

55

cadernos de teatro

ENCONTRO COM GROTOWSKI

PARTICIPAÇÃO DA PLATÉIA

MALDITA PARENTELA — França Júnior

PIQUE-NIQUE NO FRONT — Arrabal

MOVIMENTO TEATRAL

DOS JORNAIS

CADERNOS DE TEATRO N. 55

outubro-novembro-dezembro-1972

Publicação d'O TABLADO patrocinada pelo
Serviço Nacional de Teatro (MEC)

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO

Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES

Redator-chefe — VIRGINIA VALLI

Secretário — SÍLVIA FUCS

Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795 — ZC 20

Rio de Janeiro — Guanabara — Brasil

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

ENCONTRO COM GROTOWSKI

Questões propostas a JERZY GROTOWSKI durante o encontro com os participantes e convidados do III Festival Internacional dos Festivais de Teatros Estudantis, realizado em outubro de 1971, em Wrocław (Polônia)

1. *Discutiu-se recentemente o problema da tragédia contemporânea e de sua concepção. Qual a sua opinião a respeito?*

2. *No ano passado, em Wrocław, o senhor disse que Apocalypsis (1) marcava o fim de uma etapa e a abertura de uma nova. Disseram que o senhor trabalha num novo espetáculo. Poderia dizer-nos qual o tema e a idéia?*

3. *Reportando-nos a uma declaração sua publicada na Trybuna Ludu, em que fez alusão à possibilidade de aumentar o raio de seus espetáculos para uma platéia maior, poderia dizer-nos algumas palavras a respeito?*

4. *Trata-se do Performance Group: alguns vêem uma certa semelhança entre esse grupo e o seu. Até que ponto eles sofreram sua influência? Até que ponto o senhor pode ser considerado seu pai espiritual?*

GROTOWSKI:

Antes de mais nada gostaria de dizer que o sentimento de paternidade em relação a quem quer que seja me é totalmente estranho. É verdade que, nesse domínio particular que se denomina arte, tem-se a tendência, quando não se chegou ainda à maturidade, a buscar uma paternidade. Mas por outro lado, em outro estágio de imaturidade, você gostaria de ser o pai de alguém. Parece-me que, durante certo tempo, tive a oportunidade de viver essas duas fases diferentes. Pode-se comparar isso a uma espécie de catapora ou outra moléstia infantil que toda criança costuma sofrer. Felizmente — creio — comigo isso passou, a menos que haja uma recaída. Mas uma vez que falamos em graus de parentesco... Há pessoas que, pela sua vida, pela sua

existência real, as coisas em torno de que gira a sua vida, são para mim como irmãos. São de fato e de maneira bem tangível. E são tanto mais meus irmãos quanto outros não o são. O que é insensato é querer que todo mundo seja nosso irmão.

Tive notícia do que se disse aqui, em Wroclaw, sobre o *Performance Group*. Dizem que no espetáculo que eles nos mostraram, *La Commune*, os artistas seguiram fielmente meus conselhos e orientação. É óbvio que tal boato é tão prejudicial a eles quanto a mim. Porque, no espetáculo em questão, há um processo criador que lhes é próprio e que, entretanto, me é atribuído — e isto não me é útil. Isso os prejudica porque os priva da responsabilidade do que fazem e criam. Tira-lhes o mérito, impedindo-os de assumir a responsabilidade de sua própria iniciativa.

Além disso, tal boato não é verdadeiro. Nada sabia em particular a respeito desse espetáculo e não lhes dei conselho algum. Talvez se possa alegar alguma semelhança entre nossas produções e a deles. Penso que, de modo geral, eles seguem seu próprio caminho, diferente do meu. O que é natural. Quando digo isso não quero dizer que estou contra ou a favor desse grupo. Certamente que nesse trabalho eles usam algumas conclusões tiradas da nossa experiência. Considero isso muito natural. O que não implica naturalmente numa continuação direta. Eles apenas criaram alguma coisa depois de nós, num sentido simplesmente cronológico. É também claro que tiraram algumas conclusões não só de nossa atividade como também da de outras companhias. E isso também é natural. Não se trabalha no vácuo. Sempre se segue a alguém. O próprio fato de que você vem depois de alguém conduz necessariamente a reflexões e decisões — pró ou contra — o que resulta, afinal na mesma coisa se está contra ou a favor, o resultado é o mesmo: nossa atitude em relação a alguma coisa. Eu, por exemplo, comecei a me definir em relação a Stanislawski e a Meyerhold. Em tudo que estou fazendo atualmente há uma ligação inconsciente com pessoas do presente e do passado.

O que penso a respeito da tragédia contemporânea?

Confesso que, em certa época, esse problema era uma de minhas preocupações teóricas. Pensava, então, que a tragédia não era do domínio do possível; ao contrário, atualmente, creio que ela o é, com exceção

de uma de suas fórmulas, a que se representa no plano de uma confrontação discursiva de tomadas de posição. Resumindo, não acho que a tragédia falada seja possível.

Hoje, para se chegar ao trágico, é preciso tomar o homem em sua totalidade, desde sua pele até o que ele comporta de mais íntimo, de mais refratário à expressão, de mais inacessível. Mas, no momento atual, não percebo bem a utilidade de tais questões. Não se deve interrogar de que gênero será o espetáculo que se quer montar; isto não é indispensável. De que servem essas indagações sobre o gênero dramático que se deseja realizar? Se a fidelidade ao que nos parece essencial na vida: revelar-nos através de nossa própria vida em confronto com os outros, na nossa possibilidade ou impossibilidade de uma confrontação autêntica com os outros — se tal ato nos conduz a uma obra relevante de determinado gênero, não importa que chamemos a isso tragédia ou outra coisa. Não vejo utilidade numa disputa a respeito do nome que se dê a esse espetáculo...

Quanto ao que saiu publicado na *Trybuna Ludu* — não se trata de uma entrevista mas de uma citação do que eu já dissera uma vez, e essa citação eu a considero importante. Por isso permito-me lembrá-la aqui: “Deixarei de trabalhar, suspenderei minha atividade, assim que me torne meu próprio epígono.” Isso não quer dizer que, no fim de mais de 12 anos de atividade, tenha chegado de repente à conclusão de que, para o futuro, deveria fazer outra coisa. Durante muitos anos, tudo aquilo sobre que trabalhamos em determinado momento era sempre um questionamento daquilo que fazíamos até então. Certamente, tratava-se de algo mais do que se questionar a si próprio, mas era uma polêmica consigo mesmo. Cada peça que abordávamos era uma superação daquilo que já atingíamos. Se não fosse isso, todo o nosso trabalho nada mais seria do que uma luta para chegar a uma posição, um debate desesperado para conservar uma posição adquirida; como se a gente se agarrasse com todas as unhas ao pico da montanha que se conquistara para não ser tirado daí por quem quer que fosse.

Em cada um de nossos espetáculos há, em potência, elementos que seremos obrigados a projetar mais amplamente nos próximos espetáculos, desde que queiramos permanecer fiéis ao que fizemos antes...

Se se tenta revelar o homem — no meu entender — em cada fase da vida humana, temos que cruzar sucessivas barreiras nesse processo. Por este motivo, é claro, temos que ser inflexíveis à última barreira transposta. Esse problema se evidenciou agudamente em *Apocalypsis*.

Mesmo durante a preparação desse espetáculo percebemos que ele evidenciava um germe potencial de algo diferente em si e continha — de maneira latente — uma confusão de limites. Nunca devemos tentar colocar essas possibilidades dentro de uma fórmula antes de saber e de descobrir sua verdadeira natureza. Quando se trabalha em alguma coisa, não é possível inventar uma concepção ou uma idéia para uma fase ulterior da obra. Essa idéia só pode nascer no curso da realização. Se se pensa nisso *a priori*, se se tenta inventá-la em suas partes como uma concepção teórica, ela produz um efeito paralisante.

Questão: Gostaria que o senhor definisse a significação e o papel sociais de seu teatro.

GROTOWSKI: Há numerosos grupos teatrais e outros que redigem manifestos, impondo *a priori* — como um axioma — a função social que querem preencher. Essa função social cuja vocação eles sentem, teoricamente, é em geral muito nobre. Mas há muitas vezes um abismo profundo entre as palavras e os atos, e é isto que eu gostaria de evitar. Não a mim, mas a outro é que esta pergunta deve ser feita. Porque não a fizeram àqueles que vêm ver nossos espetáculos? Quem são aqueles que vêm aqui sistematicamente, apaixonadamente e repetidamente? É difícil classificá-los sociologicamente. Temos espectadores jovens e de idade avançada, bonitos e feios, pessoas que venceram na vida e outras que fracassaram, pessoas instruídas, pertencentes ao que se chama a elite e outras sem grande instrução, trabalhadores manuais e intelectuais, pessoas muito diferentes. Quanto a mim, muitos deles são como meus irmãos... Bem, o que fazíamos no começo era, de fato, muito hermético e tinha um âmbito muito estreito de influência. Nosso trabalho era principalmente uma pesquisa puramente de laboratório. Porque? Talvez porque simplesmente nos achávamos muito sós nessa época. Hoje, não sentimos isso.

Não estamos mais sozinhos. Este fato, basicamente, mudou nossa atitude para com aqueles que vêm nos ver.

Neste ponto voltamos à questão do aumento do número de nossos espectadores. Há algum tempo atrás, isto foi uma constante causa de escrúpulos: pessoas que saíam daqui de mãos vazias porque não havia lugar bastante para recebê-las. Ainda não resolvemos esse problema. Isto acontece simplesmente porque o número de pessoas que vêm nos ver cresceu tão rapidamente. E não estávamos preparados para isso. Temos estado construindo nossos espetáculos para acompanhar as pequenas platéias que vinham ao nosso teatro nos anos anteriores. Algumas pessoas atribuem essa onda altista à nossa recente popularidade, mas a fama atrai principalmente um público mundano, enquanto aqueles que vêm atualmente nos ver não fazem parte desse grupo. Apenas acho que há cada vez mais pessoas dotadas de uma sensibilidade que as coloca no nosso comprimento de onda. Provavelmente elas existiam também antigamente, mas não sabiam encontrar o caminho do nosso teatro.

Por outro lado, uma certa evolução afeta a substância do trabalho e essa evolução determina mudanças em nossos espetáculos. Não tememos a proximidade física das pessoas que vêm aqui. Não recebemos sentir sua respiração ou seu contato. Muitos dos que aqui vêm são nosso próximo e, portanto, não há que temê-los. Se, no momento, para o *Apocalypsis*, suprimimos os bancos e deixamos os espectadores sentarem no chão — não é só porque isso nos permite receber mais gente, mas também porque não os tememos e que eles são quase dos nossos. Nosso trabalho está baseado na presença humana: eu em confronto com você. Não conseguiríamos isto numa grande casa ou numa arena olímpica. Em outras palavras, é impossível aumentar indefinidamente o número de lugares, pois a partir de certo ponto tudo pode entrar em colapso e perderíamos o contacto direto. Relativamente à evolução de *Apocalypsis* e, especialmente, com o próximo “trabalho” (com aspas), com o nosso próximo encontro para o qual estamos nos preparando agora — estamos tentando um caminho que nos evite repelir quem quer que seja, de modo que ninguém possa voltar por falta de lugar. Mas se o número de espectadores continuar crescendo em avalanche, a questão permanecerá em aberto e as dificuldades permanecerão. Teremos que enfrentar a necessidade

de preparar nossos encontros em outros locais de modo que as pessoas que querem nos ver não permaneçam diante de portas fechadas.

Um de vocês me pediu para descrever a evolução de nosso trabalho com o ator — no passado e no presente. Alguém declarou que o que viu aqui era diferente do que o que leu sobre o assunto. Têm razão, pois os livros publicados dizem respeito ao passado. Todos terminam com *O Príncipe Constante*. Esses livros, incluindo o meu — bom ou mau — descreve outro período. O meu livro nada mais é que um diário de uma viagem em que falo da experiência dos anos passados, descrevendo nossas pesquisas. Mas esta é uma viagem do passado.

Pergunta: Vi o seu trabalho e acho que não só na apresentação quanto num sentido mais amplo, em sua maneira de trabalho o senhor deixa de usar uma das virtualidades do teatro; isto é de resto verdadeiro para o conjunto de sua obra. Não se trata de fazer blague, mas de mostrar as coisas de maneira satírica, cômica; seus atores estão sempre terrivelmente sérios e tristes. Não acha que os atores um dia se cansam de serem sempre graves, sem nunca poder rir, mantendo uma distância entre o que eles fazem e o riso? Compreende o que quero dizer? Em seus espetáculos o humor está totalmente ausente.

GROTOWSKI: Este problema é muito pessoal. Sem dúvida muitas pessoas reagem assim, dizendo que não há aqui elementos de uma boa diversão. Para nós há um pouco de diversão aí também, mas ao mesmo tempo o que concerne ao fundo e à essência do que fazemos, nós o levamos muito a sério. Esta não era a nossa tomada de posição original apesar de tudo, mas tudo que se relaciona com a vida (como viver) não é muito sério? Por outro lado, elementos humorísticos ou de riso geram a distância? Talvez. Mas a distância é uma obrigação? É bom saber se por acaso nós, na vida real, não tratamos com distância assuntos de importância vital e não haveria problemas essenciais e fundamentais que deveríamos abordar mais diretamente sem qualquer distância? Eis aí uma questão a que cada um poderá dar resposta diferente. Quanto a mim, diria: se em determinado momento, uma grande gargalhada ou uma grande

diversão nos parecer indispensável, óbvio ou natural — nós o aceitaremos e usaremos no palco. Pois se você deseja riso e divertimento, você deve materializar esse desejo. Mas se não sentir esse desejo, então, ele não é necessário. Mas não será para tratar com distância o que quer que seja que lançaremos mão dele. Fá-lo-emos para nos rendermos à necessidade dessa gargalhada, sem nenhuma distância...

Pergunta: 1. Apocalypsis está sendo representada há muitos anos. Como mantém vivo este espetáculo? Há fórmulas alternativas de jogo entre as quais os atores possam escolher no curso do espetáculo? 2. Admitindo-se que as fases precedentes eram continuação, como são engajados os novos membros do grupo? Partem do ponto em que o senhor se acha no momento de contratá-los ou, talvez, devam fazer a aprendizagem e a experiência das fases anteriores do seu teatro?

GROTOWSKI: Cada um de nós vivia sua própria vida. O que fazíamos no teatro era para nós "o vivido" e nada mais. Era uma experiência humana autêntica que nos foi dado viver. E eis que, em determinado momento, alguém se junta a nós, rico de sua própria vida e da experiência adquirida, com aquilo que possui, com todas as suas raízes. Porque deveríamos forçá-lo a reviver nossa vida e impedi-lo de viver a sua? Ele nos chega, rico de experiências vividas e nos encontra tal como somos. É o momento do nosso encontro. Se ele é diferente de nós, tanto melhor, isto estimula uma curiosidade e favorece uma contaminação recíproca. Cada um de nós traz em si um mistério; ora, numa longa jornada em comum, esses mistérios podem unir-se. E esta é uma bela experiência de que não desejamos nos privar.

Pergunta 1: Um dos componentes da companhia japonesa Neo-Kyogen indaga sobre a atitude de Grotowski em relação ao teatro oriental. 2. Não lhe ocorre que suas produções têm mais a ver com a psiquiatria do que com o teatro?

GROTOWSKI: Gosto de saber e espero que nossa atividade não tenha muito a ver com o teatro. Terá algo de psiquiatria? Sim, talvez, porque a psiquiatria trata também de criaturas vivas. Nós também, estamos suma-

mente interessados em pessoas vivas — naquilo que são. Mas não desejamos nos ocupar do homem sob o prisma psiquiátrico, dum ponto de vista científico ou psicológico.

Agora, eu gostaria de voltar atrás, às perguntas feitas antes. Uma delas foi: o que poderia ou o que garantiria a *Apocalypsis* uma vida longa ou poderia fazê-lo viver apesar do tempo. Houve também outra pergunta que estava intimamente ligada à anterior: estaria uma *performance* terminada depois de um período de tempo determinado, por já ter sido vista e ter perdido seu apelo para o público por ter se tornado velha, etc. Há também outra questão do mesmo tipo: se tiramos esse espetáculo de cartaz, já que temos um outro, novo preparado. E, finalmente, se existem fórmulas alternativas que os atores, representando em *Apocalypsis*, pudessem adotar para cada serão a fim de que o espetáculo varie de um dia para o outro; dispõem eles de tal possibilidade de escolha? Estamos neste ponto: no nosso caso, não se trata de um fato estável, fixo, suscetível de reprodução e que se definiria como “obra”. Tudo que fazemos atualmente nada mais é que um plano de viagem para um dia. Sabe-se que há certas situações de fato às quais regressamos no dia seguinte, assim como se sabe antecipadamente que existe uma estrada no mapa que se vai percorrer. Somente o encontro que teremos com aqueles que vêm à nossa casa, assim como as circunstâncias em que ele se dará, são dados estáveis. Mas cada dia aquilo que constitui o “ato”, realizando-se em condições estáveis, é diferente do da véspera. Cada dia tentamos avançar um passo em direção ao mundo em que o homem não está ocultando seu próprio eu. O espetáculo é diferente não porque num dia é realizado numa e noutro de outra maneira, ou porque falha. Ele é diferente porque toda noite se cria um ato que difere do anterior. Cada dia é um novo tipo de relacionamento, uma nova comunhão. Pessoas diferentes vêm nos ver e, de qualquer modo, a participação desses que estão próximos de nós não é a mesma todo dia. Cada dia em si é diferente, como diferente é a nossa vida de todo dia.

Em outras palavras, no dia em que não tivermos mais nada a descobrir tiraremos nosso espetáculo, assim como paramos de representar *Akropolis*. Não faremos isso porque o espetáculo se tornou tecnicamente fraco

(ao contrário, ele alcançou um nível de perfeição técnica e morreu); suspendemos a apresentação porque ele deixou de ser um encontro com outras pessoas e se transformou num simples acontecimento estético.

Finalmente, gostaria de responder ao nosso colega japonês. Houve um tempo em que o teatro oriental foi algo de muito excitante para mim. Isso foi num tempo em que eu pensava ser possível a pesquisa de sinais e a conscienciosa construção de um trabalho. Hoje estou muito longe disso. E ainda há, no teatro oriental, eu sei, na Ópera de Pequim antes da Revolução Cultural ou no teatro Kathakali da Índia (cito aqueles que pude observar das coxias), algo magnífico, algo muito belo que eu chamaria de “moralidade do trabalho”. Não, não é este propriamente o termo, muito seco. Eles, simplesmente, não trabalham só “por dever” ou proveito pessoal. Neste contexto, as diferenças entre seus jogos tradicionais e os europeus são muito interessantes, e instrutivas. O que estamos tentando fazer em nossa zona cultural é alcançar uma certa habilidade especial através do treino sistemático, com a finalidade de vencer o inimigo sem relacionar isso ao conceito de que a existência humana é um todo complexo. Mas, quanto aos japoneses, o judô é usado como maneira de sair de si próprio e encontrar a vida; de fato, é a própria vida, um meio de existência. E há alguma coisa disso no teatro oriental, no seu teatro clássico. E isso eu considero a mais bela, original e única nesse teatro apesar de sua estética ser para mim inteiramente estranha. Acho que não podemos adotar qualquer de suas técnicas nem que possam nos inspirar diretamente.

Penso que um encontro com o Oriente, não mais teatral mas num sentido humano mais lato, é um assunto muito importante. Alguém disse muito bem, e eu tentarei citá-lo: “Um europeu que nunca viu a Índia, se assemelha a um homem educado num estabelecimento masculino e que jamais viu uma moça.” E há nisso um perigo: acontece a europeus que vão ao Oriente para se tornarem “homens do Oriente” — e isto é absurdo e destinado ao fracasso. É como se alguém visse uma jovem e quisesse ser ela. A gente é atraído pelo que é diferente. Graças à natureza diferente dum outro, o homem se vê de outra maneira, com mais consciência e acaba por se reencontrar a si próprio.

Nosso colega do Japão disse muito bem que na sua civilização, o sorriso muitas vezes servia de máscara ao homem, como meio de dissimulação. Mas somente na sua civilização? Ele disse textualmente “nós nos colocamos ao abrigo do sorriso, nos ocultamos atrás dele...” mas o seu “nós” refere-se também a nós próprios, com exceção talvez que as pessoas de nossa cultura recorrem muito menos ao sorriso pois preferem outras fórmulas sábias, outros recursos com o intuito de se mascararem.

Se, nas pesquisas de que falei, há algo que me é muito próximo e verdadeiramente caro, é justamente a possibilidade que elas me oferecem de não me mascarar, não em cada instante da vida, o que não é possível, mas durante uma ou duas horas do encontro que mantemos entre nós e com vocês.



(1) *Apocalypsis cum Figuris*, espetáculo de G. baseado em Textos da Bíblia, de Dostoiewsky, TS Eliot e Simone Weil.

