

81

cadernos de teatro

MAX REINHARDT — Martin Esslin

TEATRO EXPERIMENTAL AMERICANO: ANTES E
AGORA

O DIRETOR — E. Wilson

3 PEÇAS EM UM ATO — O'Neill, Pirandello
S. Sampaio

CADERNOS DE TEATRO N. 81

Abril-Maio-Junho-1979

Publicação d'O TABLADO patrocinada pelo Serviço Nacional de Teatro — DAC — FUNARTE, órgão do Ministério de Educação e Cultura

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO

Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES

Redatores — BERNARDO JABLONSKI, GUIDA VIANNA e
CARMINHA LYRA

Secretária — SILVIA FUCS

Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795 - ZC 20

Rio de Janeiro — 22.470 — Brasil

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

O DIRETOR

Na maior parte das vezes, o teatro não é visto pelos espectadores como algo fragmentado, mas sim como uma experiência única. Embora constituído de várias partes, o espetáculo teatral deve formar um quadro completo. Isto não é simples. O teatro é uma das artes mais complexas, não envolvendo apenas um ou dois elementos, e sim vários, e simultaneamente: texto, desempenho dos atores, figurinos, cenário, luz e perspectiva. Esses diversos elementos — uma mistura de tangível e intangível — devem ser reunidos num só conjunto orgânico.

Sugerimos que aqueles que trabalham em teatro tenham, entre si, responsabilidades mútuas para criar uma visão única quando do preparo de uma produção. O autor deve incorporar uma estrutura definitiva ao texto e dar-lhe um ponto de vista claro; a interpretação dos atores nos seus papéis deve ser coerente com o ponto de vista do autor; o figurinista deve trabalhar junto aos atores e atrizes e com o cenógrafo e o iluminador; e o cenógrafo deve coordenar cores e formas com o figurinista, assim como entender o ponto de vista do texto.

Embora trabalhando em conjunto, esses artistas devem por necessidade, se ater a segmentos da produção, mais do que a todo o empreendimento. Os atores, por exemplo, estão muito ocupados com seus papéis e com suas relações com os outros atores para se preocuparem com o cenário. Também um ator que aparece só no primeiro ato em uma peça de três, não tem controle sobre o que acontece no segundo e no terceiro ato. O mesmo acontece com os cenógrafos e com os outros. Aquele que realmente tem uma perspectiva geral — e uma total responsabilidade de tentar reunir os vários elementos do teatro — é o diretor.

UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA

Alguns historiadores do teatro gostam de dizer que o diretor não existia antes de 1874, quando então um nobre alemão, o Duque de Saxe-Meiningen, começou a supervisionar cada elemento das suas produções teatrais — ensaios, elementos cênicos e outros aspectos — coordenando-os num conjunto integrado. A partir de Saxe-Meiningen o diretor apareceu como um membro indispensável da equipe teatral, ocupando seu lugar junto ao autor, atores e técnicos.

O título podia ser novo, mas a função de diretor sempre existiu de uma maneira ou de outra. Sabemos, por exemplo, que o escritor teatral grego Êsquilo dirigiu suas próprias peças e que o coro das peças gregas ensaiavam durante muitas semanas sob a supervisão de um líder antes de se apresentarem. Em várias épocas da história teatral, o autor principal ou o escritor de uma companhia serviu como diretor, embora sem este nome. Molière, por exemplo, era não somente o escritor de sua companhia e o ator principal, como também exercia a função de diretor. Sabemos pela sua pequena peça "*Impromptu en Versailles*" que ele tinha idéias definidas sobre como os atores deveriam atuar; não há dúvida de que os mesmos conselhos que ele dava nesta peça eram dados freqüentemente a seus atores nos ensaios.

Na Inglaterra, do século XVII até o século XIX, havia uma série de atores-diretores que exerciam certa liderança junto à companhias teatrais particulares e que exerciam muitas das funções dos diretores, embora não fossem realmente chamados por este nome. Entre os mais famosos estavam Thomas Betterton (1635-1710), David Garrick (1717-1779), Charles Kemble (1775-1854), William Charles Macready (1793-1873) e Henry Irving (1838-1905). Contudo, o termo *diretor* só foi usado no final do século XIX. É talvez significativo o fato de que o aparecimento do diretor como pessoa criativa isolada coincide com importantes mudanças que começaram a ocorrer na sociedade durante o século XIX. Primeiro, houve uma quebra nos conceitos sociais, religiosos e políticos estabelecidos, advindos com o aparecimento de Freud, Darwin e Marx. Depois, houve um desenvolvimento marcante na Comunicação. Com o advento do telégrafo, do telefone, da fotografia, do cinema, e finalmente da televisão, muitas das culturas que permaneciam distantes e desconhecidas entre si passaram a se conhecer muito bem. O efeito dessas duas mudanças foi a alteração

da visão do mundo monolítica e ordenada que as sociedades mantinham antigamente.

Antes desses desenvolvimentos, era mais fácil adquirir uma coerência de estilo no teatro. Dentro de uma sociedade estabelecida, havia um campo comum entre os escritores, atores e espectadores. Por exemplo, as comédias dos escritores ingleses Wycherley e Congreve, escritas durante o período da Restauração, no final do século XVIII, foram feitas para uma audiência específica — a elite, a classe alta que se deliciava com mexericos, observações maldosas e frases de efeito. O código de comportamento da sociedade era bem conhecido tanto pelos atores como pela audiência, e dificilmente surgiam dúvidas quanto ao estilo de uma produção, devido a uma abordagem comum na sociedade. A maneira como um homem fumava, uma empregada flertava com um nobre ou uma dama abria seu leque era tão claramente delineada no comportamento diário, que os atores tinham só que amoldar e aperfeiçoar a cena para o palco. A tarefa do diretor não era tanto impor um estilo na produção, mas impedir aos atores de uma representação excessiva, de verificar se eles falavam seus textos apropriadamente e de fazer com que o elenco trabalhasse como um conjunto harmonioso. Hoje, entretanto, como o estilo, a unidade e uma visão coesa da sociedade são tão ilusórias, a tarefa do diretor é muito importante.

A TAREFA DO DIRETOR

O trabalho do diretor numa produção é um dos últimos elementos que a audiência percebe. Os atores estão no palco e são imediatamente notados pelos espectadores, assim como o cenário e os figurinos, e as palavras do autor são ouvidas durante toda a representação, mas o trabalho do diretor consiste em interpretar e misturar esses elementos, o que é feito em grande parte por trás da cena. É, por isso, muito menos aparente para o público. Entretanto, com a exceção do autor, o diretor é a primeira pessoa a se envolver no processo criativo de produção, e as escolhas que ele faz em cada fase determinam em grande parte se a experiência concluída será satisfatória para os espectadores ou não.

