagem central, o espetáculo poderia ser considerado brilhante graças à extraordinária presença de Cleide Yaconis no papel-título. O que melhor define a qualidade de seu trabalho é a sua espantosa nitidez.”

CEMITÉRIO DE AUTOMÓVEIS

No novo Teatro Ruth Escobar — estreou **Cemitério de Automóveis**, de Arrabal, que esteve durante 11 meses em cartaz em São Paulo e obteve diversos prêmios em 69. A direção é de Vitor Garcia. No elenco: Estênio Garcia, Margarida Rei, Selma Coronezzi substituída depois da estréia por Jacqueline Laurence, Milton Morais, Nelson Xavier, Paulo José e Cecil Thiré.

H A I R

No Teatro Nôvo, o elenco de **Hair** prepara-se para comemorar um ano de representações.

No Teatro Nacional de Comédia, **Em Família**, de Oduvaldo Viana Filho.

No Teatro Sérgio Pôrto, **Elas Dão Algo Mais**, uma revista “que é um barato”, com Colé e sua companhia. A autoria é de Meira Guimarães. No elenco há “gatas boas paca e nessa você vai se amarrar, além de **strip-tease** para frentex”.

No Teatro da Maison, **Genousie**, comédia dramática de Obaldia, apresentada em francês pelos **Comédiens de l'Orangerie**, com Simone Moura, Catherine Danielle, Claude Haguénauer e direção de Jacques Thiérot.

No Teatro Copacabana, **Nunca Se Sabe**, de Roussin, direção de Henriette Morineau. Com Jorge Dória, Daisy Lúcidí, Delorges Caminha, Suzi Arruda, Moacir Deriquem, Lucia Alves e outros. Tradução de Pedro Veiga e cenografia de Claudio Moura e Muniz Zilberg. Figurinos de Nei Barrocas.

No Teatro Ipanema, despedindo-se do público, **O Arquiteto**, de Arrabal, devendo estrear em seguida **As Môças**, de Isabel Câmara..

Novamente, no Teatro Glaucio Gill, **Exercício**, com Glauce Rocha e Rubens de Falco.

MACBETH

MACBETH esteve em curta temporada no Teatro da Maison, com Paulo Autran e Tônia Carrero nos principais papéis, além de Carlos Miranda, Seme Lufti, Jorge Chaia, Antonio Ganzarolli, Lineu Dias, Hedy Toledo, Miguel Grant Regina Viana, Ibsen Wilde, Umberto Magnani, Paulo Hesse, Januário José, Sebastião Isaias e Romário José. A direção foi de Fauzi Arap, cenografia e figurinos de Jorge Caron, e a tradução de Armando Costa.

“Revendo **Macbeth**, cinco semanas após sua tumultuada estréia, constando que o espetáculo foi **enxugado** em pelo menos 80% dos defeitos que foram apontados por ocasião do lançamento, como demonstrações de um imaturo e gratuito exibicionismo diretorial. Foram eliminados, entre outras coisas, a entrevista de Pablo Casals, as pronúncias artificialmente caboclas do nome de Macbeth, o **ferro na boneca** e a caracterização do porteiro, as falas do pequeno Macduff gravadas em fita por uma voz adulta, as metralhadoras de

brinquedo, alguns excessos na interpretação de Lady Macbeth. Com isso o espetáculo tornou-se mais sóbrio, mais espontâneo, eo texto de Shakespeare flui mais livremente e tem de atravessar um número muito menor de obstáculos antes de chegar aos ouvidos e à sensibilidade dos espectadores." (JMichalski).

ALICE

No Teatro Casa Grande, **Alice no País Divino-Maravilhoso**, uma comédia musical, com texto de Tite Lemos e Grisolli, música de Sidney Miller e Sueli Costa e grande elenco: Ari Fontoura, Marlene, Hildegard Angel, Teresa Medina, Milton Nascimento, Jack Philosopher, Betina Viany, Tamara Bohni e outros sob a direção de Paulo Afonso Grisolli, teve uma carreira de curta duração.