PARTICIPAÇÃO DA PLATÉIA

RICHARD SCHECHNER *

Muitos pensam que, sendo a participação uma coisa nova para eles, é nova também para o teatro. Essas mesmas pessoas participam, automaticamente, de leituras coletivas na igreja, saudação à bandeira, põem-se de pé durante os hinos patrióticos nas competições esportivas, aplaudindo alguns *goals* no campo de futebol. Com efeito, a participação em acontecimentos teatrais é uma prática muito antiga e generalizada. Ela tem sido reduzida, na nossa cultura, durante muitos séculos por várias razões. A principal, entre estas, é o “profissionalismo”. Porque se acredita que os atores têm que ser treinados e hábeis, há os que ficam preocupados ao verem a interação direta entre artistas e platéia despreparada. O público, geralmente, espera que o espetáculo comece e termine em tempo, deve estar “acabado” e “empacotado” como outros produtos da cultura americana. Em consequência, muitos no teatro relutam em se aventurar num processo que pode levantar tais antecipações como a aceitação de um espetáculo longo ou inacabado ou de não saber ao certo como as coisas vão acontecer.

Nã só muitos no teatro rejeitaram essa participação, como se sentem pouco à vontade acerca da “inclusão” — um termo que define exatamente a disposição orgânica dos espectadores no espaço de maneira que sua presença é visível e o seu desenvolvimento se torna uma parte importante do espetáculo. Participação significa tomar parte na peça: dançando, representando uma cena com os atores, engajando colegas especta-

res em diálogos como parte da peça, tirando ou trocando de roupa, ou qualquer outro dos muitos tipos possíveis de envolvimento físico. Ambas — inclusão e participação — vão muito além de “empatia” e “envolvimento mental e sentimental”. Inclusão e participação não são metáforas; são atos físicos concretos do corpo.

Parodiando Mao, a platéia é a água em que o peixe, os *performers*, nadam; quando o público avança os artistas recuarão. Aos espectadores deve ser permitido controlar o espaço no sentido atual de que o espaço é seu. (1) O espetáculo se desenvolve a partir do espectador, cresce conforme a abertura permissiva ou não da platéia e, finalmente, se decanta de volta à platéia. É este o sentido de ascensão, elevação e decantação que pode ser considerada como uma variação da opinião de Cage com referência à abolição da divisão entre arte e vida. O teatro é uma experiência máxima e extremamente diferente de outras espécies de vida pela sua focalização, intensidade e visibilidade geral. Mas não se separa de outras espécies de vida: nasce delas e se mistura de volta com elas. Trabalhar a partir dessa perspectiva significa aceitar o público como um aliado potencial e admitir que sem a colaboração da platéia o espetáculo não é possível. Incluir o público é trabalhar diante dele ou com ele, mas não para ele. A relação comprador-compra acha-se abolida porque nada há para se vender, nem bens nem serviços. Em vez disso há um entendimento para se iniciar, manter e, possivelmente, completar uma série de ações — muitas das quais para se desenvolverem necessitam dos espectadores. Inclusão é colaboração e o meio de colaborar é confiar. Assim, a inclusão é parte da tendência de forjar momentos comunitários não alienados das concretizações petrificadas da sociedade americana.

Do ponto de vista estritamente teatral, entretanto, há perigos inerentes à participação do público. Entre eles:

1. O ritmo do espetáculo pode ser destruído.
2. Toda participação é manipulativa porque os artistas conhecem coisas que a platéia não conhece.
3. Uma liberdade total como aconteceu em *Paradise Now* (2) não é nem arte nem sarau (*party*) mas uma missa amorfa.
4. Desde que se coloque a questão “Quem é o chefe?” entre artistas e espectadores, surge apenas hostilidade.
5. O público *vem para ver uma peça* e tem o direito de ver essa expectativa se realizar. Não pode haver mistura de estruturas “dramática” e “participatória” sem confusão.
6. Nem o ator, nem o espectador está “treinado” para usar a participação.

Todos estes perigos existem e muitos outros poderiam, provavelmente, ser citados. Eles estão na raiz do problema, isto é, o sistema social americano não se acha construído para aceitar um teatro de participação. Estimular a participação é estimular a mudança no sistema social. Essa mudança (do ponto de vista estritamente teatral) inclui:

1. Aceitação do acaso tanto quanto dos ritmos preparados como válidos artisticamente.
2. A descoberta de tempos no espetáculo, em que os atores não sabem mais do que os espectadores. Estes são momentos “improvisados” em que os artistas trabalham livremente a partir de uma seqüência de regras e objetivos, mas que são na verdade “aberturas” (*open moments*) semelhantes a interrupções, em que todos, na sala, agindo individualmente ou em grupos, ou em concerto, levam a ação para a frente. Esta “ação” não é conhecida de antemão e não tem nada a ver com a “ação” da peça.
3. Adaptação de uma estrutura semelhante a uma treliça, em que ações altamente organizadas coexistem com estruturas mais abertas.

4. Nenhuma tentativa de forçar um ponto de vista da parte dos artistas ou da parte dos espectadores. Alguns guias simples: liberdade de tempo e de espaço; não competir; se “a peça” para, deixe-a parar e procure saber porque; resolva, então, se deve reiniciar, quando e como.
5. Não misture estruturas dramáticas e participatórias, mas deixe que coexistam lado a lado (em espaço e tempo).
6. Início de treinamento do artista para seu novo papel como “guia” e “anfitrião”, e da platéia para suas possibilidades novamente abertas como pessoa que pode falar e mover-se no espaço teatral.

Se consideramos o teatro como uma oportunidade social, seguem-se diversas conseqüências. O acontecimento brota da platéia no espaço dividido entre público e atores durante um tempo em que os dois grupos aceitaram encontrar-se. A maioria das vezes há uma agenda: a peça. Mas esta agenda pode ser acrescida de nova função, não por escolha mas pelo que acontece durante o espetáculo. Constroem-se no acontecimento *espaços abertos* e cada um destes favorece o encontro de atores e platéia em termos de igualdade. Os artistas, conhecendo o espaço, em certo sentido, vivendo ali, são os anfitriões durante esses espaços (de tempo) abertos, mas eles não têm nenhum privilégio especial. A parte realizada (*performed part*) da peça pode reiniciar ou não ao fim de um espaço aberto. Ela deve recomeçar se a maioria o deseja, e portanto o autoriza. Esta autorização é a inclusão do público.

Em outras palavras, os espectadores representam a linha fundamental (*base line*) do acontecimento, e os artistas representam a linha melódica (*melody line*). A maior parte do tempo o público está quieto e geralmente imóvel. Mas em certos momentos, não cobertos pelos atores (por interferências formais, por exemplo), a linha-base é dominante. Isto pode ocorrer naturalmente, durante espaços abertos, ou explosivamente, como quando em Saratoga diversos jovens começaram a gritar durante a realização de *Commune*, solicitando oportunidade para vender um jornal radical. A linha-base deve ser parte da temática da peça, como acontece com o largo movimento da maioria ou de toda a platéia no nível do

chão durante o começo da seqüência de *My Lai* em *Commune*, ou deve ser uma tangente como quando pessoas conversam umas com as outras durante cerca de cinco minutos depois que se forma o *Círculo da Liberdade* e antes do começo da *Missão Creepy Crawly* na *Commune*. Em todos estes casos, é necessário que o ator “seja ele próprio” e deixe de se sentir responsável por toda a sala; ele deve aprender a ceder o espaço e o tempo e deixar que aconteça o que quer que aconteça e a aceitar a sabedoria submissa que se o espetáculo tem que continuar (por aqueles da sala) que continue, no “tempo certo” assim que os da sala, agindo de certa forma em conjunto, autorizam sua continuação. (3).

Esse tipo de participação é diferente, mas não incompatível, do tipo mais comum em que a platéia é solicitada a fazer algo dentro dos termos da peça, como nas primeiras obras de Grotowski, ou nas passagens participatórias eróticas de *Dionysus in 69*, ou no *Círculo de Dança da Commune*.

MUDANÇA DOS PADRÕES DE PARTICIPAÇÃO

Há, em *Commune*, diversas cenas que exigem a participação dos espectadores para a sua conclusão. No início da peça há um dispositivo em que os artistas estão de pé entre os espectadores escolhidos ao acaso na platéia. Lentamente, assim que o público entra no teatro, o número de pessoas no dispositivo cresce, até haver seis artistas e nove ou dez espectadores. Então, um dos artistas, Lara, sai do dispositivo e aponta para cada um dos atores: “Ele. Ela. Ele. Ele. Ele. São eles. Foram eles que fizeram.” A identificação de cada artista, ele/ela dá um passo para fora. A próxima ação em *Commune* é um círculo de dança em que membros da platéia são convidados a se juntarem aos artistas. “Querem nos ajudar a fazer um círculo?” A peça não pode consinuar enquanto não se faz o círculo. Muitas vezes, com casas muito pequenas, todos no teatro tinham que participar para fazer o círculo. Quando o círculo está completo, todos erguem as mãos unidas e ouve-se uma aclamação. Aí os artistas deixam o círculo um a um, juntado as mãos dos espectadores. O círculo é só de espectadores que continuam o tempo que desejarem.

Não há tentativa de apressar sua parada ou fazê-lo continuar.

Para a *Commune* a entrada no teatro depende de um gesto — a retirada dos sapatos. As pessoas são introduzidas no teatro, às vezes, sem nenhum *ticket*; toda noite há gente que entra livremente; em certas ocasiões instala-se uma cadeira para quem quiser se colocar inconfortavelmente numa das plataformas. Mas, salvo por deformidade física e necessidade de sapatos ortopédicos, todos na sala estão sem sapatos. Se algum espectador não se conforma com essa exigência, seu dinheiro é devolvido. Muitas pessoas têm atacado o Grupo por causa disso. Os críticos não podem “compreender” como esse gesto “libera”; protestos libertários contra exigências “fascistas”; e o enfadado garantiu-me que essa indelicada exigência foi que o impediu de ver a *Commune*. A regra do sapato é simples: é um gesto universal; não é de “liberação” mas de solidariedade; tem muito pouco sentido metafórico, mas significa algo como um gesto atual de colaboração. Focaliza a propriedade privada; facilita também aos artistas mais tarde para a seqüência do assassinato de Tate; é uma imagem apagada das pilhas de sapatos nos campos de concentração; é uma suave provação iniciatória. Torna todo mundo na sala igual pelo menos num ponto. É um gesto subtrativo e, portanto, universal.

As dificuldades de participação são em nenhuma parte mais asperamente esboçadas do que na seqüência de *My Lai* (*Commune*). O Grupo experimentou três soluções diferentes para esse problema e nenhuma foi definitiva. (4) A ação da cena é uma re-representação de uma entrevista descrevendo a matança de civis vietnamitas em *My Lai* pelas tropas americanas. Os dados básicos foram tomados de informes dos jornais e da televisão. A cena é representada com três atores num relacionamento triangular entre eles dominando o público reunido entre e abaixo deles. Alguns artistas representam “guardas”.

Há pouca ação física na cena até quase no fim, quando Spalding pergunta: “Como você atirou nas crianças?” e David responde: “Não sei. Parecia o mais natural a ser feito então.” Então, Fearless inicia um canto com dança, seguido por três dos homens. Enquanto cantam, dançam em volta dos espectadores (que estão no círculo).

*The little pigs they roast themselves
And trot about this lovely land
With knives and forks stuck in their backs
Inquiring if you'd like some ham.*

Enquanto isso, Lara se move de olhos vendado junto e entre os espectadores. Ela procura as setas de sinalização da estrada, que apontam para El Dorado.

A **PRIMEIRA SOLUÇÃO** para conseguir que os espectadores representem os camponeses de My Lai era Fearless (personagem) arrebanhar os espectadores dentro do círculo. Ele representava o peão e dando pontapés no público, gritava: "Vamos, andem, andem!" até conseguir que umas 15 pessoas entrassem no círculo de 10 pés de diâmetro. Esta cena era jogada assim que os espectadores se acomodavam. Não se lhes dizia o que fazer depois que a cena terminava. Uma cena mais adiante, na peça, os dispersava. É claro que esta primeira solução era obscura e manipulativa. Algumas pessoas às vezes brincavam de "cachorrinho" com Fearless e eles muitas vezes riam.

A **SEGUNDA SOLUÇÃO** era Fearless selecionando 15 pessoas ao acaso na platéia e dizendo-lhes: "Quero que 15 de vocês entrem neste círculo para fazerem os camponeses de My Lai." Geralmente as 15 pessoas entravam. Mas às vezes nem todas. Então Fearless tirava a camisa e dizia:

"Estou tirando minha camisa para significar que o espetáculo parou. Vocês têm as seguintes escolhas. Primeiro, virem para dentro do círculo e, então, a peça continuará; segundo, podem ir por aí na sala e pedir que alguém tome seu lugar e se eles o fizerem, o espetáculo continuará; terceiro, vocês podem ficar sentados onde estão e o espetáculo ficará parado; ou quarto, vocês podem ir para casa, e o espetáculo continuará em sua ausência."

Enquanto Fearless apresentava essas alternativas, havia uma espécie de choque na platéia. Os atores, ao ouvirem que o espetáculo estava "interrompido", relaxavam, bebiam qualquer coisa, conversavam; Lara tirava sua venda dos olhos e sentava. Um espectador descreveu isso como "a primeira intervenção real em que

tomei parte." Geralmente, a interrupção era breve porque as pessoas ou entravam no círculo ou arranjavam um substituto. Uma noite, entretanto, a interrupção durou mais de três horas.

* Diretor do *Performance Group*, que se apresentou no III Festival de Wrocław. V. *Encontro com Grotowski*, neste CT.

1. Eu costumava pensar de modo inteiramente diferente. Sempre falei de articulação e controle do espaço e encenava diversas cenas introdutórias — como a abertura coral de *Dionysus in 69* e as canções de início da *Commune* para tornar claro quem era dono do espaço. Depois de trabalhar com Tom Driver e Dan Newman durante algumas semanas, vi que estava errado. Tirei as canções de *Commune* e abriu-se uma nova fase de relacionamento entre espectadores e artistas no espaço aberto.

2. *Paradise Now* — espetáculo com participação de platéia, do *Living Theatre*, "uma viagem de muitos para um e de um para muitos. Uma viagem espiritual e política para atores e espectadores. Dividido em RITO, VISÃO e AÇÃO. Os ritos e visões são representados primeiro pelos atores. As ações são introduzidas pelos atores e realizadas pelos espectadores com o auxílio dos atores.

3. A idéia de participação do LT é oposta à de Grotowski. Quando G usou a participação Física, ele colocou o público em papéis que conheciam claramente e que podiam ser aceitos ou rejeitados. Mesmo em seu trabalho posterior, o tom da peça e sua colocação deixa claro quem é platéia e o que tem que fazer. Os atores do *Living* realizam o que chamam de "ações exemplares" destinadas a estimular e despertar os espectadores, que, quando convidados, espera-se que colaborem nos espaços abertos com seus próprios textos. Não há papéis pre-determinados, apenas "mapas" e desafios, indicações para onde ir, não de que maneira ou em que capacidade participar. Muitas vezes esses "textos do público" são "errados", hostis ou auto-destrutivos; mas é isto parte do risco do LT. A participação da platéia não é a³ uma extensão da sensibilidade estética, como é com G, mas uma reversão dela. Para G, os espectadores se tornam atores; com o *Living*, os atores se tornam platéia. Tanto é assim que, em 1970, o LT se dispersou. JM e JB se encontravam, em 1971, no Brasil, tentando o teatro de rua nas favelas, quando não, na prisão.

4. Em nenhuma parte é mais necessário derrubar a crença no "mais tarde é melhor" do que nas experiências relativas à participação. O processo não é progressivo; tentamos algo, funciona algum tempo, surge uma tempestade ou nós nos movimentamos em outra direção tentando algo diferente. A Solução 2 é diferente da Solução 1, mas não é nem necessariamente melhor nem pior.

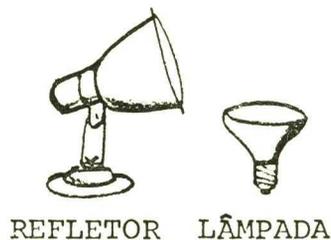
ILUMINAÇÃO DE UM PEQUENO PALCO AMADOR

RICARDO MACK FILGUEIRAS

Neste artigo, mostramos como se pode obter uma boa iluminação de um pequeno palco, utilizando apenas 5 refletores de baixo preço.

1. O TIPO DE REFLETORES

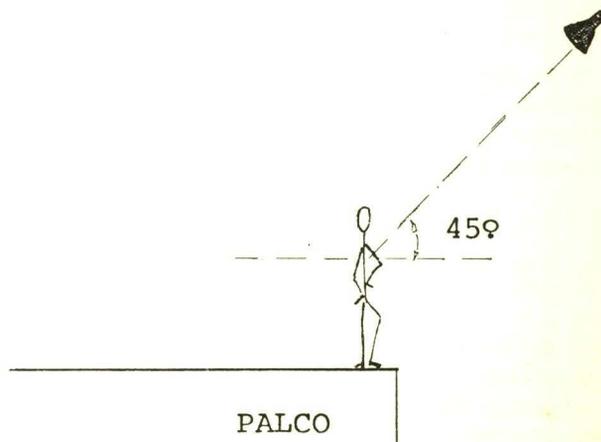
Há diversos tipos de refletores para iluminação em teatro, cada qual com uma função específica. Vamos considerar aqui, entretanto, o tipo mais simples e mais barato: o porta-lâmpada refletora PAR, como na figura.



Embora simples e barato, podemos obter uma iluminação bastante eficaz com 5 aparelhos destes, em palcos pequenos, se observarmos algumas regras básicas.

2. A POSIÇÃO DOS REFLETORES

Usamos os dois primeiros refletores para iluminar a metade do palco mais próxima à platéia. Para isso, eles são colocados simetricamente em relação ao eixo do palco, formando 45° graus com o eixo, e dirigidos para um ponto um pouco à frente do centro do palco (a terça parte anterior do palco). A *altura* em que os dois primeiros refletores são colocados também é importante: eles devem estar em uma posição que faça aproximadamente 45° com o peito dos atores (em pé). Veja a figura.



Os dois refletores seguintes são utilizados para iluminar a metade do palco mais afastada do público.

Para isso, eles são colocados, como os dois primeiros, simetricamente em relação ao eixo do palco, mas já *dentro* do palco, atrás da cortina. Devem formar, também, 45° com o eixo e 45° com o peito dos atores de pé; devem ser dirigidos para um ponto um pouco atrás do centro do palco (a terça parte posterior do palco).

Esta inclinação de 45 graus fornece um jogo de luz e sombra que mais realça as expressões faciais e corporais; se iluminarmos o palco de frente, diretamente, os rostos ficarão achatados, os narizes desaparecerão, os olhos perderão o brilho, as figuras perderão a profundidade. Se iluminarmos lateralmente (em um ângulo maior do que 45c), as sombras ficarão muito pronunciadas, os rostos deformados, as expressões diabólicas.

Se colocarmos os refletores muito alto, os olhos desaparecem na sombra, dando um ar macabro aos personagens.

Finalmente, o último refletor, embora dispensável, dá um toque de excelência à iluminação. Ele é colocado à esquerda de quem, no palco, olha a platéia — bem atrás, formando 45° com a cabeça dos atores, e dirigido para o centro do palco.

A função do quinto refletor é destacar os atores no cenário de fundo, dando profundidade à cena. O 5.º refletor produz um reflexo nos cabelos e um brilho nos ombros dos atores, de muito efeito.

3. A COR DA ILUMINAÇÃO

O melhor efeito de valorização de expressões é obtido quando se usa o sistema QUENTE-FRIO. Consiste em utilizar cores “quentes” em um lado do palco e “frias” no outro.

As cores “quentes” são os vermelhos, os amarelos, o salmão, os alaranjados. As “frias” são os azuis, os verdes, os violetas.

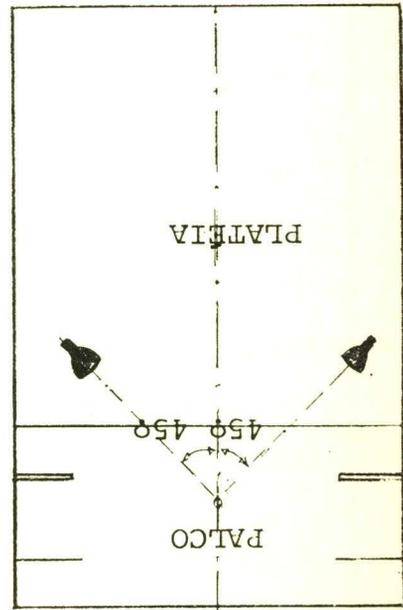
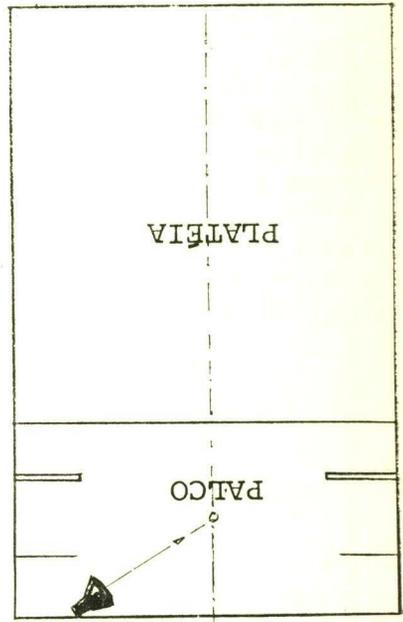
Estas cores são obtidas pondo-se papel celofane colorido na frente dos refletores. Para esta nossa iluminação, então, devemos colocar os dois primeiros refletores (fora do palco) com: azul muito claro, o da esquerda; amarelo muito claro, o da direita. Os dois refletores seguintes devem ser “coloridos” da mesma forma: azul muito claro, o da esquerda; amarelo muito claro, o da direita. O quinto refletor não deve ser colorido; fica branco mesmo.