Freqüentemente o diretor escolhe o texto a ser produzido. Geralmente é uma peça que o atraiu mais ou com a qual ele sentiu especial afinidade. Se o diretor não escolheu o texto mas foi procurado pelo autor ou pelo produtor para dirigi-lo, ele deve ainda assim compreender e fazer uma apreciação do material. Esta atração e entendimento

básico da parte do diretor pelo texto é um passo importante para se começar uma produção. Uma vez o texto escolhido, começa o verdadeiro trabalho de produção.

DIRETOR E AUTOR

Se a peça é nova e nunca foi representada, o diretor pode ver problemas no texto que devem ser corrigidos antes que os ensaios comecem. Ele deve fazer várias reuniões com o autor para resolver as dificuldades de antemão. O diretor pode sentir, por exemplo, que o papel principal não está claramente definido ou está mal escrito, ou que um conflito de personalidades entre dois personagens nunca alcança um clímax. Se o autor concordar com a avaliação do diretor, serão tomadas providências para corrigir o texto. Geralmente há uma troca considerável entre o diretor e o autor nessas reuniões preliminares, bem como durante o período de ensaios. Idealmente, deveria haver um grande espírito de cooperação, compromisso e respeito mútuo nesse relacionamento.

CONCEPÇÃO

Uma vez escolhido o texto — seja ele famoso ou original — o diretor deve começar a formular a importantíssima *concepção* da produção. A concepção provém de uma determinada visão, ponto de vista ou metáfora, que deverá resultar numa produção coerente e apresentada ao espectador como uma experiência artística unificada.

Para indicar o que está envolvido no trabalho do diretor em uma dada peça, daremos o exemplo da peça de Shakespeare "*Troilus e Cressida*". A peça foi escrita no período Elizabetano, mas se passa no tempo da guerra de Tróia, quando os antigos gregos estavam em luta com os troianos. Apresentando a peça hoje, o diretor tem várias escolhas quanto ao período em que encenar a produção. O mesmo diz respeito aos figurinos, cenários, interpretação do texto, comportamento do ator, etc... Um diretor pode escolher ficar com o período indicado no texto, e situá-lo em Tróia, com troianos e gregos usando armaduras, túnicas e outras vestimentas apropriadas. Outro pode situar a peça no tempo em que Shakespeare escreveu-a, e neste caso o diretor e os técnicos devem planejar uma Corte e costumes militares refletindo a época de Shakespeare. Outra opção para o diretor seria modernizar a peça. Nos últimos anos tem havido um grande número de produções modernas de "*Troilus e Cressida*". As falas de Shakespeare são mantidas, mas desde que

muitas peças com idéias e citações pacifistas sobre a corrupção do amor em face da guerra passaram a ser temas muito difundidos hoje em dia, a peça pode ser transferida para o presente por meio de figurinos, cenário e comportamento. Por exemplo, em 1956, Tyrone Guthrie, um diretor inglês, apresentou uma versão que se passava no período anterior a 1914, na Inglaterra, isto é, logo antes da Primeira Guerra Mundial. A peça foi transferida para salões e outros locais, para dar a nítida impressão da Inglaterra no começo do século XX. Os uniformes eram os de soldados ingleses desse período, e as mulheres usavam vestidos típicos dessa época. O cenário tinha grandes pianos, os homens bebiam coquetéis e as mulheres usavam piteiras; tudo almejava retratar um ambiente sofisticado e urbano.

Quando tal transposição de época é feita, o diretor deve verificar se cada elemento cabe em tal proposta: a maneira como os atores se movem, que aparência o cenário apresenta — inclusive os detalhes: paredes e portas — a aparência dos figurinos e outros adereços usados pelos atores. Em resumo, a produção geral, em detalhes e no aspecto geral, deve refletir o tempo e o lugar escolhidos.

Essa espécie de transposição é muito usada nas peças gregas, elizabetanas, francesas do século XVII e outros clássicos. Um fator importante é que o diretor desenvolva uma concepção geral. Se na peça uma certa idade ou certa nacionalidade vai ser acentuada, se a cena vai ser mudada da França para a América ou o tempo mudou do século XVIII para o presente — o diretor deve ter certeza que isso é feito inteira e coerentemente. Mais do que colocar a peça em seu período histórico, a concepção do diretor deve envolver outra abordagem. O diretor pode decidir, por exemplo, desenvolver uma peça em volta de um tema ou de uma concepção de produção. Uma peça com um narrador e cenas episódicas pode ser concebida em termos de circo, com o narrador servindo de elemento de ligação e com cenas da peça acontecendo no picadeiro. Para ir mais além, os atores podem vestir-se com roupas de palhaço ou outras roupas de circo.

Assim como existe uma obrigação do diretor de desenvolver uma concepção, existe também um grande perigo. A melhor concepção é aquela que permanece fiel ao espírito e ao significado do texto. Se o diretor puder traduzir este espírito e sentido, em termos de palco, de maneira criativa, ele terá criado uma experiência teatral maravilhosa. Uma tentação para o diretor é desenvolver uma concepção que exponha sua originalidade, mas que distorça ou transgrida a integridade do texto. A idéia do

circo descrita acima pode parecer teatral e inventiva, mas estaria muito errada se usada para certas peças, porque distrairia a atenção da audiência nos momentos mais calmos ou de significado mais profundo do texto. Este seria o caso, por exemplo, de muitas peças realistas. Uma concepção de direção que seja centrada em efeitos superficiais pode chamar muita atenção sobre si mesma e roubar dos espectadores uma experiência plena, honesta e verdadeiramente gratificante. O diretor deveria encontrar um meio termo e desenvolver uma concepção imaginativa que leve todos os elementos da produção a formar um conjunto coerente, sem violentar o espírito da peça ou o trabalho dos atores.