PAULO AFONSO GRISOLLI:

Alice era um convívio. Os que estiveram de alma aberta diante do espetáculo conseguiram chegar a êsse convívio, puderam fru-lo e (não tenho medo de dizer isso, não) maravilhar-se com o divino-maravilhoso. **Alice**, afinal, falava uma linguagem de alma. E as pessoas que não têm alma ou que cercaram sua alma com páginas de um rígido manual de preceitos não poderiam jamais ter alcançado êsse rico convívio. Considero minha **Alice** muito rica, sabe? Rica nessa linguagem de alma. Por isso, para muitos converteu-se num enigma. E os empresários não souberam vender êsse enigma. Vender vanguarda exige vanguarda empresarial, meu amigo (detesto essa palavra — vanguarda — quando usada assim para rotular um gênero de arte. Mas se ela ajuda a decifrar a minha atitude simples que para muitos se converte em enigma, que se dane a minha ojeriza: vamos empregar a palavrinha errada. O erro, no caso, não é meu — é dos outros). Hoje em dia, no Brasil, parece que empresários e críticos encontram um ponto comum de convivência na nostalgia que sentem por Itália Fausta. Êsse foi o efeito de **Alice**: os que a fizeram só a fizeram porque, incrivelmente, ousadamente, sentiram a nostalgia de tempos futuros. **Alice** não morreu, transformou-se por algum tempo (quanto?) em **Bela Adormecida**. E num dia será recordada como num passe de mágica.

MOLIÈRE

Também no Teatro Opinião, em horário vespertino, em espetáculos destinados aos estudantes, o grupo PAC estreou com a peça de Molière, **Artimanhas de Escapino**, com direção de Eugênio Gui e no elenco: João Damasceno, Marco Mireli, Napoleão de Lima, Nei Costa, Branca de Lima, Nanci Maron, Ricardo Maciel, Gilberto Martins, Debré e Betty de Paula.

No Teatro Glaucio Gil, foi apresentada a peça de Alvim Barbosa **Festa**. Direção de B. de Paiva, com Neusa Amaral, Carlos Eduardo Dolabela, Angela Pires, Claudia Martins, Toni Ferreira, Irismar Bustamente e Angelo de Marcos.

Promessas

& Promessas

No Teatro Ginástico, um musical **Promessas e Promessas**, de Neil Simon, com Jardel Filho, Rosemary, Mara Rúbia, Irma Alvares, Ariston de Almeida, Francisco Serrano e muitos outros. A produção é de Vitor Berbara.

Em São Paulo

As peças em cartaz durante o mês de julho foram as seguintes: **As Alegres Comadres de Windsor**, no Teatro M. Della Costa, direção de Benedito Corsi, com cenografia e figurinos de Tulio Costa e NINETTE von Vuchleen. Elenco: Sandro Polloni, Maria Della Costa, Iolanda Cardoso, Zanoni Ferrite, Eduardo Abas, Ronaldo Ciambro-ne e outros.

O Arquiteto e o Imperador da Assíria, com Rubens Corrêa e José Wilker, direção de Ivan Albuquerque.

O Comprador de Fazendas, no Teatro Anchieta, direção de Dulcina. Um musical com: Dulcina de Moraes, Waldir Gonçalves, Lurdinha Félix, Canarinho, Teresa Teller e outros, nesta adaptação extraída, por Miroel Silveira, de um conto de Monteiro Lobato.

Os Convalescentes, de João Vicente, com a mesma direção e elenco do espetáculo apresentado na Guanabara.

O Rapto, no teatro Anchieta, numa adaptação feita por Paulo Lara, do **Rapto das Cebolinhas** de MCM. Direção de Paulo Lara, músicas de Gilda Vandenbrande, com Lúcia de Carvalho, Ricardo Blat, Lizete Negreiros e outros. Cenografia e figurinos de Lúcio Menezes e iluminação de José da Silva.

A Relação, de Jean Claude Carrière, no Teatro Cacilda Becker; direção de Jairo Arco e Flexa, cenário de Sarah Feres.

O Bravo Soldado Schweik, no Teatro de Arena, na direção de Antônio Pedro, cenário de Joel Carvalho e figurinos de Ana Letycia, com Hélio Ary no papel de Schweik.

Outros espetáculos em cartaz **O Balcão, Hair, O Estranho, O Albergue e Memórias de um Sargento de Milícias**.