As cores devem ser MUITO CLARAS — nunca se pode notar que um ator está iluminado de azul, ou amarelo. Se não encontrar papel celofane que produza um colorido LIGEIRAMENTE azul ou amarelo, é melhor deixar a luz branca. Um ator azul parece um cadáver, e amarelo sugere hepatite.

Nunca usar lâmpadas coloridas para iluminar atores — elas são excessivamente coloridas e deformam as cores da pele e do cenário.

4. ALGUNS CUIDADOS IMPORTANTES

- a) As ligações elétricas só podem ser feitas por quem entenda do assunto. Uma ligação mal feita pode causar choques, curto-circuitos e incêndio.
- b) Estes refletores PAR ficam MUITO QUENTES quando ligados algum tempo. Cuidado para que não estejam próximos a cortinas ou materiais inflamáveis.
- c) O papel celofane não pode encostar na lâmpada, pois se queima com facilidade. Convém fazer um círculo de arame, bem maior do que a boca do refletor, e nele colocar o celofane; prender o círculo, então, a uns 5 cm. da boca do refletor, também com arame.



O QUE VAMOS REPRESENTAR

MALDITA PARENTELA

Comédia em 1 ato

de FRANÇA JÚNIOR *

Personagens:

CASSIANO VILASBOAS (33 anos)
HERMENEGILDA TAQUARUSSU DE MIRANDA (30 anos)
DESIDÉRIO JOSÉ DE MIRANDA (60 anos)
DAMIÃO TEIXEIRA (50 anos)
RAIMUNDA, sua mulher (45 anos)
MARIANINHA, sua filha (20 anos)
MAJOR BASÍLIO (60 anos)
LAURIDINHA, sua filha (20 anos)
COCOTA, sua filha (20 anos)
GUIMARÃES (40 anos)
DR. AURÉLIO (25 nnos)
3 CRIADOS
3 MENINAS (de 7/10 anos)
1 MENINA (8 anos)
CONVIDADOS

* JOAQUIM JOSÉ DA FRANÇA JÚNIOR nasceu a 19 de junho de 1838, na cidade do Rio de Janeiro. Obteve diploma de bacharel em letras no Colégio Pedro II, e o de bacharel em direito em São Paulo. Observador inteligente dos usos e costumes de sua época, escreveu crônicas e peças que refletem o modo de vida carioca no fim do século. São citadas como suas primeiras obras representadas: *Meia Hora de Cinismo* e *República Modelo*. Sua última peça — *Portugueses às Direitas* foi representada no Teatro Recreio em 1890. Foi jornalista, no Rio, e representou o Brasil na Exposição de Viena (1873). Trabalhou na Justiça como Curador de Menores. Suas principais sátiras são: *Como se Faz um Deputado*, *Tipos da Atualidade*, *Inglezes na Costa*, *Defeito de Família*, *Entre para o Clube Jacome*, *Carnaval no Rio de Janeiro*, *Três Candidatos*, *Bendito Chapéu*, *Beijo de Judas*, *Um Tipo Brasileiro*, *Amor com Amor se Paga*, *Trunfo às Avestas*, *De Petrópolis a Paris*, *Duas Pragas Familiares*, *Direito por Linhas Tortas*, *Caiu o Ministério* e *Doutoras*, que é a sua peça mais conhecida.

Em *Maldita Parentela*, FRANÇA JÚNIOR “se impõe como um bom discípulo de Martins Pena, analisando aspectos e tipos de nossa vida burguesa e pondo em conta os transtornos e preocupações que os parentes pobres e humildes causam às pretensões sociais da gente rica. Vale ainda hoje como um aspecto fisionômico das recepções da burguesia de fim do século passado, já com a cidade dividida em zonas pobres e ricas, no destempero de uma sociedade originária do reinado de um imperador impetuoso e apaixonado, e contida na severidade singela de seu sucessor. O original manuscrito pertence à Biblioteca o Serviço Nacional de Teatro e vem rubricado pelo Conservatório Dramático com autorização para representação, o que nos leva a crer tenha a mesma sido apresentada em alguma “festa artística” ou espetáculo de grupos amadores, como era comum na época.” (*Daniel Rocha*.)

A ação passa-se no Rio de Janeiro, no ano de 1871.

O teatro representa uma sala mobiliada com elegância. É noite.

CENA I

DAMIÃO TEIXEIRA e RAIMUNDA

DAMIÃO (*entrando por uma das portas da esquerda, a Raimunda, que entra pela direita*) — Onde está Marianinha? (*Com alegria*) As salas regorgitam de gente e neste momento acaba de entrar a família do comendador Pestana.

RAIMUNDA — Marianinha está no toailete com as filhas do conselheiro Neves.

DAMIÃO — Que reunião luzida! Luzida! São apenas nove horas, e já tenho em casa dois desembargadores, três deputados, um conselheiro, um tenente-coronel...

RAIMUNDA — O pior é que chove a cântaros.

DAMIÃO — Tanto melhor. Haverá à porta maior número de carros, e o nosso baile, durante uma semana pelo menos, será o assunto das conversações na vizinhança.

RAIMUNDA — Você só pensa nos seus comendadores e barões e não se lembra do mano Basílio e das meninas da prainha. Sabe Deus como elas virão por aí, coitadinhas, metidas num bonde, todas enlameadas e correndo o risco de uma constipação.

DAMIÃO — Se é por esse motivo que a chuva é incomoda, então fique sabendo desde já que eu não duvidaria dar às almas o dobro do que gastei esta noite para ver desabar sobre a cidade um tremendo temporal, dez vezes maior que o de dez de outubro.

RAIMUNDA — Se a minha família o envergonha, porque casou comigo?

DAMIÃO — Ora, Raimunda, falemos com franqueza, a tua parentela é um escândalo!

RAIMUNDA — Em que é que os seus parentes são melhores que os meus?

DAMIÃO — Aqui para nós, que ninguém nos ouve, tu achas que teu mano Basílio...

RAIMUNDA — Teu mano, não; seu cunhado.

DAMIÃO — Vá lá, tu achas que meu cunhado Basílio e aquelas duas filhas; uma muito desengonçada e a dar gargalhadas a todo momento, e a outra de cara sempre amarrada a responder às amabilidades que lhe dizem com desaforos e muxoxos de crioula, estão no caso de entrar em um salão de gente que se trata?

RAIMUNDA — Quem te viu e quem te vê!

DAMIÃO — Desde que me entendo, encontro-as em toda parte com uns célebres vestidos brancos, tão cheios de fofinhos, pregas e canudos, que parecem estar vestidas de tripas. E o tal senhor Cassiano Vilasboas? Não se me dá de apostar que ele vem por aí de casaca e calça branca.

RAIMUNDA — Pois olhe, o primo Vilasboas foi sempre um janota.

DAMIÃO — Um janota da ponta do Caju, que me tem quebrado, com os seus estouvamentos, quanta louça tenho em casa.

RAIMUNDA — Não é tanto assim.

DAMIÃO — Eu daria parabens a mim próprio, senhora, se a sua parentela tivesse a feliz lembrança de não por cá os pés. Sabe que este baile é dado especialmente ao senhor Joaquim Guimarães, que é um homem às direitas, com quem dese-

jo casar Marianinha. Já vê, que é preciso que nos meus salões se encontre a nata da sociedade fluminense.

RAIMUNDA — Não compreendo porque queres a nata da sociedade em tua casa, quando pretendes casar tua filha com um lorpa, um sujeito sem educação, que vai fazer a sua infelicidade.

DAMIÃO — Pois um homem que traz para o casal aquilo com que se compram os melões, faz porventura a infelicidade de alguém? Pelo amor de Deus, senhora, não diga disparates.

RAIMUNDA — Se reservavas esta sorte para a pobre menina, seria melhor que não a tivesse mandado educar com todo o esmero em um colégio francês.

DAMIÃO — Pois saiba que é atendendo mesmo a essa educação, que desejo casá-la com o tal lorpa, como a senhora o chama. Marianinha está acostumada ao luxo, à vida da alta sociedade, e um marido dinheiroso é para ela hoje tão necessário como o ar que respira.

RAIMUNDA — Um marido que há de envergonhá-la em toda a parte.

DAMIÃO — Não há de ser tanto assim. Concordo que a princípio ele cometa suas inconveniências, e que dê mesmo algumas patadas bravias; mas depois há de ir se acostumando pouco a pouco à atmosfera dos salões, e acabará finalmente por falar a linguagem do bom tom, e não dar um passo sem atender ao formulário da etiqueta.

RAIMUNDA — Veremos.

DAMIÃO — Ora, minha amiga, tu queres medir todos pela bitola de

tua família, que nasceu na Prainha, na Prainha foi educada e há de morrer na Prainha.

RAIMUNDA — Está bom, na minha família não está em discussão.

DAMIÃO — Eu já sei o que a senhora quer. Vem com pés de lã adrogar a causa do tal doutorzinho, que me anda a namorar a pequena...

RAIMUNDA — Pois fique sabendo que Mariazinha já me disse que, a não dar a mão ao senhor doutor Aurélio, não se casava com mais ninguém. E acho que ela faz muito bem.

DAMIÃO — A que? Pensa por ventura a senhora Raimunda que eu vou casar minha filha com um valdevinos sem fortuna e sem família?

RAIMUNDA — Mas...

DAMIÃO — Sim, sem família. Dou um doce ao tal sujeitinho se ele for capaz de dizer quem sejam seus pais.

CENA II

Os mesmos e TRÊS CONVIDADOS

DAMIÃO (*a duas damas e a um velho, que entram pelo fundo*) — Ó senhor Visconde, pensei que não viesse. (*Aperta a mão do Visconde*) Raimunda, leva as capas das senhoras para o toailete. (*Raimunda beija as duas moças, tira-lhes as capas e entra pela esquerda, voltando logo. As moças sentam-se*) Pode dispor desta casa como se fosse sua.

RAIMUNDA (*para as moças*) — A senhora Viscondessa porque não veio?

DAMIÃO (*Para o velho*) — É verdade, porque não trouxe a Excelentíssima senhora?

CENA III

Os mesmos e mais TRÊS CONVIDADOS.

DAMIÃO (*A um moço que entra com duas damas pelo fundo*) — Ó Excelentíssimo! Raimunda, o senhor doutor Chefe de Polícia. Minha mulher!

RAIMUNDA *cumprimenta o moço, beija as três moças, tira-lhes as capas e leva-as para o toailete, depois do que volta para a cena. As moças sentam-se.*

CENA IV

RAIMUNDA, DAMIÃO, OS CONVIDADOS, BASÍLIO, LAURINDINHA, COCOTA, TRÊS MENINOS e UMA MENINA.

RAIMUNDA — Como está, mano Basílio? (*Laurindinha, Cocota e os meninos tomam a bênção a Raimunda*)

DAMIÃO (*À parte*) — Jesus! veio a família em peso!

LAURINDINHA (*Rindo-se às gargalhadas*) Estamos todas enlameadas! (*Apertando a mão de todos que estão na sala, um por um*) Como têm passado? (*À outra*) Eu estou boa, muito obrigada, (*a outro*) boa noite! (*A outro*) Tem passado bem? (*A outro*) Como vai?

DAMIÃO (*À parte*) — Que vergonha, meu Deus! Entram em um baile, apertando a mão de todos, sem uma apresentação sequer!

LAURENHA (*A outra*) — Viva!

DAMIÃO (*Baixo, a Raimunda*) — Senhora, pelo amor de Deus, toque estas sirigaitas daqui para fora.

O MAJOR BASÍLIO, *os três meninos, a menina e COCOTA seguem também um atrás do outro apertando a mão de todos, que ocultam o riso com o lenço na boca.*

RAIMUNDA (*Baixo, a Damião*) — De que é que esta súcia se ri?

DAMIÃO (*Baixo*) — A senhora ainda o pergunta? Olhe para aqueles vestidinhos, cheios de fitas de todas as cores. Parece-me estar vendo o mastro do Castelo em dia de chegada de voluntários.

BASÍLIO (*Abraçando o Chefe de Polícia*) — Ah! Há quanto tempo não o vejo.

DAMIÃO (*À parte*) — O que é aquilo, o que é aquilo?!

BASÍLIO — Não é o senhor Tomé da rua do Alcântara, a quem tenho a honra de falar?

DAMIÃO (*Pondo-se de permeio*) — Venha tirar par para uma quadri-lha, Excelentíssimo.

BASÍLIO — Desculpe-me, estou sofrendo tanto da vista.

LAURINDINHA (*Rindo-se*) — Ah! Ah! Ah! Titia, não imagina o reboleço que houve hoje lá em casa por causa deste baile.

DAMIÃO (*Com riso forçado*) — Nós imaginamos, nós imaginamos.

LAURINDINHA — Ah! Ah! Ah! Eu e Cocota queríamos fazer uns vestidos novos para por poeira hoje aqui em tudo. O diabo do italiano, que costuma levar fazendas lá na Prai-

nha flauteou-nos, e não tivemos remédio senão lançar mão destes vestidos, que fizemos para a chegada do Conde D'Eu. Toca a mudar fitas. Ah! Ah! Ah! O caixeiro do armário entrava e saía. Ah! Ah! Ah! Papai estava furioso. Já não posso com tanta despesa, disse ele. Ah! Ah! Ah! saímos de casa todas engomadas, principiava a fuzilar. Quando chegamos ao Largo da Imperatriz, desabou uma pancada d'água... Ah! Ah! Ah! Os bondes passavam... papai, sciu, sciu, sciu, pára! Qual! Iam todos atropetados. Ah! Ah! Ah!

DAMIÃO (*Interrompendo*) — Vamos tirar pares, vamos tirar pares.

LAURINDINHA — A mana está danada.

COCOTA (*Zangada*) — Me deixe.

LAURINDINHA — Ah! Ah! Ah! Está com os sapatos todos encharcados, e a meia caiu-lhe pela perna abaixo.

COCOTA (*Zangada*) — Não é de sua conta, cuide de sua vida, que não faz tão pouco.

LAURINDINHA — Eu lá tenho a culpa que você viesse com os sapatos rotos?

COCOTA — Vá plantar batatas.

DAMIÃO (*À parte*) — Que vergonha! (*Alto*) Vamos tirar pares! Vamos tirar pares.

COCOTA — Se você me exaspera muito, olhe que eu faço uma das minhas, hein?

BASÍLIO (*Para Cocota e Laurindinha*) — Vocês não trouxeram aquela música a quatro mãos?

COCOTA — Eu não, não tinha eu mais que fazer.

BASÍLIO — Mas porque não trouxe a música?

COCOTA — Porque não quis, está aí.

CENA V

Os mesmos e VILASBOAS.

VILASBOAS (*Entra pelo fundo, trajado casaca e calça branca; traz um cachenez ao pescoço, a bainha da calça dobrada, sapatos de borracha e um chapéu de chuva sobraçado com a ponta para o ar*) — Afinal, sempre cheguei.

LAURINDINHA (*Batendo palmas*) — Iu... ó primo Vilasboas. Que pagode. Ah! Ah! Ah!

VILASBOAS *cumprimenta a todos com a ponta do guarda-chuva voltada para o ar.*

DAMIÃO (*À parte*) — Mais outro.

BASÍLIO (*A Vilasboas, que o cumprimenta*) — Olhe que você fura-me um olho.

VILASBOAS — Estou molhado como um pinto. (*Recuando para apertar a mão de Raimunda, dá com o cabo do chapéu em um aparador e atira uma jarra ao chão*).

DAMIÃO (*À parte*) — Começa o diabo a quebrar-me tudo.

VILASBOAS (*Para Raimunda*) — Não se incomode, eu pago. Com licença. (*Abre o chapéu-de-chuva e coloca-o no chão*)

DAMIÃO — O que é isto, senhor?

VILASBOAS — É para enxugar.

DAMIÃO *fecha o chapéu e coloca-o a um canto. VILASBOAS senta-se no sofá, tira os sapatos de borracha e atira-os para baixo, desenrola o cachenez e desdobra a bainha da calça.*

DAMIÃO (*Baixo, a Raimunda*) — Estou com a cara mais larga que um tacho. (*Alto*) Vamos tirar pares, vamos tirar pares.

CENA VI

VILASBOAS, OS CONVIDADOS, OS MENINOS, LAURINDINHA, COCOTA, BASÍLIO, DAMIÃO, RAIMUNDA, HERMENEGILDA e MIRANDA.

RAIMUNDA — Entre, prima Hermenegilda.

HERMENEGILDA (*Cumprimentando a todos*) — Pensei que não nos aproxinquássemos mais às avenidas deste palácio, todo por dentro e por fora iluminado, como diz Alexandre Herculano no Otelô.

DAMIÃO (*À parte*) — Faltava mais este casal para coroar a obra.

VILASBOAS (*Para Laurindinha*) — A mana Hermenegilda fala que se pode ouvir.

HERMENEGILDA — Deixamos a poética Praia do Caju envolvida nos vapores fosforescentes do cair das sombras, que abandonavam a terra.

DAMIÃO (*À parte*) — Quanta asneira, meu Deus!

HERMENEGILDA — A luz ocultava o perfil entre nuvens negras, como diz o cantor do Jocelyn.

DAMIÃO (*Interrompendo*) — Mas vamos tirar pares, vamos tirar pares.

MIRANDA (*Para o Chefe de Polícia*) — Se não me engano, é o senhor doutor chefe de Polícia. Minha te? Há de permitir-me que apresente minha filha à sua Excelentíssima (*Apresentanlo Hermenegilda*) O senhor doutor chefe de Polícia. Minha filha, D. Hermenegilda Taquarussu de Miranda.

HERMENEGILDA — Creio que é inútil esta apresentação, porquanto já tive o prazer de enlaçar o meu braço no de V. Excia, no voluptuoso baile do Fragoso.

VILASBOAS — É verdade, como estive voluptuoso aquele baile! Havia gente como terra.

A orquestra toca, dentro, uma quadrilha.

DAMIÃO — A orquestra dá o sinal para a segunda quadrilha. Não há tempo a perder, meus senhores.

MIRANDA (*Para o Chefe de Polícia*) — Se V. Excelência não tem par, tomo a liberdade de oferecer-lhe minha filha (*O Chefe de Polícia dá o braço a Hermenegilda*).

HERMENEGILDA — Eu amo a dança, como o saltitante colibri, pulando de várzea em várzea, ora aqui ora ali, ama as pétalas das flores, onde a borboleta vai colher o delicioso mel (*Saem*)

LAURINDINHA (*Para Vilasboas*) — Primo, você dança comigo; nós cá quando nos ajuntamos, pintamos. Ah Ah! Ah! (*Sai de braço com Vilasboas*)

BASÍLIO (*Para a menina*) — Eu vou ver um par para ti, Isabelinha. (*Dirigindo-se a um dos convidados*) Se ainda não tem dama peço-lhe que dance com esta menina. (*A menina sai de braço com o convidado*) Vocês (*para as meninas*) vejam lá como se portam, vão para a sala, fiquem bem sossegadinhas num canto, e sobretudo não me metam a mão nas bandejas. (*Saem as meninas*)

DAMIÃO (*Para Cocota*) — Você não vai dançar, menina?

COCOTA — Estou muito bem sentada.

DAMIÃO — Se veio cá para fazer papel de jarra, seria melhor ter ficado em casa.

COCOTA — Jarra será ele, veja lá se está falando com seus negros. Se pensa que faço muito empenho em vir aos seus bailes, fique sabendo que vim cá somente para fazer a vontade de papai. Depois que apanhou umas patacas, ficou tão cheio de "imposturias e de "soberbias", que parece que tem o rei na barriga. Eu não faço caso de dinheiro.

BASÍLIO — Menina, respeito com seu tio, que é mais velho; vá dançar.

COCOTA — Não vou, não vou e não vou. (*Sai para a toaleta levando consigo uma moça*)

BASÍLIO (*Dando o braço a outra dama e saindo*) — É muito bem criada, mas quando teima, ninguém pode com ela.

CENA VII

DAMIÃO e MIRANDA.

MIRANDA — Na realidade, invejo a posição em que te achas.

DAMIÃO (*Com ar pretensioso*) — Ora, meu amigo, mudemos de conversa.

MIRANDA — Infelizmente, não posso fazer outro tanto, apesar de ter um elemento, com que podia figurar mais do que tu.

DAMIÃO — Qual é?

MIRANDA — Uma filha inteligente e interessante.

DAMIÃO — Não te compreendo.

MIRANDA — Desconheces por ventura a importância da mulher na sociedade? Não sabes que de um momento para outro, ela pode arremessar-nos ao abismo com a mesma facilidade com que eleva-nos às mais altas posições? Hermenegilda tem todos os dotes para fazer-me subir, e no entanto ainda nada consegui até hoje.