UMA IMAGEM CENTRAL OU METÁFORA

Muito perto da noção de uma concepção do diretor está a idéia de uma imagem central ou metafórica para uma produção teatral. Alguns diretores usam isto como meio de ligação entre os elementos da produção. A concepção do circo mencionada acima poderia servir como uma metáfora de produção. Quando tal imagem é escolhida, deve ser prolongada durante toda a peça. Vamos supor que para uma produção de Hamlet o diretor tenha uma imagem de uma grande rede ou uma teia de aranha na qual Hamlet é preso. O motivo de uma rede ou teia de aranha deve ser levado adiante em vários níveis: nos desenhos; nas maneiras pelas quais os atores se relacionam entre si; e numa série de detalhes relacionados à imagem central. Deve haver uma grande rede de corda pendurada sobre todo o palco, por exemplo. Os atores podem brincar de jogos de barbante com seus dedos. Deve mesmo ser possível para certos personagens usar cintos de corda. Em resumo, a metáfora de Hamlet captada numa rede seria enfatizada e reforçada em todos os níveis: tangíveis e intangíveis. É da responsabilidade do diretor não só desenvolver a imagem central, mas verificar se isto foi executado propriamente.

ELENCO

Tendo escolhido a peça e desenvolvido sua concepção, o diretor deve então escolher o elenco. Isto significa escolher os atores para os papéis individuais numa produção. Obviamente a palavra em inglês — casting — vem de fundir um molde, e no teatro significa ajustar o ator ao papel. No teatro moderno, os atores frequentemente fazem teste de leitura para os papéis e o diretor

escolhe os atores através deste teste. No teste, os atores e atrizes lêem cenas de uma peça ou atuam partes do texto para dar ao diretor uma indicação da maneira como andam, se movem e se mantêm no palco. A partir daí o diretor determina se a escolha de um ator para um determinado papel está certa ou não.

Historicamente, a escolha do elenco raramente era feito por testes, porque as companhias teatrais eram mais permanentes. No tempo de Shakespeare e no de Molière, certos atores sempre representavam determinados papéis num grupo teatral. Um ator atuava em papéis de herói, enquanto outro sempre fazia os papéis engraçados. Nessas condições, quando uma peça era escolhida, era só uma questão de distribuir os papéis aos atores que estivessem à mão; poderia haver testes quando um novo membro fosse escolhido para a companhia. A adequação é um elemento chave na distribuição de papéis. Se o personagem descrito no texto é fleugmático ou preguiçoso, o diretor procura um ator que seja capaz de parecer e agir dessa maneira. Do mesmo modo, para o papel de um homem viril, masculino, seria inadequado escolher um homem de aspecto feminino ou frágil. Ocasionalmente — especialmente para fins cômicos ou satíricos — o diretor poderá escolher “tipos antagonísticos”, isto é, uma pessoa pequena é escolhida deliberadamente para o papel de uma alta, ou um ator com aparência sinistra é escolhido para fazer um papel angélico. Isto é uma interpretação crítica da peça, e a sua finalidade deve ficar clara para a audiência. Assim que o elenco estiver escolhido, o diretor supervisiona todos os ensaios. Ele ouve os atores, à medida que eles dizem seus textos e começam a mover-se sobre o palco. Diversos diretores trabalham de maneira diferente nas primeiras fases do ensaio: alguns diretores “marcam” a peça antes, dando aos atores instruções precisas (Por marcação, entende-se estabelecer os lugares onde os atores devem andar e se colocar no palco). Outros diretores deixam os atores encontrar suas relações, seus movimentos e suas interpretações vocais, por sua conta. E é claro que há diretores que fazem um pouco dos dois. É válido mostrar que nos últimos anos os diretores tendem a seguir uma abordagem menos estruturada, a dirigir muito menos em termos de dar instruções específicas ou ordens, como era o caso durante todo o século XIX e início do século XX. Antigamente era costume dos diretores dar ordens precisas aos atores: “Ande três passos para a direita e vire a cabeça para o público. Agora fale a próxima frase num sussurro”. Hoje em dia isso é menos comum.

Durante o período de ensaio, o diretor deve certificar-se de que os atores estão realizando a intenção do autor, dando sentido ao texto e fazendo “passar” este sentido. O diretor também deve ter certeza de que os atores estejam trabalhando bem unidos e deve ajudá-los a ultrapassar qualquer problema pessoal que possam ter, como insegurança sobre o papel ou o medo de falhar.

O OLHO DA AUDIÊNCIA

Durante os ensaios o diretor faz o papel do público. Antes das apresentações públicas, o diretor é o único que vê a produção do ponto de vista do espectador. Por isso o diretor deve auxiliar os atores na tarefa de mostrar à audiência exatamente o que ele tenciona mostrar. Se um ator esconde outro num momento importante, se um gesto essencial não está visível, se um ator faz um movimento inadequado, se uma atriz não é ouvida quando está dizendo uma fala emotiva, o diretor deve denunciar isto. O diretor também dá ênfase ao sentido de cenas específicas através de composição visual e quadros cênicos, isto é, através da expressão corporal dos atores no palco. O relacionamento dos atores com o espaço traz informações importantes sobre seus personagens. Por exemplo, personagens importantes são freqüentemente colocados em um nível acima de outros personagens: numa plataforma ou degrau, por exemplo. Outro recurso relativo ao espaço é colocar um personagem importante sozinho numa área do palco, enquanto se reúnem outros personagens em outra. Isto chama a atenção para o personagem que está sozinho. Se dois personagens são antagônicos, eles devem ser colocados em posição de confrontação física no palco.

Certas áreas no palco assumem significação especial: uma lareira, com seu sentido de calor, pode se tornar uma área na qual um personagem volta ao calor e a segurança. Uma porta abrindo para um jardim pode servir como um lugar onde os personagens vão quando desejam renovar seus espíritos ou escapar de um sentimento soturno. Levando os atores a fazer o melhor uso do espaço cênico, o diretor os auxilia a comunicar ao público importantes imagens visuais — imagens coerentes com o sentido geral da peça.

EQUILÍBRIO, PROPORÇÃO E ESPAÇO

O diretor dá forma e estrutura a uma peça em duas esferas ou dimensões: no espaço, da maneira já descrita, e no tempo. Desde que uma produção ocorra no tempo, é importante para o diretor ver se o movimento, o espaço

e o ritmo da peça estão corretos. Se a peça está muito rápida, se perdemos palavras e não entendemos o que está acontecendo, a culpa é do diretor. O diretor deve determinar se existe um intervalo muito curto ou muito longo entre os diálogos ou se um ator se move muito devagar no palco. O diretor deve tentar controlar o espaço e ritmo dentro da cena, a dinâmica e a maneira na qual os atores se movem a cada minuto e o ritmo entre as cenas.