Festival de S. José do Rio Prêto

Realizou-se na cidade de São José do Rio Prêto o **II Festival Nacional de Teatro Amador**, patrocinado pela Prefeitura daquela cidade, apresentando-se grupos de diversas cidades do Brasil, com os seguintes espetáculos: **O Simpático Jeremias** (Tojeiro), pela Comédia Cearense; **Marat-Sad** (Weiss), Grupo Tunis; **Um paroquiano Inevitável** (Borba Filho), pelo Grupo Porão7; **A Morte do Imortal** (César Muniz), Grupo Tulc; **A Paz** (Aristófanes), pelo TEVC; **O Ciclo Patético** (Maria Melo), pelo TEP; **O Auto da Compadecida** (Suassuna), pelo TEA.

IV Festival de Ouro Preto

Realizou-se nessa cidade, de 1º de julho e 1º de agosto do corrente ano, promovido pela Universidade Federal de Minas Gerais, o quarto Festival de Inverno. O Setor Teatro, tendo como coordenador Julio Márcio Varela Caldeira, programou e realizou Cursos de Improvisação, Dicção e Impostação de Voz, Expressão Corporal, História do Teatro, Interpretação e Prática, a cargo dos professores José Antônio de Souza, Geraldo Maia, Marilene Martins, Francisco Pontes de Paula Lima e Silvia Orthof.

Dentro da programação cultural, apresentaram-se em Ouro Preto, durante o Festival, diversos grupos, não só amadores como profissionais, com os seguintes espetáculos: **As Criadas** (Genet) — dir. Ronaldo Boschi, pelo Teatro da Universidade Católica de MG; **Fábula da Hora Final** (Albee), adapt. e dir. — Eid Ribeiro, pelo Arena-Grupo Geração, do DCE da UFMG; **Marat-Sade** (Peter Weiss), dir. — Luiz Dângelo, Grupo Tunis, de São João del Rei; **Morte e Vida Severina** (João Cabral de Melo Neto), dir. — Silvia Orthof, pelo Oficina-Teatro do SESI; **O Exercício** (Lewis Carlino), dir. — B. de Paiva, com Glauce Rocha e Rubens de Falco; **Submissão: O Futuro Está nos Ovos** (Ionesco) — dir. H. Bittencourt, pelo Teatro Universitário da UFMG e **Lá**, na interpretação de Paulo Goulart.

Encerrando o Festival, em sua parte de teatro, os participantes dos diversos Cursos apresentaram o espetáculo **Ciranda de Vila Rica**, compilado e dirigido por Silvia Orthof, com texto de diversos autores.

Constou também do Festival um Festival Mirim, com um curso de dramatização para crianças de 8 a 14 anos e montagem de uma peça, no caso, **A Bruxinha Que Era Boa**, de MCM, sob orientação e direção do professor Donato Donati. O mesmo professor encarregou-se do Curso de Preparação de Professores de Dramatização Infantil.

Dedicada à platéia infantil, a programação do festival apresentou os seguintes espetáculos: **Cinderela**, adapt. e dir. de Donato Donati, pelo Teatro Equipe de Brasília; **Liderato — O Rato que Era Lider**, de André Carvalho dir. de Helvécio Ferreira, pelo

Grupo Infante Juvenil Popular de BH; **Pluft, O Fantasma**, dir. S. Orthof, pelo Grupo Oficina do Sesi e **Este Boi É de Morte**, um espetáculo de Fantoques, Máscaras e Varas, apresentado por Virginia Valli e Seu Grupo, em colaboração com o Festival.