DAMIÃO — Ora, Miranda...

MIRANDA — Ela, por sua parte, coitada, faz todo o possível. Não a viste, há pouco, com o Chefe de Polícia? Um homem solteiro, em boa posição... um corte de marido, às direitas. Parece-me que o caiporismo vem de mim.

CENA VIII

Os mesmos e JOAQUIM GUIMARÃES.

GUIMARÃES (*entrando pelo fundo*) — Há um quarto de hora que ando pelas salas à sua procura. Irra! Estou suando como um burro.

DAMIÃO — Ó senhor Guimarães, a sua ausência já me era muito sensível!

MIRANDA (*Baixo a Damião*) — Este senhor não é aquele sujeito muito apatacado de que falaste uma vez?

GUIMARÃES — Não pude vir mais cedo. Mandei ver umas botas para o seu *bródio*, encomendo ao diabo do caixeiro que me procurasse quarenta e oito, três, que é o número que calço, e o ladrão traz-me estas botinas. Estou com os pés intransitáveis.

MIRANDA (*Baixo a Damião*) — Apresente-me a este homem.

GUIMARÃES — Decididamente não me sei haver com isto. Quem me tira de um bom chinelo, de tapete, tira-me de tudo.

DAMIÃO — Já estive na sala da frente?

GUIMARÃES — Acabo de sair de lá.

DAMIÃO — Que tal?

GUIMARÃES — O *mulherio* é magnífico!

MIRANDA (*À parte*) — É preciso que ele dance com Hermenegilda.

GUIMARÃES — Mas quer que lhe fale com franqueza? Eu não gosto de bailes de cerimônia. Se algum dia der reuniões em minha casa, não hei de fazer convites. Encontrando algum conhecido na rua, chamo-o e digo-lhe: Vem cá, fulano, vai tomar hoje uma xícara d'água suja lá em casa; podes ir assim mesmo que lá não vai ninguém de bem. Não me entendo com negócios cá de casaca e gravata ao pescoço, está a gente fora de seus hábitos.

MIRANDA — O senhor é como eu.

GUIMARÃES — Quem é o senhor?

MIRANDA — Chamo-me Desidério José de Miranda, moro na Ponta do

Caju, e sou pai de uma menina que é um anjo.

GUIMARÃES — Onde está ela?

DAMIÃO (*Interrompendo com vivacidade*) — Vamos para a outra sala; minha filha espera-o com ansiedade. . .

MIRANDA — Venha, eu vou apresentá-la.

DAMIÃO — Oh! Aí vem Marianinha.

CENA IX

MARIANINHA, AURÉLIO, DAMIÃO, MIRANDA e GUIMARÃES.

GUIMARÃES (*A Marianinha*) — Ora muito boas noites, minha senhora. Então, como vai a Sé velha? (*Apertando-lhe a mão*).

DAMIÃO (*A Aurélio*) — Desejava falar-lhe, senhor doutor.

AURÉLIO (*À parte*) — Compreendo.

MIRANDA (*À parte*) — O patife quer me empatar as vasas.

DAMIÃO (*Saindo com Aurélio*) — Vamos também, Miranda, quero comunicar-te um negócio de muita importância (*Saem os três. Aurélio lança, ao sair, um olhar furtivo para Marianinha*).

CENA X

MARIANINHA e GUIMARÃES.

GUIMARÃES (*À parte*) — Que diabo lhe hei de eu dizer? (*Alto*) O dia de hoje tem me corrido muito bem, minha senhora.

MARIANINHA — Deveras?

GUIMARÃES — É verdade?

MARIANINHA — Então, pelo que?

GUIMARÃES — Vendi de manhã no meu armazém três barricas de paios avariados, e tenho agora o prazer de estar ao seu lado.

MARIANINHA — Que amabilidade!

GUIMARÃES — Ah! Eu não sou homem de etiquetas, digo o que sinto. Fiz um bom negócio e desabafo com a menina, que é uma pessoa, a quem amo com todas aquelas. Também se não gostasse da senhora, dizia-lhe logo nas ventas; eu para isso sou bom.

MARIANINHA — O senhor gosta de franqueza?

GUIMARÃES — É a alma do negócio.

MARIANINHA (*Com ironia*) — O senhor Guimarães é um espírito altamente poético; o negócio jamais lhe sai da cabeça, mesmo ao lado da mulher a quem ama.

GUIMARÃES — Se eu não pensar no negócio ao pé da senhora, quando é que hei de pensar então? Além disso o casamento é um verdadeiro negócio.

MARIANINHA — Ah!?

GUIMARÃES — Sim, senhora, é uma sociedade sujeita a perdas e lucros, e que tem por capital o amor. Quando o capital se esgota, dissolve-se a firma social, e cada um trata de procurar o seu rumo.

MARIANINHA — Pois já que o senhor gosta de franqueza, há de permitir-me que lhe diga, que a nossa firma social é impossível.

GUIMARÃES — Impossível? Por que??

MARIANINHA — Já dei o meu capital a outra sociedade.

GUIMARÃES — Já deu o seu capital?! Não é isto o que seu pai tem me dito!

MARIANINHA — Mas é o que lhe digo agora.

GUIMARÃES — Ora, a menina está caçoando. E se o senhor Damião a obrigar?

MARIANINHA — Casar-me-ei com o senhor, mas o meu coração nunca lhe pertencerá. (*Aurélio aparece ao fundo, Marianinha vai retirar-se*)

GUIMARÃES — Venha cá.

MARIANINHA (*Para Aurélio*) — Dê-me o seu braço, senhor Aurélio.

Sai com Aurélio.

GUIMARÃES (*Pansando*) — Nada. (*Pausa*) Não me serve.

CENA XI

GUIMARÃES, MIRANDA e HERMENEGILDA.

MIRANDA (*Apresentando Hermenegilda*) — Aqui está o anjo de que lhe falei. (*Baixo, a Hermenegilda*) Trata-o com toda a amabilidade e vê se o seguras; olha... (*Faz sinal de dinheiro*) Eu a entrego, senhor Guimarães.

GUIMARÃES — Minha senhora...

HERMENEGILDA — Eu já o conhecia tradicionalmente.

GUIMARÃES (*À parte*) — Isto é aguardente d'outra pipa.

HERMENEGILDA — O seu ar nobre, as suas maneiras distintas cativaram-me o peito em arroubos divinais.

GUIMARÃES — Ora, minha senhora, quem sou eu? Um pobre diabo carregado de esteiras velhas...

HERMENEGILDA — Mas que tem um coração magnânimo e generoso, como um poeta. Não gosta de versos?

GUIMARÃES — Hum... Assim, assim.

HERMENEGILDA — Certamente ama mais a música?

GUIMARÃES — Já fiz parte da Sociedade Recreio da Harmonia, estive aprendendo a tocar clarineta, mas tenho uma péssima embocadura. Nunca cheguei a sair incorporado à banda.

HERMENEGILDA — A música é a minha paixão *predilética*. Naquelas notas místicas, como diz Eugene Sue nos *Ciúmes do Bardo*, a alma esvai-se em perfumes ignotos. Conhece Meyerbeer?

GUIMARÃES — Muito. Não conheço eu outro.

HERMENEGILDA — Que alma!

GUIMARÃES — É verdade. Mas deu com os burros n'água.

HERMENEGILDA — Com os burros n'água?

GUIMARÃES — Sim, senhora. Pois o Meyerbeer não é aquele mocinho estrangeiro, que tinha uma loja de drogas na rua Direita? Quebrou e está hoje sem nada.

HERMENEGILDA — Não, eu falo de Mayerbeer, o cantor da Africana, de Julieta e Romeu e da Traviata.

GUIMARÃES — Com esse nunca tive relações. (*À parte*) Decididamente, isto é gênero de primeira qualidade.

HERMENEGILDA — Não gosta de dança?

GUIMARÃES — Lá isto sim, é o meu fraco; morto por dançar, como macaco por banana.

HERMENEGILDA — Já tem par para a primeira polca?

GUIMARÃES — Não, senhora.

HERMENEGILDA — Poderei eu receber a honra de voltigear com o senhor nesses mundos aéreos, até onde não ousa subir a acanhada concepção dos espíritos tacanhos e positivos?

GUIMARÃES — O que é que a senhora quer? Eu não compreendi bem.

HERMENEGILDA — Quer dançar esta polca comigo?

GUIMARÃES — Essa é boa, pois não. (*À parte*) Esta mulher está me provocando, e eu ataco-lhe já uma declaração nas bochechas.

CENA XII

GUIMARÃES, VILASBOAS e LAURINDINHA.

LAURINDINHA (*Rindo-se às gargalhadas*) — Ah! Ah! Ah! Você já viu, primo, que súcia de feiosas, todas caídas e a fazerem umas cortesias muito fora de propósito! (*Arremedando*)

VILASBOAS — E que linguinhas! Uma delas, que dançou perto de mim, estava falando do seu balão.

LAURINDINHA — O que é que ela podia dizer do meu balão?

VILASBOAS — Eu lá sei disse que você estava estufada como uma pipoca.

LAURINDINHA — Ah! Ah! Ah! E elas são umas escorridas. Parecem uns chapéus de sol fechados!

CENA XIII

Os mesmos e COCOTA.

COCOTA (*Entrando pelo fundo, zangada*) — Vamos ver a capa, eu vou-me embora.

LAURINDINHA — O que foi?

COCOTA — Estou furiosa! Vamos embora.

VILASBOAS (*Para Laurindinha*) — Não caia nessa, prima. Já que veio cá, espere pela mamata, que não há de tardar.

LAURINDINHA — Mas o que foi que te aconteceu?

COCOTA — Um diabo de um momento, assim que encontrei na sala, tirou-me para uma quadrilha, e entendeu que devia tomar-me para seu palito. Depois de me ter dito uma porção de asneiras, perguntou-me se eu não era de Cascadura, e acabou por pedir-me o molde de meu penteado.

LAURINDINHA — Ah! Ah! Ah! E tu encavaste com isto?

COCOTA — Ora, falem com franqueza, vocês acham alguma coisa neste penteado? Pois o mono saiu às gargalhadas, dizendo aos companheiros: Olhem o chique que está aquela flor espetada no cabelo; parece uma lanterna de tilburí! Eu, que não aturo desaforos, mandei-o plantar abóboras e dei-lhe as costas.

GUIMARÃES — A menina fez muito bem. Uma ocasião, no baile das Nove Musas, estive as duas por três por lascar uma bolacha numa sujei-

ta, que me dirigiu uma graçola pedada. (*Para Vilasboas*) O senhor quer ouvir o que ela me disse? Olhe, escute (*Diz-lhe um segredo ao ouvido*).

VILASBOAS — Safa!

CENA XIV

RAIMUNDA, COCOTA, LAURINDINHA, VILASBOAS, GUIMARÃES, HERMENE-GILDA, DOIS CRIADOS, *um com uma bandeja de doces e outro com a de chá*, UMA NEGRA *com um pão-de-ló em uma salva*, OS MENINOS e a MENINA, BASÍLIO e depois DAMIÃO.

Os três meninos pulam para alcançar as bandejas que devem ser levantadas pelos criados.

RAIMUNDA (*Para Laurindinha*) — Já tens par para todas as quadrilhas?

COCOTA e LAURINDINHA *sentam-se no sofá.*

BASÍLIO (*Com uma xícara de chá, seguindo atrás das bandejas*) — Deixa ver isto.

Os criados, atropelados pelas crianças, levantam as bandejas, sem atenderem a BASÍLIO. GUIMARÃES tira uma xícara, que oferece a HERMENE-GILDA, VILASBOAS tira outra, que vai oferecer a COCOTA, no momento em que as meninas esbarram com ele, obrigando-o a despejar a xícara em cima do vestido de COCOTA.

COCOTA — Ah! Estou com a pele da barriga toda assada! Que diabo de desastrado!

LAURINDINHA — Ah! Ah! Ah!

VILASBOAS — Não foi por querer, prima.

DAMIÃO (*Entrando pelo fundo e deparando com a negra que traz o pão-de-ló, baixo, zangado, a Raimunda*) — A senhora mande esta negra para dentro. Pois eu alugo para o serviço criados do Carceler, e a senhora quer me envergonhar? (*Para a negra, baixo*) Passa para dentro, tição. (*À parte*) Põem-me a cabeça tonta! (*Olha para os lados como quem procura alguma coisa e sai pelos fundos. A negra sai*)

VILASBOAS — Não haverá por aí pão com manteiga?

GUIMARÃES — O senhor é dos meus, para chá, pão com manteiga. Não entendo cá essas histórias de biscoitinhos e doces. (*Laurindinha e Basílio enchem os lenços de doces*).

RAIMUNDA (*Tirando doces da bandeja, para Basílio*) Leve este para Chiquinha. (*Para Laurindinha*) Dê este docinho à filha do Barnabé do Tesouro; diga-lhe que não me esqueci dela.

VILASBOAS (*Para a criada*) — Deixa-me ver outra xícara. (*Tira a xícara para Guimarães*) Não vai a outra?

GUIMARÃES — Reservo-me para logo mais.

VILASBOAS — Faz bem; é preciso deixar algum lugar para o sólido, mas por causa das dúvidas, vou sempre me prevenindo. (*A orquestra toca dando sinal para uma polca, os criados saem seguidos pelos meninos e a menina*)

RAIMUNDA — Dão sinal para uma polca, primo Vilasboas.

VILASBOAS — E eu que não tenho par. Ora, hei de encontrar alguma

desgarrada. (*Sai juntamente com Raimunda e Basílio*)

CENA XV

AURÉLIO e MARIANINHA.

MARIANINHA — Porque está tão triste hoje?

AURÉLIO — A tristeza tem-me sido companheira fiel desde o berço, e há de guiar-me talvez até o túmulo. (*A orquestra dentro toca a polca*) No horizonte negro, que se estendia diante dos meus olhos, vi luzir uma estrela de bonança. Quando seus raios principiaram a aquecer-me, o astro empalideceu, e disse ao coração do pobre órfão: — Louco, que ousaste sonhar a felicidade, volta ao martírio e segue teu destino.

MARIANINHA — O teu destino é o meu; expele de teu rosto as nuvens sombrias da tristeza e pensa nesse amor, que será a mesma ventura.

AURÉLIO — Esse amor é impossível, Mariazinha. Sem nome, sem família e sem fortuna, vejo-me repellido por teu pai e a consciência diz-me, nas horas em que a esperança vem acalantar-me, que devo fugir quanto antes desta casa.

MARIANINHA — Mas minha mãe te adora, Aurélio.

AURÉLIO — O coração de uma mãe é sempre generoso.

MARIANINHA — Eu te juro que se-
rei tua.

AURÉLIO — Não jures. Entre a opulência que te espera, embora amargurada, e a pobreza feliz, teu pai escolherá aquela, e os teus votos se-

rão impotentes diante de tão funesta ambição.

MARIANINHA — Tu não me conheces.

AURÉLIO — Conheço-te. És um anjo! Se a sorte te ligar a esse homem, não te criminarei por isso. Curvar-me-hei submisso ante o meu destino e seguirei meu caminho.

CENA XVI

Os mesmos e DAMIÃO.

DAMIÃO (*Entrando às pressas pelos fundos, baixo a Marianinha*) — Lá está a deslambida da Hermenegilda a dançar com o Guimarães, e tu aqui. Anda, vem para a sala. Com licença, senhor Aurélio (*Sai com Marianinha*).

CENA XVII

VILASBOAS e a MENINA, AURÉLIO e depois HERMENEGILDA e GUIMARÃES.

VILASBOAS (*Para a menina*) — Afinal sempre achei um par! Vamos dançar aqui Isabelinha, que está folgado. (*Dançam e Aurélio senta-se, pensativo*). Faça o passo largo, levante mais o braço, não envergue tanto o pescoço. Bravo! Assim.

GUIMARÃES (*Com Hermenegilda*) — Aqui não há tanto aperto. (*Dança a varsoviana ao passo que Hermenegilda dança a polca*)

HERMENEGILDA — Nós laboramos em engano. O que é que o senhor está dançando?

GUIMARÃES — Pois não é assim?

HERMENEGILDA — A orquestra executa uma polca e o senhor está dançando a varsoviana.

GUIMARÃES — Pois isto que estão tocando não é a valsa-viana? Minha senhora, eu aprendi com o Guedes, e sei onde tenho o nariz. Vamos lá, havemos de acertar. (*Dançam outra vez desencontrados; Vilasboas esbarra-se com Guimarães e atira-o ao chão*).

VILASBOAS (*Continuando a dançar muito entusiasmado*) — Desculpe-me, quando encontro um bom par, perco a cabeça. (*A orquestra para*)

HERMENEGILDA (*Para Guimarães*) — Machucou-se? Venha beber um copo d'água. (*Saem todos menos Aurélio*)

CENA XVIII

BASÍLIO e AURÉLIO.

BASÍLIO — Não dança, senhor Aurélio?

AURÉLIO — Já dancei a primeira quadrilha.

BASÍLIO — Devia ter dançado a segunda que é a dos namorados. Maganão!

AURÉLIO (*À parte*) — Que mas-sante!

BASÍLIO — Eu também já não danço. O meu maior prazer nestas reuniões é a boa conversa. (*Tirando a caixa de rapé e oferecendo uma pitada a Aurélio*) Não gosta? (*Aurélio agradece*) Ora, diga-me uma cousa; o senhor não é filho de S. Paulo?

AURÉLIO — Sim, senhor; nasci na capital, lá eduquei-me e formei-me.

BÁSILIO — Boa terra! Passei ali a minha mocidade, e ainda tenho saudosas recordações dos pagodes que lá tive. Nós, quando somos moços, fazemos cada extravagância...

AURÉLIO — Eu imagino o que o Major por lá faria...

BÁSILIO — O senhor conheceu lá uma... Não; não há de ser do seu tempo.

AURÉLIO — Diga sempre.

BÁSILIO — Ora, isto já foi há tantos anos, e graça é que nunca mais soube notícia daquela pobre criatura! Foi uma rapaziada... Mas, enfim, eu lhe conto. Havia na Luz uma rapariguinha viva e travessa, que era requestada por muitos estudantes, menina séria. Eu fazia o meu pé de alferes com a sujeita, e em um belo dia, quando menos pensava, sou apanhado em flagrante pela velha que era um demônio. Espalhou-se a notícia pela cidade, a polícia soltou atrás de mim os seus agentes e eu, pernas para que te quero! Venho para a corte, meu pai soube do negócio, e assenta-me a farda às costas. Pobre menina! Nunca mais dela soube notícia.

AURÉLIO (*Com interesse*) — Esta mulher morava na Luz?

BÁSILIO — Sim senhor, quase a chegar à Ponte Grande.

AURÉLIO (*Com interesse crescente*) — E como se chamava?

BÁSILIO — Maria da Conceição.

AURÉLIO — Maria da Conceição! E o nome da velha que morava com ela?

BÁSILIO — Mas que diabo tem o senhor?

AURÉLIO (*Disfarçando*) — Nada. O nome da velha?

BÁSILIO — Creio que era Aurélia.

AURÉLIO (*Segurando em Basílio*) — Foi pois o senhor quem atirou no caminho da perdição uma mulher pura e inocente, que devia mais tarde lançar ao mundo um desgraçado?!

BÁSILIO — O que é isto, senhor? Deixe-me!

AURÉLIO — Sim. Saiba que este que tem à sua frente é o fruto desse amor criminoso.

BÁSILIO — O fruto? Pois que... o senhor... Tu és meu filho! (*Chorando e ajoelhando-se*) Perdão.

AURÉLIO — Senhor, minha pobre mãe, que está no céu, sofreu tanto...

BÁSILIO — Perdão, meu Aurélio. Deixa-me contemplar teu rosto. (*Abraça-se com Aurélio chorando em altas vozes*) Se procedi como um miserável para com aquela infeliz, que te deu o ser, eu juro que doravante saberei ser teu pai. Vira para cá esse rosto. (*Dá um beijo em Aurélio chorando*) És o retrato da tua defunta mãe. E como chegaste à posição em que te achas?

AURÉLIO — Graças à alma generosa de um protetor que já não existe, e que foi um verdadeiro pai que encontrei no caminho da vida.

BÁSILIO — O teu verdadeiro pai aqui está... Tu serás o arrimo da minha velhice. Não me perdoas?

AURÉLIO — Meu pai. (*Abraça a Basílio*)

BÁSILIO — Meu filho. (*Abraça-o chorando e rindo-se ao mesmo tempo*)

CENA XIX

Os mesmos e DAMIÃO.

DAMIÃO (*Entrando pela direita*) — O que é isto?

BÁSILIO (*Abraçado com Aurélio*) — Eu fui um grandíssimo patife, porém, juro-te que serei teu escravo.

DAMIÃO (*Para Basílio*) — Mas que diabo é isto?

BÁSILIO — Ah, és tu? Abraça-me, abraça-me, Damião! (*Abraçando-o*) Eu quero abraçar todo o mundo.

DAMIÃO — Já sei, tu fizeste algumas visitas à copa e bebeste mais do que devias.

BÁSILIO — O que se passa em mim é tão grande, acho-me neste momento tão altamente colocado, que não deço a responder à chufa pesada que acabas de me dirigir.