Um dos erros mais comuns dos diretores é não estabelecer um ritmo claro no espetáculo. O público, durante uma representação, fica impaciente quase inconscientemente, para ver o que vem a seguir, e se as expectativas ficam frustradas por muito tempo, o público fica insatisfeito. O diretor deve ver se a ação, a cada minuto e em cada cena tem um apelo forte e sedutor através da peça, mantendo assim nosso interesse. Variedade é também muito importante. Se a peça transcorre num único compasso, devagar ou rapidamente, a audiência ficará cansada simplesmente pela monotonia do andamento.

O ritmo das cenas em si e entre elas torna-se um aspecto importante da produção. Esse ritmo penetra na nossa mente à medida que vemos uma representação, e isso contribui para nossa reação ao conjunto. Claro que deve ser compreendido que as responsabilidades do diretor pelo espaço, proporção e efeito geral ficam no final a cargo dos atores.

Uma vez que a representação começa, os atores e atrizes estão no palco e o diretor não. Ao contrário do cinema, onde espaço e ritmo pode ser determinado na sala de montagem, no teatro há uma grande elasticidade e variedade; e isso depende muito da disposição dos atores. O diretor deve incutir e fixar nos atores um sentido de ritmo interior tão forte, nos ensaios, que eles fiquem com um relógio interior que lhes diga como devem atuar. E, é claro, a reação do público variará a cada noite e também alterará o andamento. O trabalho do diretor é feito antes da representação e atrás da cena. Mas se este trabalho é bem feito, o diretor deixará uma clara impressão, que estará presente até a última representação.

PRODUÇÃO FÍSICA

Ao mesmo tempo que os ensaios com os atores progridem, o diretor está também trabalhando com os técnicos na produção. No início — uma vez estabelecida a concepção do diretor — este reúne-se com o figurinista, cenógrafo e iluminador para dar forma e substância a

esta concepção em termos visuais. Como foi sugerido anteriormente, os técnicos tentam fornecer imagens e impressões que darão o estilo da produção. Durante a pré-produção e o período de ensaio, o diretor conversa com os técnicos para ter certeza de que o trabalho nessa área está em andamento adequado aos ensaios.

Obviamente, a preparação desses elementos deve começar muito antes da representação verdadeira, assim como os ensaios dos atores, de modo que tudo esteja pronto antes que a representação propriamente dita comece. Muitos problemas podem surgir com os elementos físicos da produção: os adereços não são encontrados, um figurino não dá liberdade de movimento suficiente à atriz — a mudança de cenários está muito devagar. Um planejamento antecipado permitirá resolver esses problemas.

ENSAIO TÉCNICO

Antes da representação para o público é feito um ensaio técnico. Os atores e atrizes estão no palco em seus costumes, com o cenário e iluminação, pela primeira vez, e há um ensaio geral da peça do começo ao fim, com todo o material de cena, figurinos e mudança de cenários. Os ajudantes de palco movem os cenários, a equipe manéja o material de cena, e o iluminador controla a intensidade da luz; eles devem coordenar seus trabalhos com o dos atores. Digamos que uma cena termine no jardim, e a cena seguinte comece num escritório. Logo que os atores deixam o jardim, a luz diminui, o cenário é removido e a mobília é retirada do palco. A seguir, o cenário do escritório deve deslizar ou ser trazido para o palco em carretas e ajustado pelos maquinistas; os livros e outros adereços são colocados no lugar. Então, os atores da nova cena na biblioteca tomam seus lugares, à medida que a luz vai acendendo.

São necessários vários ensaios para assegurar que a luz acenda no momento que o cenário estiver pronto e os atores em seus lugares. Qualquer falha por parte da equipe no palco, dos iluminadores, contra-regras ou dos atores afeta a ilusão e destrói o efeito estético da mudança de cenário. A importância do ensaio técnico é portanto considerável.

ENSAIO GERAL OU PRÉ-ESTREIA DA PEÇA

Assim que terminar o ensaio técnico e os problemas que ocorrerem forem resolvidos, o próximo passo é a

representação para o público. Enfatizamos desde o início a importância da relação autor-espectador e o fato de que nenhuma peça está completa até que ela realmente seja representada para uma audiência. É portanto, essencial para uma produção ser testada perante um grupo de espectadores. O que aconteceu antes em termos de texto, ensaios e elementos visuais, deve agora enfrentar o teste da combinação harmoniosa para uma audiência. Para isto há um período de experiências — também chamado de pré-estréias ou ensaios com o público — quando o diretor e os atores descobrem que partes da peça são bem sucedidas ou não. Frequentemente, o diretor e os atores descobrem que uma parte da peça está com o ritmo lento; eles ficam sabendo isso porque o público fica cansado e começa a tossir ou se mover. Algumas vezes, numa comédia, há muitos risos onde não se espera, e os atores e o diretor devem-se adaptar a isto.

O teste é um período importante, e essas reuniões contribuem genuinamente para a realização da peça (nos dias em que a Broadway era o centro das novas peças nos Estados Unidos, faziam-se experiências em outras cidades — Filadélfia, New Haven ou Boston — antes da peça ser apresentada aos críticos em Nova York. Quando as peças não tinham esta oportunidade, fazia-se uma série de pré-estréias). Depois de várias representações em frente a uma audiência, os diretores e atores “sentiam” a platéia e então sabiam se a peça estava pronta ou não.

O PODER DO DIRETOR E SUA RESPONSABILIDADE

Claramente o diretor tem grande poder, e um dos grandes perigos é que o diretor use esse poder para marcar excessivamente alguns elementos em detrimento de outros. Um outro perigo é a possibilidade do diretor desenvolver um esquema inconsistente ou incongruente. Como foi sugerido anteriormente, o diretor pode ir além com uma concepção da produção. Por exemplo, poderá decidir transformar Macbeth em uma peça de cowboys, com Duncan como xerife e Macbeth como um deputado que quer matar o xerife para tomar seu lugar. Nesta versão, Lady Macbeth seria a mulher do deputado a quem ele encontrou num salão do oeste. Macbeth poderia ser feito dessa maneira, mas isto seria ridículo, levando a interpretação muito longe. Seria uma tentativa de reescrever a peça e tornar o trabalho mais importante do que o de Shakespeare.