Festival de Niterói

Realizou-se, a partir do dia 22 de agosto, em Niterói, no Teatro Municipal, o IV Festival Estadual de Teatro, reunindo centenas de amadores do Estado do Rio. Esse Festival é uma promoção do Departamento Cultural da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio e do jornal **A Tribuna**. Os prêmios somam um total de onze mil cruzeiros. Foram selecionados os seguintes espetáculos, que concorrerão na finalíssima: **O Futuro Está nos Ovos** (Ionesco), pelo Grupo do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense; **Mulher Zero KM** (Edgard Alves), pelo Grupo Carlos Malheiros; **A Sereia Adormecida**, pelo Grupo O Grito, de Valença; **Huis Clos** (Sartre), pelo Grupo Provinciano, de Niterói; **Fugir Casar ou Morrer** (Magalhães Junior), pelo TA Cabo-Friense; **A História do Zoo** (Albee), pela Associação do Banco do Brasil, de Friburgo; **A Exceção e a Regra** (Brecht), pelo Teatro Moderno de Caxias; **Os Inimigos Não Mandam Flores**, (Bloch) pelo Teatro Municipal Armando de Melo, de Caxias; e **A Dama da Madrugada** (Casona) pelo Grupo Caleidoscópio de Petrópolis.

LEITURAS

No Teatro Opinião, realizou-se o Ciclo de Leituras Dramáticas promovido por Maria Pompeu e Carlos Aquino, encerrando-se com a leitura de **Tiradentes**, de Heloisa Maranhão, por Hildegard Angel, Maria Regina, Nei Latorraca, Renato Coutinho e César Correia, sob a direção de Roberto de Cleto. As peças lidas, selecionadas em recente concurso, foram as seguintes: **Os Dentes do Tigre** (MH Kuhner), **História à Beira de um Cais** (Paulo Coelho de Souza), **Ascensão e Queda de Irene Satã** (Paulo Afonso de Lima). A quinta peça selecionada, deixou de ser lida. **A Visita de Drácula, o Enviado da Transilvânia** (Oscar Araripe).

Livros de autoria de Maria Clara Machado

O Cavalinho Azul (conto)	12,00
Como Fazer Teatrinho de Poncces	10,00
Teatro Infantil nº 1 (Pluft, O Rapto, Chapeuzinho Vermelho, O Boi e o Burro)	6,00
Teatro Infantil nº II (A Volta de Camaleão, O Embarque de Noé, o Cavalinho Azul, Camaleão na Lua).....	6,00
Teatrto Infantil nº III (A Menina e o Venô, A Gata Borralheira, Maroquinhas Frufu e Maria Minhoca) ..	6,00
CADERNOS DE TEATRO — número avulso	5,00
CADERNOS DE TEATRO, assinatura anual	20,00

Qualquer dessas publicações poderá ser pedida a O TABLADO, Av. Lineu de Paula Machado, 795, ZC - 20, — Rio de Janeiro GB.

O pagamento poderá ser feito mediante cheque visado, em nome de Eddy Rezende Nunes, pagável no Rio de Janeiro, ou por Serviço de Reembólso Postal

Textos à disposição dos leitores na secretaria d'O TABLADO

Anônimo	O Pastelão e a Torta (medieval) ..	23
	Duas Farsas Tabarínicas	25
	O Jôgo de Adão	37
Albee Edward	A História do Zoológico	40
Araujo Hilton	Vamos Festejar o Natal	17
Arrabal	Piquinique no Front	36
Azevedo Artur	Uma Consulta	25
Barr & Stevens	O Môço Bom e Obediente (nô) ..	28
Brecht Berthold	Aquêlê Que Diz Sim	41
Cervantes	A Cova de Salamanca	38
Chancerel Leon	Jôgo de S. Nicolau	26
	Antígona (Sófocles adapt.)	31
Checov Anton	O Urso	29
	O Pedido de Casamento	38
	O Jubileu	46
Drumond de Andrade	O Caso do Vestido	39
Ghelderode Michel	Os Cegos	24
Lins Octavio	Natal Segundo S. Lucas	14
Macedo J. Manuel	O Nôvo Otelo	43
Machado M C	Os Viajantes	19
	O Boi e o Burro	32
	As Interferências	36
Machado Assis	Antes da Missa	39
Martins Pena	As Desgraças de Uma Criança ..	45
Motomasa Juro	Sumidagawa (nô)	42
Onna Suminuri	A Dama Mascarada	42
Qorpo-Santo	Eu Sou a Vida	45
Sófocles (Chancerel)	Antígona	31
Suassuna	Torturas de Um Coração	44
Tagore	O Carteiro do Rei	33
Vicente Gil	Os Misteriosos da Virgem	20
	Todo Mundo e Ninguém	31
Yeats	O Único Ciúme de Emer	43