DAMIÃO — Porque motivo queres abraçar então todo mundo?

BÁSILIO — Conheces aquele rapaz?

DAMIÃO — Pois não conheço o senhor doutor Aurélio?

BÁSILIO — Olha bem para ele. (*Pausa*) Olha agora para mim (*Pausa*). Não achas ali um quê...

DAMIÃO — Um quê?!

BÁSILIO — Aurélio é meu filho e eu sou seu pai.

DAMIÃO — Ah! Ah! Ah!

BÁSILIO — É uma história que depois te contarei. (*Para Aurélio*) Vamos para a sala. Preciso desabafar com todos a alegria que me vai pelo coração. Vamos, meu filho, quero te apresentar como tal às tuas irmãs. (*Sai com Aurélio*).

DAMIÃO — Um filho natural! Eu já devia sabê-lo. Aquele rubor que lhe subia às faces, quando se lhe falava na família... (*Sai pensativo pelo fundo*).

CENA XX

HERMENEGILDA e GUIMARÃES.

HERMENEGILDA — Os perfumes dos salões falam-me às fibras mais recônditas da alma. Sinto um indefinível que me atrai para os espaços, como as estrelas que brilham no éter purpurino das melodias do céu.

GUIMARÃES (*Com um cravo na mão, à parte*) — O negócio há de começar por esta flor.

HERMENEGILDA (*Depois de pequena pausa*) — Que ar pensativo é este que lhe anuvia a fronte, em cismas de poeta?

GUIMARÃES — O que é que a senhora está dizendo?

HERMENEGILDA — Porque está tão pensativo?

GUIMARÃES — Eu? Ora esta... É meu modo. Quando estou no armazém é sempre assim, (*À parte*). Vou lhe dar a flor. (*Alto*) Minha senhora... (*À parte*) Deixe-me ver se me lembro...

HERMENEGILDA — O que quer?

GUIMARÃES (*Oferecendo-lhe o cravo*) Tomo a liberdade de oferecer um cravo a outro cravo.

HERMENEGILDA — Ah! Será possível? Deixe-me oferecer-lhe também uma flor do meu inodoro ramalhete (*Tira uma flor do buquê que traz*) Tome, é uma perpétua. Sabe o que quer dizer no dicionário das flores esta inocente filha dos vergéis, vestida com as cores sombrias do sentimentalismo?

GUIMARÃES — Não senhora.

HERMENEGILDA — Quer dizer Cons-tância eterna.

GUIMARÃES (*À parte*) Atiro-me aos pés dela, e acabo com isto de uma vez.

HERMENEGILDA (*Pondo o cravo no peito*) Este cravo não me sairá do peito até que morra. "Morte, morte de amor, melhor que a vida."

GUIMARÃES (*Ajoelhando-se bruscamente*) Ah! minha senhora, eu a adoro; pela senhora... Eu a amo.

HERMENEGILDA — Não repita essa palavra, que me afeta todo o sistema nervoso.

CENA XXI

Os mesmos, VILASBOAS e LAURINDINHA.

VILASBOAS — Um patife ajoelhado aos pés de minha mana.

LAURINDINHA — Ah! Ah! Ah!

VILASBOAS — Não se ria, prima, que isto é muito sério.

GUIMARÃES (*Levantando-se*) — Que tem você com isto?

VILASBOAS — O que tenho com isto?

LAURINDINHA (*Apontando para Guimarães*) — Ah! Ah! Ah! Olhe, que cara, primo Vilasboas.

VILASBOAS — Não se ria, prima, que eu tenho gosto de sangue na boca. (*Para Guimarães*) Prepare-se para bater-se comigo, senhor.

GUIMARÃES — Pois para bater-me com você é preciso preparar-me?

VILASBOAS — Escolha as armas!

HERMENEGILDA (*Pondo-se de per-meio*) — Cassiano Vilasboas, meu irmão, não derrames o sangue deste homem.

LAURINDINHA — Ah! Ah! Ah!

VILASBOAS — Escolha as armas, senhor!

GUIMARÃES — Estou pronto (*Avança para Vilasboas e dá-lhe uma bofetada*)

VILASBOAS (*Gritando*) Ai! Ai! Ai!

LAURINDINHA — Ah! Ah! Ah!

GUIMARÃES — Em guarda, e defenda-se! (*Dá outra bofetada*)

VILASBOAS (*Gritando*) Ai! Ai! Socorro! Socorro! (*Hermenegilda des-maia nos braços de Laurindinha*)

CENA XXII

VILASBOAS, HERMENEGILDA, MIRANDA, DAMIÃO, RAIMUNDA, MARIANINHA, BÁSILIO, LAURINDINHA, COCOTA,

GUIMARÃES, AURÉLIO, *convidados e os meninos.*

DAMIÃO — O que é isto, meus senhores? Que escândalo!

VILASBOAS (*Apontando para Guimarães*) Este homem ousou levantar a mão para o meu rosto. Deve-me uma reparação.

MIRANDA — Minha filha! (*Hermenegilda acordou*)

VILASBOAS (*Para Miranda*) — Meu pai, surpreendi-o aos pés de minha mana, e desafiei-o para bater-se comigo.

MIRANDA (*À parte*) — É preciso render a situação. (*Alto, para Guimarães*) O senhor deve-nos uma reparação.

GUIMARÃES — Mas que diabo de reparação querem vocês? Eu gosto desta moça, caso-me com ela e está acabado.

MIRANDA (*Abraçando Guimarães*) O senhor é um homem de bem.

DAMIÃO (*Para Guimarães*) Mas, minha filha...

GUIMARÃES — Sua filha disse-me na bochecha que já tinha dado o capital a outra sociedade, e isto de mulher sem o capital... Hum... Temos conversado.

BASÍLIO (*Para Damião*) — Sua filha tem aqui um noivo. (*Apresentando Aurélio*) E eu, como pai, dou o meu consentimento.

LAURINDINHA e COCOTA — Como pai?!

BASÍLIO — Sim, é seu irmão.

LAURINDINHA — Ah! Ah! Ah! Donde saiu este irmão de comédia?

MARIANINHA (*Ajoelhando-se, com Aurélio, aos pés de Damião*) Meu pai, a sua bênção. (*Damião volta o rosto*)

GUIMARÃES (*Para Vilasboas*) — Se quiser bater-se comigo, ainda estou às suas ordens.

VILASBOAS — Uma vez que o senhor vai ser meu cunhado, eu o perdoo e fica a bofetada em família.

DAMIÃO (*Para Marianinha e Aurélio*) Casem-se! Eu irei acabar a minha vida longe daqui. Maldita parentela! Envergonham-me, roubam-me o genro, e acabam introduzindo-me em casa ainda um parente! (*Canta*)

Meus senhores, neste espelho
Podem todos se mirar.
Em parentes desta ordem
Ninguém deve se fiar.

Se algum dia se casarem
Vejam lá, tenham cautela!
Que há mulheres que, por
[dote

Trazem esta parentela.

P A N O

Esta peça foi escrita em 1871. Publicada pela *Revista de Teatro* (SBAT), no n. 300/dez./1957, de onde a transcrevemos.



PIQUENIQUE NO FRONT *

FERNANDO ARRABAL

Tradução de Jacqueline Laurence

Cenário: Um campo de batalha. Cerca de arame farpado de um lado a outro da cena. Perto da cerca, vêem-se sacos de areia.

A batalha está no auge. Tiros de fuzil, metralhadoras, bombas que explodem. Zapo está sozinho em cena, deitado de bruços, escondido entre os sacos de areia. Está com muito medo. O combate para. Silêncio. Zapo extrai de uma bolsa de lona um novelo de lã, agulhas e vai tricotando uma sueter já quase pronta. O telefone de campanha, que está perto dele, toca.

ZAPO — Alô... Alô... às suas ordens, meu capitão. Aqui fala a sentinela do Setor 47... Nada de novo, capitão... Desculpe, meu capitão... Mas quando é que a gente vai recomeçar o combate? E o que é que faço com as granadas? Atiro elas pra frente ou pra trás? Não me leve a mal. Não falei por mal, meu capitão, eu tou me sentindo tremendamente só... o senhor não podia mandar um companheiro para cá? Podia ser até aquela cabra (*Sem dívida, é repreendido*). Às suas ordens, às suas ordens, meu capitão.

(Zapo desliga. Resmunga alguma coisa entre dentes).

Silêncio. Entram o senhor e a senhora Tépán, carregados como quem vai a um piquenique. Falam com o filho que, de costas, não percebeu a chegada deles.

SR. TÉPAN (*cerimoniosamente*) — Levante-se, meu filho, e dê um beijo na testa de sua mãe. (*Admirado, Zapo se levanta e beija a mãe na testa com muito respeito. Quer falar, mas o pai corta-lhe a palavra*) E agora me dê um beijo.

ZAPO — Paizinho e mãezinha queridos, como vocês se atreveram a vir até aqui? É muito perigoso. Vocês têm que ir embora.

SR. TÉPAN — Por acaso está querendo ensinar a seu pai o que é a guerra e o perigo? Para mim tudo isto não passa de uma brincadeira. Quantas vezes já saltei do metrô em movimento.

SRA. TÉPAN — Nós achamos que você devia estar se aborrecendo, então, resolvemos te fazer uma visitinha. Afinal de contas esta guerra deve ser muito chata.

ZAPO — Às vezes.

SR. TÉPAN — Sei muito bem como é. No começo tudo é novidade: é muito divertido matar, atirar granadas; é muito chique usar um capacete, mas a gente acaba se chateando. No meu tempo a coisa era bem diferente. As guerras eram muito mais movimentadas, mais coloridas. E além do mais, havia cavalos, muitos cavalos. Era uma delícia; se o capitão dizia: "Atacar!", num minuto estávamos todos a postos, a cavalo, de uniforme vermelho. Era uma festa para os olhos. Depois vinham as investidas: a galope, espada na mão e, de repente, frente a frente com o inimigo que, por sua vez, também estava à altura das circunstâncias, com seus cavalos, suas botas invernalizadas, seu uniforme verde. Havia sempre cavalos, um montão de cavalos, de ancas roliças.

SRA. TÉPAN — Não, você está enganado, o uniforme do inimigo não era verde, era azul. Me lembro bem que era azul.

SR. TÉPAN — Estou te dizendo que era verde.

SRA. TÉPAN — Quando era menina, cansei de olhar a batalha do terço. Eu dizia ao garoto do vizinho: "Aposto um chiclete que os azuis vão ganhar". E os azuis eram nossos inimigos.

SR. TÉPAN — Está bem, você ganhou.

SRA. TÉPAN — Sempre adorei batalhas. Quando era pequenina eu dizia que quando crescesse queria ser coronel dos dragões. Mas mamãe não quis, você sabe como ela é cheia de princípios.

SR. TÉPAN — Sua mãe é uma toupeira.

ZAPO — Desculpem, mas vocês vão ter que ir embora. Quem não é soldado não pode entrar na guerra.

SR. TÉPAN — A guerra que se dane. Viemos aqui para fazer um piquenique com você e vamos aproveitar o domingo.

SRA. TÉPAN — Preparei uma comida ótima: salame e ovos cozidos, que você gosta tanto, sanduíches de presunto, vinho tinto, salada e doces.

ZAPO — Está bem, como quiserem. Mas se o capitão vier aqui vai ficar uma fera. Ele não gosta nada de visitas na trincheira. Não para de repetir pra gente: “Na guerra é preciso disciplina, granadas, mas nada de visitas”.

SR. TÉPAN — Pode deixar o seu capitão comigo. Eu dou jeito nele.

ZAPO — E se o combate recommençar?

SR. TÉPAN — Você acha que isso me mete medo? Já vi muitos! Se ainda fossem batalhas a cavalo! Os tempos mudaram, você não pode compreender. (Pausa) Viemos de motocicleta. Ninguém disse nada.

ZAPO — Na certa pensaram que vocês estavam servindo de árbitros.

SR. TÉPAN — Mas não foi fácil chegar até aqui. Com todos esses tanques e jipes.

SRA. TÉPAN — E aquele engarrafamento por causa de um canhão, quase na chegada?

SR. TÉPAN — Em tempo de guerra tudo pode acontecer. Todo mundo sabe disso.

SRA. TÉPAN — Muito bem. Agora, vamos comer.

SR. TÉPAN — Ótima idéia, estou com uma fome de tigre. É o cheiro de pólvora.

SRA. TÉPAN — Vamos comer sentados sobre o cobertor.

ZAPO — Vou comer de fuzil?

SRA. TÉPAN — Deixa teu fuzil em paz. É falta de educação sentar na mesa segurando o fuzil. (Pausa) Mas, menino, você está sujo como um porquinho. O que é que você fez para ficar nesse estado? Deixa eu ver as mãos.

ZAPO (*envergonhado*) — Tive que me arrastar no chão por causa das manobras.

SRA. TÉPAN — As orelhas?

ZAPO — Lavei de manhã.

SRA. TÉPAN — Bem, estão mais ou menos. Os dentes? (*Ele mostra os dentes*) Muito bem. E quem é que vai dar um beijinho no seu filhinho que escovou muito bem os dentinhos? (*Ao marido*) Vamos, dê um beijinho no teu filhinho que escovou muito bem os dentinhos.

O SR. TÉPAN beija o filho.

SRA. TÉPAN — Porque há uma coisa que não posso admitir, é que só por causa da guerra, você deixe de tomar banho.

ZAPO — Eu sei, mamãe. (*Comem*).

SR. TÉPAN — Então, meu filho, você tem acertado no alvo?

ZAPO — Quando?

SR. TÉPAN — Nesses dias, ora!

ZAPO — Onde?

SR. TÉPAN — Agora você não está na guerra?

ZAPO — Não. Quase nada. Quase nunca acerto o alvo.

SR. TÉPAN — O que é que você tem acertado mais: os cavalos inimigos ou os soldados?

ZAPO — Não, nenhum cavalo. Não tem mais cavalo, não.

SR. TÉPAN — Soldados, então?

ZAPO — Talvez.

SR. TÉPAN — Como talvez? Você não tem certeza?

ZAPO — É que eu atiro sem mirar... e rezo um padre-nosso pelo sujeito que acertei.

SR. TÉPAN — Você precisa ser mais corajoso. Como teu pai.

SRA. TÉPAN — Vou por um disco na vitrola (*Põe o disco: um passo-doble. Os três ficam ouvindo, sentados no chão*).

SRA. TÉPAN — Isto é que é música, sim senhora. Olê!

A música continua. Entra um soldado inimigo, ZEPO. Está vestido da mesma maneira que ZAPO. SÓ A COR DIFERE. ZEPO está de verde e ZAPO de cinza. ZEPO ouve a música, embasbacado. Está atrás da família, que não pode vê-lo. Ao levantar-se, ZEPO vê ZAPO. Os dois põem as mãos ao alto. O SR. e a SRA. TÉPAN os observam bastante espantados.

SR. TÉPAN — O que é que há?

ZAPO reage, hesita, finalmente, com ar decidido, mira ZEPO com seu fuzil. ZEPO levanta os braços ainda mais apavorado. ZAPO não sabe o que fazer de repente. Vai rapidamente até junto de ZEPO e dá-lhe um toque no ombro, de leve, dizendo ao mesmo tempo:

ZAPO — Peguei um prisioneiro! Pronto. (*Dirigindo-se ao pai, muito feliz*)

SR. TÉPAN — Muito bem. E agora, o que é que você vai fazer com êle?

ZAPO — Não sei, mas é bem capaz que eu seja promovido a cabo.

SR. TÉPAN — Por enquanto é melhor amarrá-lo!

ZAPO — Amarrá-lo? Porque?

SR. TÉPAN — Um prisioneiro, a gente amarra.

ZAPO — Como?

SR. TÉPAN — Pelas mãos.

SRA. TÉPAN — Claro, é preciso amarrar-lhe as mãos. Sempre vi fazer isso.

ZAPO — Muito bem. (*Ao prisioneiro*) Junte as mãos, por favor.

ZEPO — Não me machuque muito, tá?

ZAPO — Tá.

ZEPO — Ai! Está me machucando.

SR. TÉPAN — Ora, não maltrate o seu prisioneiro.

SRA. TÉPAN — Foi assim que eu te eduquei? Quantas vezes te disse que se deve ser atencioso com os outros?

ZAPO — Foi sem querer. (*A ZEPO*) E assim, dói?

ZEPO — Não, assim não.

SR. TÉPAN — Não faça cerimônias, pode falar francamente; não se preocupe conosco.

ZEPO — Assim está bem.

SR. TÉPAN — Agora os pés.

ZAPO — Os pés também? Que trabalhadeira!

SR. TÉPAN — Mas não lhe ensinaram as regras?

ZAPO — Ensinaram.

SR. TÉPAN — Então?

ZAPO (*A Zepo, muito educadamente*) — Quer fazer o obséquio de sentar-se no chão?

ZEPO — Está bem, mas não me machuque.

SRA. TÉPAN — Está vendo? Ele vai ficar com raiva de você.

ZAPO — Claro que não. Estou machucando o senhor?

ZEPO — Não, está tudo bem.

ZAPO (*Repentinamente*) — Papai, que tal se você tirasse uma fotografia? O prisioneiro no chão, e eu com um pé na barriga dele?

SR. TÉPAN — Isso. Vai ficar ótimo!

ZEPO — Ah, isso não, não quero!

SRA. TÉPAN — Ah, diga que sim, não seja desmancha prazeres.

ZEPO — Não. Eu disse que não e é não.

SRA. TÉPAN — Um retratinho de nada, não vai lhe fazer mal nenhum. Poderíamos colocá-lo na sala de jantar, ao lado do diploma de salvamento que o meu marido ganhou treze anos atrás.

ZEPO — Não adianta, a senhora não vai me convencer.

ZAPO — Mas porque você não quer?

ZEPO — Sou noivo. E se algum dia minha noiva vir essa fotografia, vai dizer que não sei lutar na guerra.

SR. TÉPAN — Ora, é só dizer que não é o senhor, que é uma pantera. Anda, diga que sim.

ZEPO — Está bem. Mas é só para agradecer a senhora.

ZAPO — Se espiche aí.

ZEPO *deita-se completamente. ZAPO coloca um pé sobre a barriga dele, e segura o fuzil com ar marcial.*

SRA. TÉPAN — Estufe o peito mais um pouco.

ZAPO — Assim?

SRA. TÉPAN — Faça cara de herói.

ZAPO — Cara de herói? Como é que é?

SR. TÉPAN — Ora, imite a cara do açougueiro quando contava suas fanhanhas amorosas.

ZAPO — Assim?

SR. TÉPAN — Assim, exatamente.

SRA. TÉPAN — Estufe bem o peito e não respire.

ZEPO — Ainda vai demorar muito?

SR. TÉPAN — Um pouco de paciência. Um, dois, três.

ZAPO — Tomara que eu saia bem.

SRA. TÉPAN — Vai sair sim, você estava muito marcial.

SR. TÉPAN — Você estava muito bem.

SRA. TÉPAN — Estou até com vontade de tirar um retrato com você.

SR. TÉPAN — Boa idéia.

ZAPO — Está certo. Eu bato.

SR. TÉPAN — Me dá seu capacete. Assim eu fico parecendo um soldado.

ZEPO — Não quero mais saber de retrato. Um já chega.

ZAPO — Que bobagem. Que diferença faz para o senhor?

ZEPO — É a minha última palavra.

SR. TÉPAN (*À mulher*) — Não insistam. Os prisioneiros são sempre muito suscetíveis. Se insistir, ele vai se zangar e estragar a festa.

ZAPO — Está bem. E agora, o que é que se faz com ele?

SRA. TÉPAN — Podemos convidá-lo para almoçar. Que é que você acha?

SR. TÉPAN — Não vejo nenhum inconveniente.

ZAPO (A Zepo) — O senhor almoça conosco, não almoça?

ZEPO — Hum...

SR. TÉPAN — Temos aí um bom vinho.

ZEPO — Então tá.

SRA. TÉPAN — Faça como se estivesse em sua casa. Se não gostar, pode reclamar.

ZEPO — Está bem.

SR. TÉPAN — Diga-me, o senhor tem acertado o alvo?

ZEPO — Quando?

SR. TÉPAN — Nesses dias, ora.

ZEPO — Onde?

SR. TÉPAN — Ora, o senhor não está na guerra?

ZEPO — Não, quase nada. Quase nunca acerto no alvo.

SR. TÉPAN — O que é que o senhor tem acertado mais? Cavalos inimigos ou soldados?

ZEPO — Não, cavalo nenhum. Não tem mais cavalo.

SR. TÉPAN — Soldados, então?

ZEPO — Pode ser.

SR. TÉPAN — Como pode ser? O senhor não tem certeza?

ZEPO — É que eu atiro sem mirar. (Pausa) E rezo uma ave-maria pelo sujeito que acertei.

ZAPO — Uma ave-maria? Pensei que fosse um padre-nosso.

ZEPO — Não, é sempre uma ave-maria. (Pausa) É mais curto.

SRA. TÉPAN (A Zepo) Se o senhor quiser, podemos desamarra-lo.

ZEPO — Não senhora, pode deixar. Estou bem.

SR. TÉPAN — Não comece a fazer cerimônias conosco. Se quiser que a gente desamarre, é só falar.