Qualquer acontecimento teatral deve ter uma unidade que não é encontrada na vida real. Esperamos que as partes sejam reunidas de modo que o efeito geral nos ilustre, emocione ou divirta. Todas as partes devem se encaixar, tornando-se compatíveis entre si; não deve haver nenhuma nota discordante, a menos que seja intencional. Esta é a responsabilidade do diretor. Quando o diretor tem um forte ponto de vista — e se ele é correto para a peça — a experiência, para o público, tende a ser significativa e excitante. Justamente por isso, se o diretor se deixa levar por uma idéia ou deixa o cenógrafo criar um projeto que ultrapasse os atores e “queime” a produção numa série de efeitos cênicos, então a experiência não será satisfatória nem completa. O diretor deve ter um aguçado senso de proporção, de modo que vários elementos trabalhem mais em conjunto do que um contra o outro. É este ato ilusório, esta combinação do tangível e do não tangível, do espiritual e do físico, do simbólico e do concreto, que deve existir na química do teatro, e é o diretor que tem a responsabilidade final de fazer com que isto aconteça.



MAX REINHARDT: O PAPA DO TEATRALISMO

MARTIN ESSLIN

Entre as grandes personalidades que no início deste século criaram e estabeleceram o conceito moderno de diretor de teatro (Antoine, Lugné-Poe, Gordon, Craig, Stanislavsky), Max Reinhardt (1873-1943) é frequentemente descartado, como sendo um eclético que se limitava a tirar idéias dos outros e que tinha em vista primordialmente o sucesso comercial pessoal. Apesar de haver um fundo de verdade nesta visão de Max Reinhardt, ela entretanto, não é fiel a uma das grandes personalidades do teatro desta época ou de qualquer outra época. O eclétismo de Reinhardt é somente um aspecto do compromisso universal com o teatro, teatro em todos os seus aspectos — quanto mais teatral, melhor. E se ele conseguiu, no auge de sua carreira, um sucesso internacional que beirava o “showmanship” tipo Barnum-Bailey, foi somente devido à sua profunda convicção de que o teatro é instrumento do “showman”, e também, na crença na sua habilidade de dar prazer a milhares de pessoas que só poderia ser posta a prova se fosse capaz mesmo de atrair milhares e milhares de pessoas.

As raízes de Reinhardt estão profundamente embebidas na tradição teatral de Viena, uma cidade sempre fanaticamente devotada ao teatro, idolatrando atores, dedicada aos prazeres sensuais, o humor alegre e os espetáculos brilhantes.

Seus pais, assim como toda a sua família, de comerciantes judeus, não tinham inclinações artísticas. Mas, desde sua tenra juventude ele ia freqüentemente ao teatro. Ele mesmo declarou, certa vez, que o seu lugar de nascimento como artista foi na galeria do Burgtheater, o velho teatro imperial dos Hapsburgs:

“Nasci na quarta galeria. Foi lá que descobri pela primeira vez as luzes do palco. Foi lá que me nutri com o rico e artístico alimento desta Instituição Real e Impe-

rial, onde atores famosos cantaram junto ao meu berço suas árias clássicas. Eu podia até cantar de cor aquelas melodias maravilhosas. O Burgtheater estava cheio de vozes, que, como instrumentos preciosos, formavam uma orquestra incomparável. Este som chegava à nós no topo da galeria. As palavras eram de Shakespeare, Molière, Goethe, Schiller, Calderon, Grillparzer. Conhecíamos as peças de cor, mas íamos vê-las e ouvi-las milhares de vezes.”

Aos 17 anos começou a freqüentar a escola de teatro e também teve aulas particulares. Aos 19 anos teve sua primeira oportunidade profissional, nos subúrbios de Viena. Foi aí que Otto Brahm, o grande crítico alemão e pioneiro do naturalismo na Alemanha, na época diretor do mais famoso teatro de Berlim, o Deutsches Theatre, viu o seu trabalho e ficou profundamente impressionado e finalmente prometeu-lhe um emprego. Aconselhou-o, porém, a continuar trabalhando no interior, para ganhar mais experiência.

Seguindo este conselho, Reinhardt foi trabalhar nas férias de verão em Pressburg e em seguida foi trabalhar como ator no teatro municipal de Salzburg. Ali ele compôs 49 papéis diferentes (prova da riqueza do repertório dos teatros provincianos daquela época). Ele se sobressaía nos papéis de velho, apesar de só ter 20 anos. Na primavera de 1894, Brahm foi a Salzburg assistir novamente o trabalho de Reinhardt. Contratou-o para ir a Berlim na temporada seguinte.

A habilidade e o sucesso de Reinhardt como ator são da máxima importância para poder-se compreender a sua personalidade e o seu método como diretor; na sua opinião, o teatro está principalmente no desempenho do ator; a qualidade literária do texto pode às vezes ser secundária, contanto que dê oportunidade a que o ator exprima o seu gênio particular. Por isso, Reinhardt nunca hesitava em lançar mão de material que à primeira vista parecesse indigno do teatro de cultura mais aprimorada, como operetas, farsas e pantomimas.

O método de Reinhardt como diretor era o de mostrar aos atores os seus papéis. Ele não os representava, mas sabia dar uma indicação inteligente e concisa sobre a essência de um gesto ou sobre a entonação. Sendo um ótimo ator característico, Reinhardt era capaz de mostrar ao ator não como ele, Reinhardt, seria capaz de interpretar o papel, mas como este ator ou atriz deveria fazê-lo para dar o máximo de expressão à sua individualidade.

Reinhardt acreditava que, na maioria das pessoas e dos atores, a verdadeira personalidade está submersa de baixo de uma grossa camada de timidez, maneirismos e preconceitos. Aos alunos que mais tarde freqüentaram suas escolas de teatro de Berlim, Viena ou Hollywood, Reinhardt insistia sempre em que o verdadeiro trabalho que eles tinham de realizar era o de descobrir e desenvolver suas verdadeiras personalidades, que estariam profundamente escondidas em nosso ser.

Para ele, a tarefa de um ator é usar sua própria personalidade ao máximo, para através dela poder expressar a essência do personagem que está representando, construindo assim a personalidade do personagem com a riqueza de sua própria experiência e como contribuição da natureza mais profunda do ator. Todos os grandes atores que passaram pelo teatro de Reinhardt, formados por sua influência, foram marcados por esta força de sua personalidade. Ele trabalhou no Deustches Theatre durante 7 anos e tornou-se um dos baluartes deste famoso grupo. Brahm, o diretor do Deustches Theatre, era um naturalista que dava um cunho naturalista à maneira de representar e à produção. Reinhardt contribuiu muito para o triunfo deste estilo realista e meticuloso. Mas os tempos estavam mudando, e ele acabou se cansando da aridez e do naturalismo que dominava o palco daquele tempo.