SRA. TÉPAN — Fique à vontade.

ZEPO — Bom, já que insistem, podem desamarra meus pés. Mas faço isso só para agradar a senhora.

SR. TÉPAN — Zapo, desamarre ele. (Zapo desamarra)

SRA. TÉPAN — Então, está se sentindo melhor agora?

ZEPO — Estou, claro. Mas acho que estou incomodando.

SR. TÉPAN — De jeito nenhum, faça como se estivesse em sua própria casa. E se quiser que a gente desamarre as mãos, é só pedir.

ZEPO — Não, as mãos, não. Não quero incomodar.

SR. TÉPAN — Não, não, meu caro, já disse, não está incomodando nada.

ZEPO — Já que insistem, podem me desamarra as mãos também. Mas só para almoçar, tá? Não quero que os senhores pensem que me dão o pé e eu já quero a mão.

SR. TÉPAN — Menino, desamarre as mãos dele.

SRA. TÉPAN — Que bom! Já que o senhor prisioneiro é tão simpático, vamos passar um ótimo dia no campo.

ZEPO — Não me chame de senhor prisioneiro. Diga só prisioneiro, por favor.

SRA. TÉPAN — O senhor não se incomoda?

ZEPO — Não senhora, absolutamente.

SR. TÉPAN — O senhor é muito modesto.

Ruído de aviões.

ZAPO — Aviões. Na certa, vão nos bombardear.

ZAPO e ZEPO atiram-se sobre os sacos de areia, escondendo-se.

ZAPO (Aos pais) Abriguem-se. As bombas vão cair em cima de vocês.

O barulho dos aviões domina todos os outros. Imediatamente, as bombas começam a cair. Os obuses caem muito perto da cena. Mas sem atingi-la. Barulho ensurdecedor. ZAPO e ZEPO estão agachados no meio dos sacos. O SR. TÉPAN conversa calmamente com a mulher, que lhe responde no mesmo tom tranqüilo. Não se ouve o diálogo por causa do bombardeio. A SRA. TÉPAN vai apanhar um dos objetos que trouxeram, extraindo um guarda-chuva como se estivesse chovendo. Estão de pé. Falam de seus negócios particulares, enquanto se balançam em cadência de um pé para o outro. O bombardeio continua. Finalmente, os aviões afastam-se. Silêncio. O SR. TÉPAN estende um braço para fora do guarda-chuva para assegurar-se que não está caindo mais nada do céu.

SR. TÉPAN (À mulher) — Pode fechar.

A SRA. TÉPAN obedece. Os dois aproximam-se do filho, cutucando-lhe o traseiro de leve, com ajuda do guarda-chuva.

SR. TÉPAN — Vamos, vamos. Podem sair. O bombardeio já acabou.

ZAPO e ZEPO saem do esconderijo.

ZAPO — Tudo bem com vocês?

SR. TÉPAN — E você acha que podia ter acontecido alguma coisa com seu pai? (*Orgulhoso*) Aquelas bombinhas, imagine! Acho até graça!

Entra à esquerda um casal de soldados da Cruz Vermelha. Carregam uma maca.

1.º ENFERMEIRO — Tem mortos? Tem?

ZAPO — Não, por aqui, nenhum.

1.º ENFERMEIRO — Tem certeza? Olharam bem?

ZAPO — Olhamos.

1.º ENFERMEIRO — Nenhum morto mesmo?

ZAPO — Estou dizendo que não.

1.º ENFERMEIRO — Nem mesmo um ferido?

ZAPO — Nem isso.

2.º ENFERMEIRO (*Ao primeiro*) — Essa, não. Não faltava mais nada! (*A Zepo, em tom persuasivo*) Veja por aí se não encontra um defunto.

1.º ENFERMEIRO — Não insista, eles já disseram que não tem.

2.º ENFERMEIRO — Que sujeira!

ZAPO — Sinto muito. Não foi de propósito, podem crer.

2.º ENFERMEIRO — É o que todo mundo diz. Que não tem morto e que não foi de propósito.

SR. TÉPAN — Deixe o cavalheiro em paz. (*Pensativo*) Se pudermos

fazer alguma coisa pelos senhores, será um prazer. Estamos às suas ordens.

2.º ENFERMEIRO — Essa é boa. Se as coisas continuam assim, não sei o que o capitão vai dizer.

SR. TÉPAN — Mas... de que se trata?

1.º ENFERMEIRO — Acontece que os outros estão com os pulsos doendo de tanto carregar cadáveres e feridos, e nós ainda não encontramos nada. E não foi por falta de procurar.

SR. TÉPAN — Compreendo, realmente é muito desagradável! (*A Zapo*) Você tem certeza que não há nenhum morto?

ZAPO — Claro que não, papai.

SR. TÉPAN — Você olhou direitinho debaixo dos sacos?

ZAPO — Olhei, papai.

SR. TÉPAN (*Furioso*) Diga logo de uma vez que você não quer fazer nada para ajudar estes cavalheiros tão amáveis!

1.º ENFERMEIRO — Não precisa brigar com ele. Pode deixar. Pode ser que a gente tenha mais sorte numa trincheira em que tenham morrido todos.

SR. TÉPAN — Ficarei muito satisfeito.

SR. TÉPAN — Eu também. Não há nada que me agrade tanto quanto as pessoas que levam seu trabalho a sério.

SR. TÉPAN (*Indignado, gritando*) Então, não se vai fazer nada para ajudar esses cavalheiros?

ZAPO — Se dependesse de mim, já estaria feito.

ZAPO — E de mim também.

SR. TÉPAN — Mas nenhum de vocês está sequer ferido?

ZAPO (*Envergonhado*) Eu, não.

SR. TÉPAN (*A Zepo*) E o senhor?

ZEPO (*Envergonhado*) Eu também, não. Nunca tive sorte.

SRA. TÉPAN (*Contente*) Ah! Agora me lembro! Hoje de manhã, descascando cebolas, cortei o meu dedo. Serve?

SR. TÉPAN — Claro que serve. (*Entusiasmado*) Eles vão te transportar imediatamente!

1.º ENFERMEIRO — Não, não serve. As senhoras não servem.

SR. TÉPAN — Então, continuamos na mesma.

1.º ENFERMEIRO — Paciência!

2.º ENFERMEIRO — Pode ser que seja melhor nas outras trincheiras (*Recomeçam a andar*).

SR. TÉPAN — Não se preocupem. Se encontrarmos um morto, vamos guardá-lo para os senhores. Não o entregaremos a mais ninguém, podem ficar sossegados.

2.º ENFERMEIRO — Muito obrigado, meu senhor.

SR. TÉPAN — De nada, amigo, de nada. Não precisa agradecer.

Os enfermeiros dizem até logo. Os quatro respondem. Os enfermeiros saem.

SRA. TÉPAN — São essas coisas que tornam agradável um domingo no campo. A gente sempre encontra pessoas simpáticas. (*Pausa*) Mas porque é que o senhor é inimigo?

ZEPO — Não sei. Não tive muita instrução.

SRA. TÉPAN — É de nascença, ou o senhor só se tornou inimigo mais tarde?

ZEPO — Não sei, não sei disso não.

SR. TÉPAN — Então, como foi que o senhor veio pra guerra?

ZEPO — Um dia, eu estava em casa, consertando o ferro de passar de mamãe, e chegou um homem que me disse: “É o senhor que se chama Zepo?” — Sou eu, sim. — Muito bem, você precisa ir para a guerra.” Aí, então, eu perguntei: “Mas que guerra?” e ele me disse: “Você não lê os jornais? Infeliz?” Aí, então, eu disse que lia, mas não as histórias de guerra...

ZAPO — Comigo também foi assim.

SR. TÉPAN — Eles também vieram te buscar.

SRA. TÉPAN — Não, senhor, não foi a mesma coisa. Você naquele dia não estava consertando um ferro de passar. Estava consertando o carro.

SR. TÉPAN — Eu estava falando do resto. (A Zepo) Continui. O que foi que aconteceu depois?

ZEPO — Aí, então, eu disse a ele que tinha uma noiva e que se eu não levasse ela ao cinema domingo, ela ia se chatear. Ele me disse que isso não tinha importância.

ZAPO — Comigo foi a mesma coisa.

ZEPO — Aí meu pai veio correndo e disse que eu não podia ir pra guerra porque eu não tinha cavalo.

ZAPO — Meu pai também.

ZEPO — Aí aquele senhor respondeu que não era mais preciso ter cavalo e eu perguntei se podia levar a minha noiva. Ele disse que não. Aí, perguntei se podia levar a mi-

nha tia para ela fazer pudim pra mim às quintas-feiras eu gosto muito de pudim.

SRA. TÉPAN (*Dando-se conta de que se esqueceu*) — Oh! O pudim!

ZEPO — Aí ele disse outra vez que não.

ZAPO — Pra mim também.

ZEPO — E desde aquele dia eu fico quase sempre sozinho na trincheira.

SRA. TÉPAN — Já que estão tão perto um do outro e se aborrecem tanto, você e o senhor prisioneiro podiam se visitar à tarde.

ZAPO — Ah, isso não, mamãe. Eu tenho medo. Ele é inimigo.

SRA. TÉPAN — Que bobagem! Não deve ter medo.

ZAPO — Se a senhora soubesse o que o general contou dos inimigos!

SRA. TÉPAN — Que foi que ele contou?

ZAPO — Disse que os inimigos são gente muito ruim. Que quando eles têm prisioneiros põem pedrinhas nos sapatos deles para que se machuquem quando andam.

SRA. TÉPAN — Que horror! Que selvagens!

SR. TÉPAN (*A Zepo, indignado*) — O senhor não tem vergonha de pertencer a um exército de criminosos?

ZEPO — Eu não fiz nada não, senhor. Não estou de mal com ninguém.

SRA. TÉPAN — Estava se fingindo de santinho para nós, não é?

SR. TÉPAN — Estava se fingindo de santinho para nós, não é?

SR. TÉPAN — Não devíamos tê-lo desamarrado. Se por acaso ficamos de costas para ele, é bem capaz de

por uma pedrinha nos nossos sapatos.

ZEPO — Não zangue comigo.

SR. TÉPAN — Mas como é que o senhor quer ser tratado? Estou indignado! Ah, já sei o que vou fazer! Vou procurar o capitão e pedir-lhe que me deixe lutar na guerra.

ZAPO — Ele não vai querer. Você está muito velho.

SR. TÉPAN — Então, vou comprar um cavalo e uma espada e vou lutar na guerra à minha maneira.

SRA. TÉPAN — Muito bem! Se eu fosse homem, faria a mesma coisa.

ZEPO — Por favor, minha senhora, não me trate assim. Aliás, agora vou dizer: o nosso general disse exatamente a mesma coisa de vocês.

SRA. TÉPAN — Como é que ele ousou dizer uma mentira dessas?

ZAPO — A mesma coisa? Tem certeza?

ZEPO — Tenho. A mesma coisa.

SR. TÉPAN — Então, talvez tenha sido o mesmo que falou com vocês dois.

SRA. TÉPAN — Mas se foi o mesmo, ele poderia pelo menos mudar de conversa. Que história é essa de dizer a mesma coisa a todo mundo?

SR. TÉPAN (*A Zepo, outro tom*) — Mais um traguinho?

SRA. TÉPAN — Espero que tenha gostado do nosso almoço!

SR. TÉPAN — Pelo menos tudo correu melhor do que no domingo passado.

ZEPO — O que foi que aconteceu no domingo passado?

SR. TÉPAN — Imagine que fomos ao campo e colocamos o nosso farnel

sobre o cobertor. Enquanto estávamos olhando para o outro lado, uma vaca comeu o almoço todo, até os guardanapos.

ZEPO — Que esganada!

SR. TÉPAN — Pois é! Mas depois, para compensar, nós comemos a vaca. (*Eles riem*).

ZAPO (*A Zepo*) — Devem ter matado a fome!

SR. TÉPAN — À saúde de todos! (*Todos bebem*)

SRA. TÉPAN (*A Zepo*) — E o que é que o senhor faz para se distrair, na trincheira?

ZEPO — Para me distrair, passo o tempo todo fazendo flores de pano. Sabe, em me chateio muito.

SRA. TÉPAN — O que é que o senhor faz com as flores?

ZEPO — No começo, eu mandava para minha noiva. Mas um dia ela me disse que a estufa e o porão já estavam cheios, que ela não sabia mais o que fazer com as flores e que, se não fosse incômodo de mais, eu lhe mandasse outra coisa. Tentei aprender outra coisa, mas não consegui. Então, continuo fazendo flores de pano para passar o tempo.

SRA. TÉPAN — E depois o senhor joga fora?

ZEPO — Não, agora achei uma utilidade para elas. Dou uma flor para cada companheiro que morre. Assim, já sei que por mais que faça, não vai dar pro gasto.

SR. TÉPAN — O senhor achou uma boa solução.

ZEPO (*Tímido*) — Também acho.

ZAPO — Pois eu, para não me chatear, faço tricô.

SRA. TÉPAN — Mas, diga-me uma coisa, será que todos os soldados se chateiam tanto quanto você dois?

ZEPO — Depende do que fazem para se distraírem.

ZAPO — Do lado de cá é a mesma coisa.

SR. TÉPAN — Então, vamos acabar com a guerra.

ZEPO — Mas como?

SR. TÉPAN — Nada mais simples. Você diz aos seus companheiros que os inimigos não querem mais saber de guerra, e o senhor diz a mesma coisa aos seus colegas. E todo o mundo volta para casa.

ZAPO — Formidável!

SRA. TÉPAN — Assim o senhor vai poder acabar de consertar o ferro de passar.

ZAPO — Como é possível que ninguém tenha pensado nisso antes?

SRA. TÉPAN — Só mesmo seu pai é capaz de ter uma idéia dessas. Não se esqueça de que ele é ex-aluno da escola normal e filatelista emérito.

ZEPO — Mas o que os marechais e os cabos vão fazer?

SR. TÉPAN — Ora, a gente dá pra eles umas guitarras e castanholas para se distraírem.

ZEPO — Boa idéia.

SR. TÉPAN — Estão vendo como é fácil? Já está tudo resolvido.

ZEPO — Vai ser um sucesso louco.

ZAPO — Os meus colegas vão ficar um bocado contentes.

SRA. TÉPAN — Que tal se tocarmos o *passo doble* novamente para festejar?

ZAPO — Ótimo! Isso, mamãe. Ponha o disco.

A SENHORA TÉPAN põe um disco na vitrola. Roda a manivela. Espera. Silêncio. Começa a ouvir-se um alegre passo doble. ZAPO dança com ZEPO e a SRA. TÉPAN com o marido. Estão todos muito alegres. Ouve-se o tilintar do telefone de campanha. Nenhum dos quatro percebe que está tocando e continuam dançando com muito empenho. O telefone toca novamente. A dança continua. O combate recomeça com maior estrondo de bombas, tiros, rajadas de metralhadoras. Os quatro nada viram e continuam dançando alegremente. Uma rajada de metralhadora derruba os quatro. Caem mortos no chão. Uma bala deve ter passado pela vitrola. O disco repete sempre a mesma coisa, como um disco riscado. Ouve-se a música do disco arranhado até o fim da peça. Entram à esquerda os dois enfermeiros. Carregam uma maca vazia.

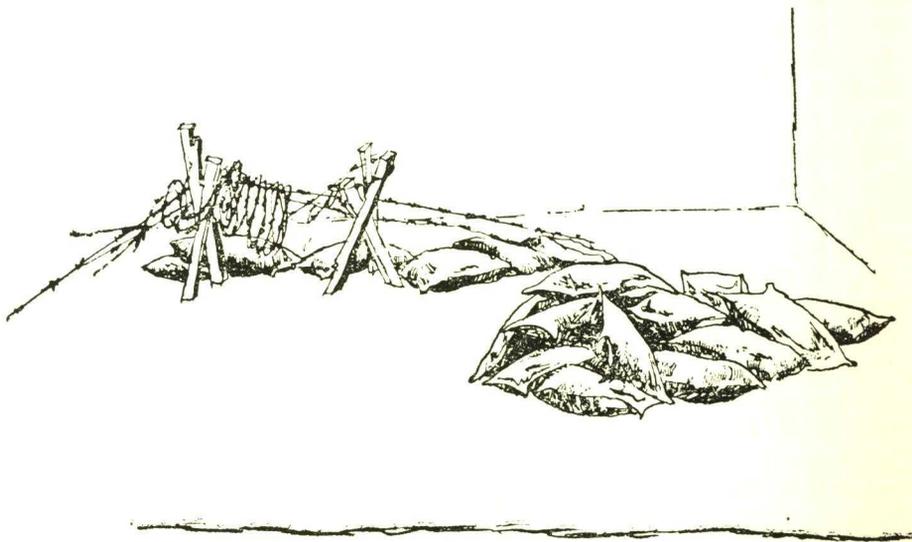
C O R T I N A

Madrid/1952.

* Esta peça foi apresentada n' O TABLADO em 1966. Direção de Ivan Albuquerque, cenário de Ana Letycia e figurinos de Kalma Murinho, com Roberto de Cleto (Zapo), Hugo Sandes (Zepo), Carmen Sílvia Murgel (Sra. Tépan), Hélio Ari e Paulo Padilha (Sr. Tépan) Pedro Proença e Flávio S. Thiago — enfermeiros.

Piquenique no Front foi apresentado com a peça *As Interferências* e tinha um fundo (telão) azul já armado desde o começo do espetáculo e iluminado de cima. No chão, espalhavam-se sacos cheios de pó-de-serra substituindo a areia, para não ficarem pesados demais. Ao fundo paus curtos, cruzados, por onde passavam fios de arame farpado.

Sobre Arrabal, consulte CT, ns. 36 e 51.



FESTIVAL (III) INTERNACIONAL DE TEATROS ESTUDANTIS (POLÔNIA)

O Festival Internacional dos Teatros Estudantis realizado em Wrocław (Polônia) em outubro de 1971, suscitou entre os críticos e o público polonês reações muito diversas. O sentimento de decepção foi a dominante. Julgou-se que o festival foi nitidamente mais fraco que o anterior. Tal apreciação certamente se deve à ausência de grupos de qualidade comparável à do *Bread and Puppet Theatre* que, em 1969, obteve sucesso em quase todas as capitais européias e se constituiu no acontecimento principal do Festival de Wrocław. Isso não significa que o Festival não tenha atraído grupos de fama e de qualidade. Ao contrário, foram vistos conjuntos como o *Performance Group* de Nova Iorque, dirigido por Richard Schechner, *Kiss* de Aix-en-Provence, *Els Joglars* de Barcelona, *Vedere Divadio* de Praga e o *Zimmertheater* de Tuebingen. Entretanto, o sentimento de decepção e desencanto dominou os espectadores que assistiram aos programas de teatros estudantis e dos grupos ditos independentes. Esse sentimento se deve ao fato de que todos esperavam que no curso dos dois anos anteriores algo de novo acontecesse no *novo teatro*; todos pensavam que esse teatro avançaria, criando meios de expressão desconhecidos, criando novas qualidades. Entretanto, revelou-se que nada disso se deu no mundo inteiro (a não ser talvez na América Latina, cujos teatros reveladores não participaram do Festival), o teatro jovem se estereotipou de certa forma, num teatro orientado pelas pesquisas e pela exploração de vias desconhecidas — e isso só poderia acusar uma regressão. Daí a decepção do público e dos críticos poloneses. Acrescenta-se a isso que a platéia de uma cidade onde, há anos, funcionam o *Teatro Laboratório* de Grotowski e a *Pantomima* de Tomaszewski tem todo o direito de ser exigente.

Ao lado de Grotowski, que apresentou no Festival seu já clássico espetáculo *Apocalypsis cum Figuris* e que, uma vez mais, comunicou sua intenção de mudar de orientação e de dar ao teatro um novo caminho, foi o programa apresentado pelo *Performance Group* (NY) que despertou mais interesse. Trata-se do *Concert*, cheio de espírito e usando a boa técnica vocal do grupo, além da *Commune*, espetáculo tranpondo de maneira interessante as experiências do “teatro novo” e dando uma imagem resumida da história da civilização americana desde a época dos caçadores até os *hipies* e do assassinato de Sharon Tate até o massacre de My Lai. Esses dois espetáculos demonstraram que o teatro independente continua sendo o local onde acontecem coisas interessantes e de qualidade. Mas só isso não basta. Não só o grupo *Caravan* de Nova Iorque como o grupo internacional *Kiss* tiveram uma acolhida fria. É que o seu engajamento político e social degenerou em retórica cansativa e os seus recursos de expressão fazem lembrar cada vez mais os do *music-hall*. A propósito disto um retrocesso significativo deve ser assinalado. Sabe-se que desde há já algum tempo o *show business* explora os meios de expressão e até algumas das idéias do “teatro novo”, banalizando-as até a saturação. E eis que, em lugar de buscar novos caminhos, os grupos independentes por sua vez repetem as idéias e processos de ontem chegando ao ponto de imitar espetáculos comerciais. As grandes tendências continuam as mesmas: política, contestação, provocação e metafísica; tendências variadas, que se prestam à controvérsia, mas que não impedem o teatro de mover-se num círculo repetindo os mesmos gestos, as mesmas caretas, os mesmos gritos. E para cúmulo do malefício, acrescenta ainda o *pathos* e o sentimentalismo antes desconhecidos no teatro jovem. Exemplo: o *Chêne Noir* de Avignon.

Os sintomas da crise surgem também no gênero que foi sempre o ponto de destaque do teatro de estudante — o cabaré político. Esse gênero parece ter atualmente certo desenvolvimento no seio do teatro estudantil soviético, a julgar pela jovem *troupe Manekin* de Tcheliabinsk, que lembra em muitos pontos os teatros estudantis satíricos da Polônia nos anos cinquenta.

Com a diferença do que se pôde ver em 1969, os teatros poloneses estiveram bem representados nesse confronto com os grupos estrangeiros.

O teatro *Kalambur* de Wrocław apresentou um espetáculo sobre um texto poético de Urszula Koziol (*Au rythme du soleil*). Espetáculo sem intriga, feito de poemas de reflexão, tristes ou alegres, com ritmo variável, cantado, recitado e dançado numa cadência viva.

Com um clima diferente foi o espetáculo apresentado pelo teatro STU de Cracóvia, intitulado *Spadanie*, conforme texto poético de Tadeusz Rosewicz, autor dramático, poeta e prosador muito conhecido e residente em Wrocław. Menos brilhante que o primeiro, mas num ambiente mais variado, *Spadanie* contém uma mensagem mais profunda do que o magistral espetáculo do *Kalambur*. Constitui o curioso exemplo de um espetáculo que, sobre a trama de uma obra poética bastante hermética e de sentido um pouco elado, desenvolve a narrativa de acontecimentos, de estados de espírito e de problemas sociais e políticos da atualidade. Criado de temas tirados na obra medieval inglesa *Everyman* assim como de mistérios poloneses do século XV, o espetáculo apresentado pelo teatro *Gong 2* de Lublin mostrou-se menos preocupado com a atualidade, mas mais profundo na reflexão sócio-filosófica e psicológica. Além de uma redação inteligente do texto, esse espetáculo despertou a atenção pelo seu lado plástico, aspecto que, durante longos anos, era um dos fenômenos mais dignos de interesse do teatro estudantil polonês. Contrariamente ao que se podia observar ao assistir a maior parte dos espetáculos apresentados pelos grupos estrangeiros, uma mudança nítida se evidencia no teatro de estudantes polonês em conjunto. Os grupos romperam com a imitação, ultimamente bastante freqüente, do teatro profissional, cessaram de embriagar-se com cenografia e efeitos de luz e se voltaram para uma pesquisa de espetáculos de novo tipo. O que lhes faz falta, certamente, é o sólido

de suporte da literatura dramática. Não aquela de aceitação tradicional e de uma nova dramaturgia que reflita as tendências atuais da vanguarda teatral. Isso foi mais notado no espetáculo — *Don de sang*, incontestavelmente o mais interessante de todos os espetáculos poloneses, obra do jovem grupo do Teatro *Osmego Dnia* de Poznan.

Esse grupo apresentou um programa baseado no “estilo Grotowski”. Foram vistos decalques ingênuos, ilogismos e incoerências no jogo, muita agitação, gritos e desordem. Mas a poesia estava presente em sua estrutura, graças ao mérito do jovem poeta Baranczak; além disso era um espetáculo autenticamente atual abordando período recente e tão importante de nossa história. Certamente não se inventou nova dramaturgia, nem estilo cênico revelador, mas foi esse programa que mostrou com mais nitidez o que o teatro estudantil pode e deve trazer de novidade no campo da dramaturgia e da arte do espetáculo.

Ao final do clássico *Apocalypsis cum Figuris*, tão rico em ensinamentos sobre o mundo, o homem e a impossibilidade de fazer renascer um velho rito neste mundo sem Deus, os atores se retiram e os espectadores se encontram diante de um palco deserto, manchado de estearina e coberto de migalhas de pão. No Teatro *Osmego Dnia* é o sangue que fica espalhado no palco e os espectadores permanecem muito tempo a contemplá-lo mesmo sabendo que é apenas tinta vermelha. E talvez seja para fazer viver esse instante de reflexão e de contemplação que vale a pena fazer teatro esperando que daí nascerá um teatro novo e útil. Um teatro em que se terá o desejo de comunicar algo às pessoas, de fazê-las aderir a uma verdade em lugar de representar, exacerbar e *épater*, em lugar de repetir os mesmos gestos e processos de direção aprendidos ou copiados dos outros.

TEATRO DISSIDENTE: 3 JOVENS DRAMATURGOS ARGENTINOS

VIRGINIA RAMOS FOSTER

Atualmente, os dramaturgos argentinos partilham o mesmo problema confrontado por outros autores em toda a América Latina: a criação de um teatro que reflita autenticamente as realidades nacionais. Isso não significa que as suas peças não possam abordar temas internacionais — o reflexo das realidades nacionais não significam provincialismo. A realidade nacional é parte da cena internacional e, portanto, não é de surpreender quando se encontra, numa peça, a mistura de temas da guerra do Vietnam com uma atitude crítica em relação aos mitos nacionais argentinos. Felizmente, algum êxito nessa direção se verificou na temporada teatral de 1970 em Buenos Aires, com a emergência de três promissores jovens dramaturgos socialmente comprometidos tanto quanto artisticamente dotados: Victor de los Solares, Guillermo Gentile e Ricardo Monti, todos de seus vinte e poucos anos. A predominância da juventude no mundo do drama, na Argentina, foi especialmente vivificante e bem-vinda durante a temporada que sofria, além disso, uma crise resultante da apatia do público e da falta de produções significativas. O teatro, especialmente o “teatro novo” é ativo mas não florescente, em Buenos Aires. Esse declínio pode ser atribuído às exigências do “teatro novo” — tais como, participação da platéia, improvisação e recursos mistos, na medida em que se acham tão distantes do teatro tradicional que são aparentemente inaceitáveis para uma importante camada de frequentadores de teatro em Buenos Aires. O surgimento de um cinema verdadeiramente sofisticado ajudou a desviar a atenção do teatro. E não se discutiria o desastroso efeito do fechamento, durante o inverno de 1971, das atividades culturais do Instituto Torcuato di Tella, cujo Centro de Experimentação Audiovisual foi o ponto focal das atividades dramáticas nos anos 60.

Os denominadores comuns de Solares, Gentile e Monti não são apenas juventude e talento, mas também a tendência para a renovação teatral através de radical dissidência. Victor de los Solares é o mais jovem (21 anos) e o mais comprometido no sentido sócio-político. *Hoy Napalm Hoy, motivación en un acto* é uma curta mas provocativa composição, aberta quanto à forma. A peça é uma combinação de uma inquisição, cerimônia e improvisação visando a obter a participação emocional do público na experiência política atual. Num pequeno teatro em Los Altos de Florida, Solares também dirigiu a obra apresentada pela *Agrupación Teatral Avanzada*. Muitas figuras alegóricas (Liberdade, Argentina, Guerra, América e Paz) aparecem no palco para protestar e denunciar um mundo dividido pela guerra e profetizar o futuro da Argentina e da humanidade. O futuro, certamente, inclui uma guerra de destruição pelo napalm e a total destruição do meio físico. Solares sente-se orgulhoso de seu ataque frontal, considerando-se a rigorosa censura oficial das artes no país; temas tabu como comentários políticos são geralmente evitados. Sua técnica de vanguarda inclui um palco nu, uma atmosfera obscura, freqüente interpolação de música de Vivaldi e dos Beatles para acentuar e interpretar a ação e um diálogo direto com a platéia. O mais deslocado na obra, para o público, é o lamento de Paz, uma crítica à humanidade por sua incompreensão. Depois de sua morte, uma litania fúnebre, um *mea culpa* — é cantada.

Argentina: Te olvidé para independizarme. Perdón.
América: Te olvidé para no perecer. Perdón.
Libertad: Te olvidé para poder nacer. Perdón.

Quando Argentina e Liberdade (a primeira, subseqüentemente, mata a última) se dirigem ao público, muitas perspectivas políticas imediatas são evocadas: Camboja, Biafra, Israel, Cuba, Laos, intranquilidade estudantil e a situação do negro. Ai, a platéia e os atores se tornam um — o drama se torna uma arte comunal, uma experiência dinâmica que interessa a todos. *Hoy Napalm Hoy* foi recebida por um público pequeno mas entusiasta, ansioso por ajudar o aparecimento e evolução do teatro experimental de protesto.

Guillermo Gentile também se identifica com o drama de protesto em *Hablemos de calzón quitado* (origi-

nalmente, *Amorfo 70* — vencedor no VIII Festival de Teatro do Brasil em 1969). O talento de Gentile está em sua habilidade em compor um conceito contemporâneo de revolução: a liberação do indivíduo deve ser o primeiro processo na criação de um verdadeiro movimento revolucionário. Daí, rejeita a teoria marxista da liberação das unidades sociais a favor da mudança individual e da liberdade. Isto é, a mudança social deve ser efetuada através da consciência e amadurecimento do indivíduo em lugar da mudança revolucionária das instituições sociais exclusivamente.

Hablemos de calzón quitado, baseado num refrão *criollo* que pode ser livremente traduzido como “Coloquemos as cartas na mesa” é a história de Martin, um *hippie* revolucionário de 25 anos que ajuda Juan, um jovem de 24 anos socialmente retardado. Quando Martin aceita hospedar-se em casa do subnormal Juan, ele logo verifica que precisa “educar”, mudar e inspirar o amigo. Martin percebe que seu trabalho espiritualmente revolucionário está naquela casa grotesca, uma prisão em que Juan é um prisioneiro de seu pai homossexual travestido (a mãe os abandonara anos atrás): “Papa” se tornou o alfa-ômega da existência de Juan, que sofre do complexo de Édipo, cujo pai aceita prontamente o papel da mãe. Esse imaginoso *interplay* entre o complexo de Édipo e a reversão do papel homossexual constitui de fato um grande atrativo dramático para o público. Martin logo descobre que o pai ainda dá banho em Juan, deita-o, brinca com ele como prova de sua completa integração no papel maternal. Depois, travestido em roupas femininas, ele sai toda noite para exercer a “profissão”.

Horrorizado com tais fatos, Martin tenta educar Juan política e socialmente. Decorrido um mês com o II ato e as teorias introduzidas por Martin sobre “A vida é uma novela” e “História como mudança” continuam a penetrar o anormal, hermético e decadente mundo de Juan. A mudança física na casa serve como objetivo correlato para demonstrar o desenvolvimento mental e social de Juan. Obviamente, o pai reage violentamente e força Juan a escolher. Uma cena brilhante de pesadelo acontece no palco acentuando as posições opostas dos dois homens em relação a Juan. Mais tarde, ambos o abandonam — o pai porque Juan o rejeitou; Martin, porque sua missão está cumprida — e Juan vê-se for-

çado a decidir seu próprio destino e formar sua própria identidade. Desesperado, ele percorre a platéia pedindo socorro mas o público permanece indiferente. Juan tem que decidir sozinho.

Como muitas peças contemporâneas, *Hablemos de calzón quitado* dá lugar a variadas interpretações. Convém notar que Gentile pode ser comparado aos escritores negros americanos (notadamente James Baldwin) que identifica a subnormalidade social com a psicológica e da liberação política e individual como a mesma coisa. Em resumo, a peça mantém o interesse e a tensão dramática e tem alguns momentos de humor. O ponto negativo é o uso espalhafatoso de símbolos óbvios, o “filosófico” e prolixo discurso sobre liberdade, revolução, amor, vida, lamentavelmente dirigido ao público. Entretanto, Gentile deve ser elogiado pela sua glorificação do indivíduo e pela originalidade com que aborda os problemas do homem moderno preso na teia dos desajustamentos político e social.

A mais original e importante obra — *Una noche con el señor Magnus e hijos* — é a primeira peça de Ricardo Monti apresentada profissionalmente. 26 anos, estudante de sociologia e psicologia, Monti é elogiado pela sua obra notável, complexa como estrutura dramática e como conteúdo. A complexidade da obra evidencia um esforço da parte do autor no sentido de restaurar a falta de vitalidade do palco: voltar o teatro para o povo no sentido de criar sensibilidade e consciência nos espectadores. Os personagens de Monti chegam a comentar uma meta-teoria dramática na própria peça: “É preciso senti-lo, vivê-lo; entender não é necessário.”

A peça em dois atos tem algo de uma parábola sociológica, violentamente dirigida. Magnus, uma figura de Calígula, construiu um império de esplendor material desprovido de valores espirituais. Seu domínio inclui três filhos, prisioneiros desamparados em sua monarquia louca. Apesar de a casa de Magnus ter muitas portas, não tem saída para qualquer de seus vassalos. Ninguém escapa de seu tratamento diabólico. Desprovido de moral e de consciência emocional, Magnus, o déspota selvagem, não tem conceito do Outro. Seus filhos são: Amâncio (O Gato), um rebelde asfíxiado pelo poder paterno; Gualtério (Wolfi), criatura servil e repulsiva um pouco estimado pelo pai; e Santiago, um

jovem egoísta e acomodaticio. Há também Lou, um concorrente de Magnus nos negócios, atualmente reduzido ao estado canino em casa de Magnus.

É dentro desse mundo que Monti constrói um microcosmo do inferno vivo, evocando assim um protesto humanitário contra uma sociedade burguesa, capitalista e desumana. Usando uma brutalidade surrealista, grotesca e selvagem, Monti leva a audiência a presenciar uma das muitas angustiosas noites com Magnus e seus filhos, noite cheia de ritos familiares, jogos e cerimônia. Esta noite particular tem também a participação de Júlia, uma moça (*una nada*) que Magnus encontrou e trouxe para casa.

O I ato retrata o presente e faz referência ao passado de Magnus e sua família através do recurso de *raconti* altamente simbólicos, teatro dentro do teatro onde se sustentam muitos níveis de realidade, principalmente a realidade atual em oposição à realidade representacional do palco. Isto é, os filhos de Magnus vivem através dos jogos que realizam, num constante re-encenação de suas experiências. Magnus, certamente domina e hipnotiza as imaginações de todos, pois é ele o mágico (o *magnus magus*), o exorcizador desse jogo catártico. É justamente através desses jogos que o passado impiedoso de Magnus é revelado. Ele assassinou a mulher, destruiu a vida de outros, enganou e humilhou o próximo de todas as maneiras. Enquanto ele e os filhos, juntamente com Júlia e Lou, se movem de uma realidade a outra, persiste a luta e o espírito irrequieto da vítima que se rebela dentro dos estéreis recursos de uma situação repugnante.

O II ato desenvolve o jogo catártico e também a extravagante inclinação para o prazer, mas o ponto de referência é intensamente ideológico. Aí ocorre uma brusca mudança de andamento com mais pregação, uma mudança de estilo e de tom e, inevitavelmente, uma certa desintegração. No escárnio do banquete da Última-Ceia, também uma reminiscência da bacanal romana, a discussão tem várias questões atuais: o vácuo da geração, as injustiças sociais que afetam a classe operária, a arte, o papel do intelectual na sociedade, etc. "Gato" dirige-se à platéia, mostrando-lhe como viver dentro da moldura do capitalismo. Então, de aparente realidade a uma semi-fantasia, o pesadelo do último jogo — pré-figurado pela Última Ceia — encontra os filhos, assis-

tidos por Lou e Júlia, apunhalando o anti-Cristo, Magnus. Magnus é morto, não pelo universo que ele criou, mas pelos fortes apetites que ele reprimiu durante muito tempo como também pelos incontroláveis jogos que ele em última análise instituiu. Assim as suas vítimas adquiririam alguma vida, talvez uma identidade através de seu ato.

A elaboração dessa parábola social permite a Monti protestar vigorosamente contra as ciladas das forças sociais e econômicas que hipnotizam o homem e distraem sua atenção crítica. Mais importante, entretanto é que um certo otimismo pode ser detectado no comentário do autor de que o homem detém a possibilidade de obter a justiça e a dignidade que, pelo menos, ele pode alterar os jogos que o dominam desviando-os contra seus abomináveis inventores.

Apesar de *Una Noche com el Señor Magnus e Hijos* se ressentir de algumas falhas técnicas — um simbolismo óbvio, um excesso de cenas chocantes e uma brusca mudança de estilo — ela subsiste como obra imaginativa e convincente. Espera-se que Monti siga com seus comentários sobre a condição humana de maneira tão criativa em suas próximas obras.

Ainda é muito cedo para prever como esses três jovens dramaturgos evoluirão e se o movimento de dramaturgia nova sobreviverá em Buenos Aires. Seu futuro dependerá da habilidade na produção de dramas cheios de conteúdo com hábil técnica, imaginação artística e uma autêntica preocupação com ambos os temas, argentino e internacional. Pelo menos, com base em suas primeiras produções, podem-se esperar obras maiores desses autores. De resto, estes, com suas peças, deram atualmente um novo impulso ao drama argentino.

EXPLOSÃO INFANTIL

MARINHO DE AZEVEDO

No palco do Teatro João Caetano, Aladim descobre, como faz há séculos, as vantagens de ter uma lâmpada maravilhosa. Numa sala do Museu de Arte Moderna, um grupo de crianças inventa, quatro vezes por domingo, novas variações sobre *As Aventuras do Dr. Magnésio*. Enquanto isso, o *Primeiro Festival Internacional de Bruxarias* (Teatro da Praia) procura uma fórmula intermediária entre a comunicação clássica e a participação de vanguarda, recorrendo a imagens e slogans de televisão para atingir seu público.

Os três espetáculos são amostras diferentes do mais recente fruto da "crise do teatro": a peça infantil. Em vários teatros do Rio, por exemplo, estão sendo montadas atualmente 23 outras peças para crianças, todas em fins de semana e algumas só aos sábados ou domingos. O repertório já é bastante vasto para satisfazer a todos os gostos e contrasta com a escassez de poucos anos atrás, quando o único autor que se preocupava seriamente com o público infantil era Maria Clara Machado. Agora, com MC dedicando-se cada vez mais ao mundo complexo das emoções adultas (*Seu Tango Argentino* está sendo levado n'ó TABLADO), a cena infantil é tomada pelos seus muitos e variados herdeiros.

PARTICIPAÇÃO

Um deles, responsável pela mais convencional dessas três peças da atual safra mirim, é o Teatro Juventude, com seu *Aladim*. A velha história adaptada por Carlos Abel e Luis Artur e anunciada como uma superprodução, usa e abusa do sucesso assegurado pelos clichês. Para um adulto é quase impossível conter os bocejos diante dos atores que, para dizer meia dúzia de pala-

vas sem importância, esgotam todo um arsenal de pulos, malabarismos e gargalhadas gratuitas, como se estivessem num circo. A peça, porém, não é para adultos e as crianças deliram; é tão impossível elogiá-la quanto negar que seja um sucesso muito superior à média do gênero. Há domingos em que até oitocentas pessoas assistem, entusiasmadas, às contorsões do garoto de Bagdad. Seria difícil imaginar um aproveitamento tão feliz da vulgaridade.

As *Aventuras do Dr. Magnésio*, do Tribus Teatro, composto por alunos do último ano do curso teatral do SENAC, está no extremo oposto. Existe um enredo que se desenvolve e se modifica com a participação das crianças, que deixam de ser espectadores e passam a influenciar a ação.

O rei de um país imaginário começa a dar ordens absurdas e, para que seu povo (as crianças) possam trabalhar mais depressa, encomenda ao dr. Magnésio uma fórmula mágica. O politizado doutor, porém, explica às crianças que é preciso encontrar uma fórmula capaz de modificar o rei. Os atores profissionais guiam os atores improvisados nessa procura. Aplicada a fórmula, seus resultados variam, democraticamente, de acordo com os desejos do público-povo. Às vezes o rei, corrigido, volta a governar seu reino. Em outras, é escorraçado. As crianças perplexas e encantadas com a brincadeira, talvez não se divirtam tanto quanto com as mágicas de Aladim, mas não há dúvida de que, passada a primeira surpresa, mostram-se encantadas com a vida política.

ESCOLHA

Entre essas duas, o meio-termo é o *Primeiro Festival Internacional de Bruxarias*, de Gilda Vandebande. A música é boa, os figurinos bem coloridos e a ação movimentada. O festival, onde cada bruxa apresenta sua mágica, serve de pretexto para que a autora ironize o estilo dos programas de televisão (principalmente o de Chacrinha) e seus comerciais. A crítica é de bom gosto, mas, certamente, interessa mais aos pais que aos filhos.

Impossíveis de ser julgados pelo mesmo critério, pois cada um se propõe um programa diferente, estes

três exemplos de teatro infantil têm pelo menos um ponto em comum. Mostram que, no teatro, as crianças desfrutam de um campo de escolha mais vasto que os adultos.

(Veja, 4/10/72.)