Querendo diversificar suas atividades, Reinhardt e um grupo de atores do D. Theatre que pensavam como ele formaram um grupo, que no início dava espetáculos altas horas da noite, em cabarés. Assim, através de canções e quadros de sátira e paródia, podiam liberar sua imaginação e suas mentes exuberantes. Nestes espetáculos, os figurinos coloridos, a maquilagem grotescas, as piadas elaboradas e exagero desenfreado — todos os tabus do teatro naturalista — podiam ter livre curso.

Em 1901, o grupo se consolidou e passou a se chamar “Som e Fumaça”. Adquiriram o seu próprio teatro, que tomou o nome de “Pequeno Teatro”. O “Pequeno Teatro” apresentava não só canções mas também peças. Durante este tempo, Reinhardt ainda estava ligado a Brahm por contrato até o final do ano, e não podia ser assim o diretor oficial do novo teatro. Mas em 1º de janeiro de 1903, o seu contrato com Brahm terminava e ele tornou-se a alma deste novo empreendimento. o primeiro sucesso do grupo foi a produção de Gorki “*Lower Depths*” e foi um sucesso tão grande que atraiu multidões ao teatro. O sucesso deste espetáculo foi tal que eles con-

seguiram adquirir uma segunda casa (Neues Theatre Am Schiffbauerdamm), hoje a casa do grupo berlinense de Brecht.

Nestes dois teatros a nova companhia, na qual Reinhardt era indiscutivelmente a maior influência, selecionou um novo repertório que era uma reação contra o puro naturalismo de Brahm e seus seguidores.

Foi tão surpreendente a acolhida deste tipo de espetáculo que foi oferecida a Reinhardt a direção do D. Theatre, o bastião do próprio naturalismo. Em 31 de agosto de 1905 ele entra como diretor artístico no teatro onde tinha colhido os seus primeiros louros. Reinhardt ainda não tinha 32 anos. Suas idéias tinham-se consolidado desde a fundação do grupo-cabaré, 5 anos antes. Suas ambições eram imensas e o caminho percorrido demonstra-o claramente. Numa declaração que data de 1901, Reinhardt foi muito preciso: “O que eu pretendo é um teatro que venha de novo trazer alegrias às pessoas; que as tire da miséria do dia-a-dia e as leve para além delas mesmas, ao mundo de beleza e alegria. Tenho certeza de que as pessoas não agüentam mais ver no teatro sua própria miséria e estão querendo uma vida mais colorida e com mais sentido. Isto não quer dizer que eu queira renunciar às grandes conquistas da técnica e do modo de representar dos naturalistas e à sua até agora nunca atingida verdade e sua visão realista. Isto eu não poderia fazer, nem que quisesse. Passei por esta escola e sou grato a ela por ter-me dado esta oportunidade. Esta educação severa, da verdade nua e crua, não pode ser omitida em nosso desenvolvimento. . . mas eu gosto de levar este desenvolvimento um pouco mais além. Aplicá-lo a outras coisas além da simples descrição de situações e de fatos. Levá-lo além dos pobres e dos problemas de crítica social. Gostaria de obter o mesmo grau de verdade e de visão realista na representação do puramente humano, na arte psicológica mais profunda e mais sutil que mostra a vida de um outro lado, que não a negação pessimista, mas igualmente verdadeira e real na sua alegria cheia de luz e cor. (MR: “Escritos”, pág. 64-65).

“Para mim, entretanto, o teatro é mais do que um auxiliar das outras artes. No teatro há somente um objetivo: o teatro. E acredito num teatro que pertença ao ator. Os pontos de vistas literários não devem, como em épocas anteriores, prevalecer. Isto acontecia porque os homens de letras dominavam o teatro. Sou um ator, sinto como um ator e para mim o ator é o ponto chave do teatro. Ele sempre o foi nas grandes épocas do teatro.

O teatro deve deixar que o ator possa mostrar todas as suas facetas, ser ativo nas várias direções, e poder demonstrar sua alegria na arte de representar, na mágica da transformação. Eu conheço o poder lúdico e criativo do ator e às vezes sinto-me terrivelmente tentado a guardar alguma coisa da velha “commedia d’el arte” na nossa época ultra-disciplinada, de modo a dar, de vez em quando ao ator a oportunidade de improvisar e dar livre vazão a sua expressão. (MR: “Escritos”, pág. 65).

Em 1901, num manifesto, Reinhardt declarou que, idealmente, ele desejava dois teatros: um menor, para peças modernas de cunho psicológico e o outro maior, para peças clássicas. Antecipando porém um futuro mais longínquo, ele acrescentava “Não riam, mas deveríamos ter também um terceiro teatro; estou falando sério, já consegui visualizá-lo diante de mim, um grande teatro de efeitos monumentais, distante da vida diária, uma casa de luz e de cerimônia no espírito dos gregos, mas que não levasse somente obras gregas, e sim as grandes obras de todos os tempos. Seria na forma de um anfiteatro, sem cortinas ou cenários, e tudo centrado na personalidade, na palavra, o ator no meio da audiência e o público mesmo transformado em povo, levado a tornar-se parte da própria ação do espetáculo”.

O primeiro teatro que ele consegue fazer foi o psicológico, que ficou sendo um anexo do D. Theatre. Foi inaugurado em novembro de 1906 com a peça “*Fantasmas*” de Ibsen. O que contudo marcou Reinhardt como líder do teatro moderno alemão e como uma personalidade do mundo artístico, especialmente como diretor, foi o tratamento dado aos clássicos que ele encenava no próprio D. Theatre.

Em 1910, Reinhardt produziu um “Édipo” muito austero. Esse espetáculo foi levado em circos, tanto em Viena como em Berlim, o que atraiu grandes multidões. Reinhardt gostou tanto da experiência que encenou outro grande espetáculo, uma adaptação de Hofmansthal da peça medieval “*Todomundo*” em dezembro de 1911. Várias outras peças de cenários grandiosos foram montadas em circos. Com isto, ele conseguiu financiamento para construir o “Teatro dos 5 mil”. Em 1919 foi inaugurada a “grande casa de espetáculo”, com a peça “*Orestes*”, de Ésquilo.

Reinhardt conseguiu assim o seu objetivo de ter três teatros. Um para peças psicológicas, outro para produções grandiosas dos clássicos e o outro, uma grande arena aberta.