DEBATE

AMIR HADDAD

— ... Minha posição é esta, exemplificando. Se um aluno meu começa a fracassar dentro de uma aula de teatro, digo: eu gosto de teatro, tenho certeza de que teatro é bom porque é a minha opção profissional. Se alguém não está gostando, não é culpa do teatro. Tenho, então, de me abrir e ver onde estou errando. Porque não posso admitir que alguém não goste de uma coisa pela qual optei. E devo ter certeza de que gosto disso no meu nível pessoal. Agora, no nível do público, acho que vou ao futebol, grito junto com ele, balanço minhas bandeiras, também me exibio e sou igual ao jogador lá em baixo. Se me sento e fico observando as reações desse público, vou dar a ele um espetáculo pronto no qual ele não tem vez. Essa busca de abertura é que, penso, pode ser um caminho para o teatro. Uma abertura é tentar ver que o TBC atendia a uma classe que ia ver espetáculos na Europa. E pode-se comparar também com os paraenses: na época em que estive lá, eles pegavam um Caravelle para vir ao Rio assistir aos sucessos da temporada. E nunca viram um pássaro. Agrave esse processo, coloque em termos de nação, em termos de subdesenvolvimento e colonização cultural, e veja que teatro estamos fazendo. A colocação está também no subdesenvolvimento cultural, mas um de seus aspectos é o da importação da cultura, qualquer que seja, desde que não seja a nossa.

ZIEMBINSKY

— Eu estou cansado de há 30 anos encontrar pessoas que nunca foram ao teatro, que não sabem o que é

teatro, nunca souberam, nunca se interessaram em saber, que *a priori* não gostam, sem ver. Não sei qual a razão do desinteresse, pode ser econômica ou outra, mas o fato é que estão totalmente alheios ao problema do teatro. Como se explica que existam camadas muito grandes, que se sabe que existem, que nunca pensaram na existência do teatro?

AMIR HADDAD — É que elas nunca foram solicitadas. É da massa que estou falando. Ninguém se preocupa com ela. Mas essas pessoas, quando crianças, brincaram de teatrinho, no quintal, *transaram* um circo em suas vidas. Vêem televisão e *curtem aquela* que é dada como representação para eles. Não acho que é problema das pessoas. É da estrutura de colonização cultural do país. Subdesenvolvimento cultural, para mim, não é o povo não gostar de teatro ou de bom cinema. Subdesenvolvimento para mim é o povo culturalmente colonizado. Vivendo uma cultura alheia a ele. Não estou querendo que os palcos brasileiros fiquem coalhados de bumba-meu-boi. Nada disso. Mas acho que se tem de procurar uma forma de expressão mais próxima da gente, que considere seriamente o histrionismo do brasileiro como característica e não como defeito.

IAN MICHALSKI — Acho que está surgindo uma perspectiva de abertura a longo prazo — não tenho maiores ilusões, pois não se definirá como abertura na nossa geração — na reforma do ensino, com atividades dramáticas nas escolas, desde o início do primário até o fim da formação do segundo grau, que vão receber um impulso bem maior. Se isso for bem conduzido, se não desembocar em festinhas de fim de ano, e sim como estímulo à auto-expressão, da atividade lúdica da criança e do adolescente, acho que, a longo prazo, pode ser importante. Dos seis até os 18 anos, quem estiver se expressando através de uma atividade dramática espontânea, ganhará uma intimidade com o teatro que poderá lhe dar um gosto que não existe, ou existe insuficientemente. Tenho receio que essa oportunidade seja perdida. Mas que é uma oportunidade, estou convencido.

(Jornal do Brasil, 18/out./72.)

MOVIMENTO TEATRAL

(Outubro-novembro-dezembro/1972)

TEATRO DE ARENA

Dom Quixote, de Cervantes, numa versão livre de Luis Augusto Marones, com direção deste último, com Jitman Vibranovsky, Gilson de Moura, Valter Marins e outros.

O Mundo Mágico do Cirquinho Ping-Pong, de autor não nomeado, prometendo: *Cada criança recebe um baralhinho mágico.*

Viajando pelo Brasil, espetáculo de marionetes pelo grupo Monteiro Lobato.

TEATRO ARMANDO GONZAGA

A Colher Mágica de Monsieur Loló, pelo Grupo Cacilda Becker.

TEATRO DE BOLSO

Esquina Perigosa, de J. B. Priestley. Direção e interpretação de Aurimar Rocha. Cenário de Carlos Perri. Com Carlos Eduardo Dolabela, Célia Coutinho, Ivens Godinho, Raquel de Biase, Glória Ladany e Wanda Critiskaya.

O Genro que era Nora (Escândalo em Sociedade), de Aurimar Rocha. Cenário de Flávio Perroni. Com Aurimar Rocha, Glória Ladany, Olegário de Holanda e Raquel de Biase.

O Patinho Feio, adaptação e direção de Aurimar Rocha, com Vanda Critiskaya, Betty Barcelos, Walter Soares, Rui Barbosa e Tilde Suely.

Branca de Neve e os 7 Anões, adaptação, produção e direção de Roberto de Castro, solicitando: *Venha você também ajudar Branca de Neve a arrumar a casa dos 7 anõezinhos*.

A Bruxinha que era boa, de MCM, produção de Professoras Associadas.

A Revolta dos Brinquedos, de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga.

TEATRO CASA GRANDE

Um Edifício Chamado 200, a *super-gargalhada* de Paulo Pontes. Direção de José Renato, produção de Carlos Imperial, com Milton Morais, Tânia Scher e Vera Brahim

O Jardim das Borboletas, de André José Adler, trilha sonora de Taiguara, Rodrix, Jorge Omar, Paulo Imperial e Souto Neto. Produção de Luís Mendes Júnior, com Lígia Diniz, Cláudio Tovar, Iris Bruzzi, Nelson Caruso, Paulo César Paraná.

TEATRO COPACABANA

Abelardo e Heloisa. Uma Produção Paiol de S. P., com Miriam Mehler, Fregolente Lourdes Meyer, Jorge Chaia, Érico de Freitas, Rosita Tomás Lopes e outros. Direção de Flávio Rangel, 113 figurinos de Van Vuchelen, 14 cenários de Gianni Ratto. Músicas de Carlos Lira e Jesus Rocha.

TEATRO CACHIMBO DA PAZ

Dorotéia vai à guerra, uma *comédia trágica-obscena* de Carlos Alberto Ratton, com Dina Sfat e Italo Rossi.

Sonho Azul, de Emiliano Queiroz. Direção de Marcos Weinberg, com Ângelo Malfoun, Carlos Le Bret, Sebastião Apolônio, Leandro Rocha, Vera Araujo e Evandro Boia.

TEATRO DULCINA

O Manso, comédia de Emanuel Rodrigues e Costinha, direção de Sérgio Dionísio, com Costinha, Antonio Duarte, Fininho e Sônia Paula.

TEATRO FONTE DA SAUDADE

O Rapto das Cebolinhas, de MCM, cenários e figurinos de Pernambuco Oliveira, direção de Yumara, com Olegário Holanda, Maria Lígia, Regina de Oliveira, Eliana Oliveira, Robertson Rébula, Luis Macartney e Paulo Roberto.

TEATRO DA GALERIA

O Peru, de Georges Feydeau, direção de José Renato, cenários de Túlio Costa, figurinos de Van Vuchelen. Com Renata Fronzi, Berta Loran, Dirce Migliaccio, Telma Reston, Ari Fontoura, Felipe Carone, Cécil Thiré, Ganzarolli, Maria Helena Dias, Helena Velasco, Juju e outros. Coreografia de Carlos Leite.

TEATRO GIL VICENTE

O Casamento de D. Baratinha, adaptação de Elito Regina e Regis Rodrigues, com Vilar Vermont, Glória Velasquez, Luciano Braga, Luis Cavalcanti, José de S. e José Kolnay. Direção e produção de R. Rodrigues.

TEATRO GLÁUCIO GIL

Check-up, de Paulo Pontes. Produção de Carlos Imperial, com Zieminski, Neusa Amaral, Edson França, Roberto Pirilo, Miriam Muler, José Maria Monteiro e Miguel Carrano. Direção de Cecil Thiré.

A Onça e o Bode, pelo Grupo Carroussel. Direção de Rorégio Fróis.

História de um Barquinho, espetáculo premiado no V Festival de Teatro Infantil. Produção do Grupo NAC. Com Ilo Krugli, Pedro Veras, Reinaldo Machado e outros. Música de Cecília Conde.

Uma Noite em Claro, de Artur Azevedo. Com Solange França, Paulo Ribeiro e Franci Silva ao violão, em apresentação extra.

TEATRO GLAUCE ROCHA

O Gigante Egoísta, musical adaptado de Oscar Wilde por Nelson Luna. Produção da ASBC, com música e direção sonora de Artur Maia.

TEATRO GLÓRIA

Sleuth — Jogo do Crime, de A. Shaffer, direção de João Bethencourt, com Paulo Gracindo, Gracin-

do Júnior, Dina Stepler, Luis Romano e outros.

O Milagre de N. Senhora Magri-nha, auto de natal de João Bethencourt, direção do autor, com Lupe Gigliotti, Rafael Carvalho, Regina Rodrigues, Carlos Wilson, Augusto Olimpio, Maya e outros.

TEATRO GINÁSTICO

Panorama Visto da Ponte, de Miller. Direção de Odavlas Petti. Com Leonardo Vilar, Vanda Lacerda, Hélio Ari, Sérgio Dionísio, Cecília Loliola e outros.

A Capital Federal, de Artur Azevedo, músicas de Nicolino Milano e Assis Pacheco. Direção de Flávio Rangel. Com Sueli Franco, Laerte Morrone, Francisco Milani, Carlos Copa, Gracinda Freire e outros.

TEATRO IPANEMA

Hoje é Dia de Rock, despedindo-se de cartaz.

A China é Azul, de José Wilker, com o autor, Tetê Medina e Rubens Corrêa.

TEATRO JAIME COSTA

Procuram-se os dois ratinhos, de Régis Rodrigo, direção de J. Maia.

TEATRO JOÃO CAETANO

O Interrogatório, de Peter Weiss, com Fernanda Montenegro, Carlos Kroeber, Fernando Torres e outros.

Aladim e a Lúmpada Maravilhosa, de Carlos Abel e Luis Artur, produção do Teatro da Juventude.

A Galinha dos Ovos de Ouro, adaptação, produção e direção do mesmo Teatro da Juventude.

TEATRO MAISON DE FRANCE

Deux Femmes pour un Fantôme, e La Baby Sitter, de René Obaldia. Direção de Pierre Franck, cenários de Jacques Noel. Com Maria Mauban, Henri Garcia e Michèle Lucioni.

Freud Explica... Explica?, de Ron Clark e Bobrik. Direção de João Bethencourt, com Jorge Dória, Iara Cortes, Angela Leal, Eduardo Tornaghi e Luis Armando Queirós.

TEATRO MIGUEL LEMOS

Joãozinho e Maria, O Mágico de Oz, O Sapatinho de Cristal, Os 3 Porquinhos, O Tesouro do Pirata, todas de autoria de Jair Pinheiro, direção de Paulo Matosinho e Carlos Nobre, figurinos de Delmar Moraes, com bailado de Tatiana Leskova (*O Mágico*), coreografia de Paulo Arguelles. Elenco: Léia Castro, Lídia Iório, América Maria, Paulo Sandin, Roberto Andrel, Paulo Arguelles e Jair Pinheiro.

TEATRO MUSEU DE ARTE MODERNA

As Aventuras do dr. Magnus Magnésia, com o Grupo Tribus.

TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

O Brasil Cafona, "comédia musical que relata através de uma viagem

as canções, mitos, cantores, desafios e credences do Brasil de ontem, levando-o ao Brasil de amanhã. Com a fabulosa Dilu Melo (apresentando a canção brasileira) e grande elenco." Direção de Maria Wanderley, direção musical de Dilu Melo. Impróprio até 14 anos.

TEATRO OPINIÃO

O Bordel da Salvação, de Bredan Behan. Direção de João das Neves, cenários e figurinos de Colmar Diniz, música de José Rodrix. Com Ivone Hoffmann, Norma Sueli, Maria Rita, Marieta Severo, Jorge Chermes, Nestor Montemar, Daisy Lourenço, Emiliano Queiroz, Buza Ferefaz, Paulo Ribeiro, Geny Macedo, José Paulo Fatah e Manuel Varranda.

Papai Noel e os 2 Ladrões, de João Bethencourt, direção de Jorge Cândido, figurinos de Pernambuco de Oliveira, com Francisco Silva, Margot Melo, Jorge Cândido, Vera Cândido, Rui Fiuza, Ivan de Almeida, João Vieitas, Alex Sant'Ana, Maria Nilza Arantes e Geraldo Barbutti.

A Onça e o Bode, produção de Roberto Castro com o Grupo Carroussel.

Quem Quer Casar com D. Baratinha, produção de Roberto Castro.

O Soldadinho de Chumbo, de Suelly Peggio de Castro, direção de Rogério, música de Eliseu Miranda, coreografia de Maria Inês Cavalcanti.

Chapeuzinho Vermelho, direção e adaptação de Roberto Castro, com o Grupo Carroussel.

TEATRO DA PRAIA

O Mágico de Oz, pelo Grupo Carroussel.

A Gata Borrallheira, de Roberto Castro, com o Grupo Carroussel. Texto de Sueli Poggio Castro.

Festival de Bruxarias, texto, música e direção de Gilda Vandebande, com Buza Ferraz, Cláudia Ribeiro, Augusto César, Maria Aparecida e outros. Direção musical de Hamilton Gouveia e figurinos de Amílcar Consendei.

A Roupa Nova de Papai Noel, de Paulo Afonso Lima, direção de Claudio Gonzaga, cenários e figurinos de Luis Fernando Meira, música de Rosono Ravache, com Paulo Lima, Eny Miranda, Dedé Oliveira e Tânia Oliveira.

A Gambá que ficou cheirosa, de Paulo Afonso Lima, produção de Teresa Barroso, direção, cenários e figurinos do grupo. Com Eny Miranda, Lúcio Gomes, Mário Miranda, Kária Nahoum, Regina Lucy e Sirley Alves.

O Boi e o Burro no Caminho de Belém, de MCM, direção de Sura Barditchevski, produção de Roberto de Castro.

Marido, Matriz e Filial, de Sérgio Jockyman. Com Miriam Pérsia, Hildegard Angel e Guilherme Correia. Cenografia de Mixel e figurinos de Zuzu Angel.

Flicts, de Ziraldo e Aderbal Júnior.

TEATRO DO SENAC

O Cordão Umbilical, de Mário Prata. Direção de Aderbal Júnior,

com Iris Bruzzi, Tais Portinho, Nelson Caruso e Marco Nanini.

TEATRO SERRADOR

Os Marginalizados, de Abílio Pereira de Almeida, direção de Kleman, com Derci Gonçalves.

TEATRO TERESA RAQUEL

O Tango, em seu 6.º mês, últimos dias.

O TABLADO

Um Tango Argentino, de Maria Clara Machado, em final de carreira.

A Menina e o Vento, de Maria Clara Machado, em final de carreira, apresentando-se, durante o mês de dezembro, em diversos locais, fora d'O TABLADO.

ARIEL MIRANDA

Noticiamos, com pesar, o falecimento de mais um tabladino, ocorrido em dezembro. Ariel Miranda — um dos talentosos intérpretes d'O TABLADO, cursou a Academia Dramática (Fundação Dulcina de Moraes) e tomou parte em diversos espetáculos do grupo.

GRUPO BARRA

Natal na Praça, de Henri Ghéon, visitando fábricas, clubes e igrejas. Fazem parte do grupo: Nelson Mariani, Orlando Sena, Beatriz Lira, Conceição Sena, Rui Pereira e Toninho Vasconcelos.

ANDRÉA GUIMARÃES
em A MENINA E O VENTO (1972)



PENSE NO AUTOR

O produtor do espetáculo deverá pensar no autor no mesmo momento em que pensa na peça. O titular dos direitos terá que ser consultado por motivos óbvios.

Para montagem de qualquer peça — nacional ou estrangeira — é indispensável uma consulta à SBAT, com antecedência absoluta, no mesmo momento em que o interessado pensar na peça; e isto porque poderão surgir dificuldades imprevistas e até mesmo irremovíveis a saber:

- a) O autor não desejar autorizar a representação de sua peça por motivos de ordem particular;
- b) o autor desejar fixar direitos autorais e condições superiores às habituais;
- d) a peça — apesar de ter sido representada anteriormente — estar sujeita a um novo contrato de tradução por caducidade do documento primitivo: e, conseqüentemente, pagamento de novo *avaloir*;
- e) a peça poderá estar publicada numa tradução — para leitura, simplesmente — mas o direito de representação pertencer a um outro tradutor, ou até nem ter sido ainda tal direito de representação pública autorizada para o Brasil;
- f) a peça poderá estar vinculada a determinada Companhia, por contrato de exclusividade.

E tantas outras dificuldades poderão surgir em conseqüência de um amontagem precipitada, sem que o titular dos direitos autorais tenha sido consultado previamente.

Tudo quanto dissemos se aplica a toda e qualquer produção teatral, seja profissional ou amadorística, seja pelo Rádio ou pela Televisão. Seja como for, qualquer apresentação pública *dependerá de consulta prévia à SBAT*. Se não for tomada em consideração esta advertência, alguém lamentavelmente terá que responder pelo ato praticado à revelia do titular dos direitos autorais.

(Revista de Teatro, edição do SBAT, set./out./72.)

PUBLICAÇÕES RECEBIDAS

O Rio de Janeiro Verso e Reverso,
de José de Alencar.

Leonor de Mendonça, de Gonçalves
Dias

editadas pelo SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO em sua Coleção
Dramaturgia Brasileira.

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Autor anônimo	O Pastelão e a Torta	25
	2 Farsas Tabarínicas	25
	O Jogo de Adão	37
Albee Edward	A História do Zoológico	40
Andrade Oswald	A Morta	52
Arrabal Fernando	Pique-nique no Front	55
	Guernica	50
Artur Azevedo	Uma Consulta	25
Barr & Stevens	O Moço Bom e Obediente	28
Brecht Berthold	Aquele que diz Sim	41
Cavalcanti Borges	Em Figura de Gente	54
Cervantes	A Cova de Salamanca	38
Casona Alejandro	Farsa do Mancebo	26
Chancerel Leon	O Jogo de S. Nicolau	26
	Antígona (adapt.)	31
Checov Anton	O Urso	29
	O Pedido de Casamento	38
	O Jubileu	46
Drummond de Andrade	O Caso do Vestido	39
Ghelderode Michel	Os Cegos	24
Labiche Eugène	A Gramática	47
Macedo J. Manuel	O Novo Otelo	43
Machado M. Clara	O Boi e o Burro	32
	As Interferências	36
	Os Embrulhos	47
Machado de Assis	Antes da Missa	38
Martins Pena	As Desgraças de Uma Criança	45
Motomasa Juro	Sumidagawa (nô)	42
Onna Surinuri	A Dama Mascarada (farsa)	42
Pereira da Silva	O Vaso Suspirado	31
Pessoa Fernando	O Marinheiro	50
Qorpo-Santo	Eu Sou a Vida	45
Sófocles	Antígona	31
Suassuna Ariano	Torturas de um Coração	44
Synge JM	Viajantes para o Mar	48
	A Sombra do Desfiladeiro	51
Tagore	O Carteiro do Rei	33
Tardieu Jean	Conversação Sinfonieta	48
Vicente Gil	Os Mistérios da Virgem (Mofina Mendes)	20
	Todo Mundo e Ninguém	31
Yeats	O Único Ciúme de Emer	43

Livros à venda na secretaria d'O TABLADO

<i>Antígona</i> , de Sófocles	4,00
<i>Assim na Terra como no Céu</i> , de Hochwalder .	6,00
<i>Chapéu de Sebo</i> , de Pereira da Silva	5,00
<i>Édipo Rei</i> , de Sófocles	5,00
<i>Está lá fora um Inspetor</i> , de J. B. Priestley	5,00
<i>Joana D'Arc</i> , de Claudel	5,00
<i>O Livro de Cristóvão Colombo</i> , de Claudel	5,00
<i>De ma Noite de Festa</i> , de Joaquim Cardozo ...	5,00
<i>O Pagador de Promessas</i> , de Dias Gomes	5,00
<i>A Pena e a Lei</i> , de Suassuna	5,00
<i>O Teatro e seu Espaço</i> , de Peter Brook	13,00

Livros de autoria de Maria Clara Machado:

<i>O Cavalinho Azul</i> (conto)	12,00
<i>Como Fazer Teatrinho de Bonecos</i>	12,00
Vol. contendo: <i>A Menina e o Vento</i> , <i>Maroquinhas</i> <i>Frufrú</i> , <i>A Gata Borracheira</i> e <i>Maria Minhoca</i>	10,00
Vol. cont.: <i>Pluft</i> , <i>o Fantasmilha</i> , <i>O Rapto das</i> <i>Cebolinhas</i> , <i>Chapeuzinho Vermelho</i> e <i>o Bai</i> <i>e o Burro</i>	10,00
Vol. cont.: <i>O Embarque de Noé</i> , <i>A Volta de</i> <i>Camaleão e Camaleão da Lua</i>	10,00

Estão também à venda n'O TABLADO

Cem Jogos Dramáticos, de MC Machado e Martha Rosman	6,00
CADERNOS DE TEATRO (Número avulso) .	5,00
Assinatura Anual	20,00

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO, mediante pagamento com cheque visado, em nome de Eddy Rezende Nunes, pagável no Rio de Janeiro, Guanabara.

Impresso por
GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.
Rio de Janeiro, GB