A arte do diretor é a mais volátil e efêmera de todas. Reinhardt conseguiu porém fazer com que suas criações permanecessem na lembrança dos espectadores que as assistiram e que sentiram esta experiência emocional como sendo a coisa mais importante de suas vidas. Diretor nenhum pode desejar mais do que isto.

(extraído de *The Drama Review — Theatricalism Issue*, vol. 21, nº 2 (T74), June 1977. Tradução e adaptação de Viroca Fernandes).

O TEATRO EXPERIMENTAL AMERICANO: ANTES E AGORA

O Performing Arts Journal solicitou a um certo número de pessoas de teatro que respondesse à seguinte questão:

“O teatro americano passou por grandes mudanças nos anos sessenta. Atitudes relacionadas à Arte Dramática, atuação e Técnicas de Direção, aos espectadores, ao ambiente de trabalho e à teoria crítica foram revistas e desenvolvidas a fim de se ajustarem ao espírito da época. Agora, na década de setenta, estamos novamente testemunhando mudanças extensas no teatro experimental, mas precisamente no seu relacionamento com a imprensa, com as universidades, fundações, Instituições Teatrais, com os espectadores e com outras artes em geral. Sendo uma pessoa que tem estado ativa no teatro durante as duas décadas, como você vê estas mudanças?”

A seguir estão alguns dos comentários recebidos.

SAM SHEPARD — teatrólogo.

Parece-me inadequado dar opiniões definitivas em relação a um assunto como o do teatro experimental. Se experimentação significa verdadeiramente galgar os degraus do desconhecido, então parece-me que cada passo dado neste sentido é novo em relação aos anteriores.

Há algumas características relacionadas à nossa formação que, deveriam ser postas de lado, quando se chocam com a realidade atual. Se você insistir nelas vai terminar no mesmo ponto em que iniciou. E vai ter que começar tudo novamente.

Para mim, a influência dos anos sessenta, o teatro da off-off Broadway e o Lower East Side foi uma combinação de alucinógenos, o efeito destas drogas na consciência daqueles com os quais estive em contato, o efeito

delas na minha própria consciência, a guerra do Vietnam e tantas outras coisas que já se passaram.

A única coisa que ainda permanece e persiste como sendo a idéia mais importante e única, é a idéia de conscientização. Como isto se aplica ao teatro? Há algum tempo acredita-se que outras formas de arte estejam de acordo com esta idéia, de uma maneira ou de outra. O tema de uma pintura está na visão, o motivo de uma música na audição, o da escultura no espaço. Mas qual seria o tópico do teatro, se nele existe tudo isso e muito mais? Pode ser que o espaço destinado a um evento teatral seja tão vasto que tenha que ser subdividido em componentes como enredo, personagem, cenário, figurino, iluminação, etc. ao invés de ajustar-se à idéia que temos dele. Conseqüentemente, tudo que estiver fora desta esfera de ação é chamado “experimental”.

Eu não sinto, honestamente, que o teatro americano tenha passado por nenhuma grande mudança como resultado do que aconteceu na década de sessenta. Contribuí para a linguagem em geral; as atitudes da imprensa são ainda as mesmas em relação a todo trabalho novo. Condescendência estupidificada ou insulto sem reservas. O tema principal da imprensa em relação ao meu trabalho tem sido: “É bom, se você gosta deste tipo de coisa, e ele, certamente, tem jeito com as palavras. Mas quando é que ele vai parar de brincar com elas e nos dar uma verdadeira *Grande Peça Americana Nova*?”

Atualmente é óbvio que há uma platéia pronta para um novo teatro. Para o teatro que arrisca e se compromete, seguindo dimensões diversas daquelas que já vimos e ouvimos. Essa platéia cria a necessidade do teatro como uma forma de arte, e essa necessidade pode ser medida pela vasta popularidade ou até mesmo pelo fracasso. É a mesma necessidade que faz com que alguém se ponha a escrever.

STANLEY KAUFFMANN — crítico.

1 — A diferença básica entre o teatro experimental dos anos sessenta e o dos anos setenta é que este último é menos político. Ainda há alguma política e uma quantidade considerável de temas sobre assuntos sociais (drogas e prisões, por exemplo), mas as peças de conteúdo politicamente revolucionário do trabalho experimental parecem ter-se reduzido consideravelmente. Os grupos novos mais discutidos que apareceram em Nova York nestes últimos anos — o Byrd Hoffman Foundation, o

Ontological-Hysteric Theater e a Companhia Mabou Mines — não têm absolutamente interesse político visível.

A razão para esta mudança é, obviamente, o fim da guerra do Vietnam. Mas este fato nos traz dúvidas retroativas quanto à legitimidade da política nos anos sessenta, porque parece — e já fui muito agredido por estudantes por dizer isto, mas não o suficiente para me dissuadir — que a maioria das ações anti-guerra do Vietnam, empreendida pelos jovens neste país, não foram políticas. Eram, sim, auto-preservativas. Não que eu ache esta uma razão leviana, mas também não é política. Se todos os grupos que estavam fazendo esse trabalho antiguerra estivessem motivados por convicções políticas, ao invés de um desgosto político momentâneo ou o desejo de preservarem a si próprios e/ou aos amigos, o teatro político não se teria reduzido.

2 — O fim do teatro “anti-literário” ainda não aconteceu. Alguns comentaristas sentem que, quando os calendários mudam as décadas, tornam-se necessários prognósticos em relação à mudança. Tivemos muitos trabalhos “anti-literários” ao longo dos anos sessenta e, por este motivo (sim, quase que por este motivo), os anos setenta seriam diferentes. Mas parece haver tantos grupos trabalhando de forma não-literária quanto antes; também a mesma quantidade de autores não-comerciais escrevendo peças não-comerciais.

Contudo, há uma relação, acho, entre o que foi escrito e o que não foi escrito para teatro. Se houvesse um número maior de boas peças novas, provavelmente haveria menos teatro não-literário. Em linhas gerais e admitindo exceções, acho que quando um grupo se sente desencorajado em face da qualidade das peças novas, a idéia do teatro “de encenação” se torna quase obrigatória, se estas pessoas querem trabalhar a qualquer preço (quem ainda quer fazer uma nova versão de “Hamlet” ou de “Médico à Força”?). Por outro lado, se este grupo encontra novos textos que o absorvam, particularmente no princípio de suas carreiras, quando estas ainda não são ditadas por nenhum princípio, suas filosofias podem vir a ser diferentes.

No teatro tradicional é considerado transgressão fundamental dar ao ator a variante de um texto. Acho que isto se tornou transgressão porque, ao contrário do passado, não se encontram muitos diretores com capacidade para dar aos atores suas próprias interpretações. No teatro experimental, o fato dos atores darem mais valor à exploração corporal, ao invés de confiarem nos textos,

pode ser visto da mesma maneira. Houve, certamente, alguns resultados positivos, alguns resultados belíssimos. Mas não acredito que a maioria destes grupos de “encenação” tivessem dado suas costas a textos novos pelo fato de não terem, em absoluto, se emocionado com eles.

3 — A doutrina monista continua a ser um fardo. O teatro “é” Isto ou “é” Aquilo. Para mim, não. Seis meses após Grotowski ter engrandecido minha vida imaginativa, “Boesman e Lena”, uma peça linear e naturalista, causou em mim o mesmo efeito.

ROBERT PATRICK — teatrólogo.

A vasta explosão do teatro experimental americano nos anos sessenta foi, de diversas formas, única:

1 — Foi original. Muitos dos mais importantes realizadores destas experiências eram ignorantes tanto no que diz respeito à história do “avant-garde”, quanto à de seus contemporâneos em outros países.

2 — Foi livre. Nem mesmo a bilheteria, os críticos ou acadêmicos, os religiosos ou as normas políticas tiveram influência sobre ele: não havia dinheiro, não merecíamos consideração, não tínhamos instrução e, até que a fama viesse, não houve um só dos perseguidores de causas incomuns que encontrasse em nós objetivos para suas lutas.

3 — Foi espontâneo. Não houve “movimento”, nem credos ou manifestos.

4 — Foi individual. Nunca antes o teatro havia sido tratado como a pintura ou a poesia, como sendo uma arte privada e pessoal, colocada diante do público sem compromissos.

As principais influências no nosso trabalho foram duas:

1 — Pobreza. Sem ter planos e/ou ambições de carreira, o dinheiro não tinha a menor importância. Isto levava à criação. A importância principal de estilo nos trabalhos da off-off Broadway era escrever e atuar, criando todos os efeitos a partir destes dois mecanismos. A “mise-en-scène”, os figurinos, a iluminação e a sonoplastia vinham depois, e mesmo assim eram criados despreziosamente, em cima de elementos dados e da imaginação.

2 — Cultura popular. A maioria de nós veio de regiões onde praticamente não havia teatro. Nossas fontes vinham das estórias em quadrinhos, dos cinemas, da

televisão e das revistas. Empenhando-nos em recriar estes efeitos, íamos ficando cada vez mais familiarizados com nosso ambiente de trabalho, a ponto de dominarmos considerável e expansivamente o palco.

Nos anos setenta, os estilos criados na década de sessenta passaram a fazer parte do vocabulário padrão do teatro. A televisão e o cinema foram revitalizados por elementos do teatro "underground" de Nova York. Nas universidades e nos pequenos teatros de todo o mundo foi admitido um estilo eclético, composto a partir da inventiva da off-off Broadway. No teatro comercial houve uma diluição inevitável em relação à força dos valores originais. O que, há quinze anos atrás, era considerado uma inovação chocante, hoje não passa de uma agradável novidade do momento. Da parte dos críticos, em especial, tem havido impulsos no sentido de exaltar cópias de trabalhos inexpressivos.

Muitos criadores perderam as esperanças e pararam de trabalhar. Muitos dos teatros que foram berços para os novos trabalhos tornaram-se mausolés de imitações de si próprios. Os estilos que revolucionaram a representação têm sido aplicados aos temas convencionais mais expressivos. A "avant-garde" prevalece, a "garde" rebusca o inútil. Isto é, provavelmente, inevitável.

RICHARD KOSTELANETZ — crítico.

Não devemos nos basear em falsas aparências, mas eu vejo pequenas diferenças entre as décadas de sessenta e a de setenta. Tendo trabalhado algumas vezes como historiador da cultura e tendo escrito críticas a respeito das tendências avançadas em todas as artes, acho que o período que começou em torno de 1958-59 é muito importante e singular. Os trabalhos mais expressivos da arte de representar foram: *Dezoito Acontecimentos Em Seis Partes*, de Allan Kaprow, e a produção do Living Theater de *A Conexão* (1958 e 1959, respectivamente). Quase todo teatro feito depois veio destes dois, juntamente com o Cage-Cunningham-Rauschenberg Theater Piece de 1952.

Examinando cuidadosamente o teatro de raízes sólidas, não vejo "grandes mudanças...", mais notadamente no seu relacionamento com a imprensa, universidade, fundações e instituições teatrais, e com os espectadores". Pode-se dizer que os ignorantes continuam ignorantes e que os que se empenham em chegar às raízes das coisas tentam arduamente sobreviver — apesar dos primeiros — em todas as artes.

ROCHELLE OWENS — teatróloga.

Tive muita sorte de ter sido uma das pioneiras do movimento inicial da off-off Broadway, que — de certa forma — foi a força dominante do teatro americano de "avant-garde" nos primórdios da década de sessenta, e que até hoje continua tão cheio de energia e mutável como antes; visando infiltrar entre seus diretores, teatrólogos e espectadores o perfil da população americana. É evidente para mim que, de todas as mudanças que ocorreram, o que ficou conhecido como sendo teatro experimental é, fundamentalmente, a continuação redirigida da atividade que começou no início dos anos sessenta.

Alguns de nós (embora com diferentes propósitos e concepções) gostaríamos imensamente de ver mudanças radicais no nosso mundo teatral. Em primeiro lugar, um teatro mais subvencionado. Segundo, poderia ser mais construtivo se tivéssemos pelo menos cinco críticos com o mesmo nível e as mesmas qualificações, sendo duas mulheres, publicando suas matérias, alternadamente, no New York Times. Todos teriam oportunidade de trabalhar por dois dias antes de entregar seus artigos à redação. Também gostaria de ver o Prêmio Pulitzer ser entregue a um dramaturgo que possuísse um grande lastro de trabalhos importantes, ao invés de vê-lo passando às mãos de garotos prodígios, que tudo o que fizeram foi escrever uma única peça.

(extraído de *Performing Arts Journal*, vol. II, nº 2, Fall - 1977. Traduzido por Thais Balloni).

ANTES DO CAFÉ

de Eugène O'Neill

Tradução de Sylvia Mendes Cajado

Cenário:

Uma sala pequena, servindo ao mesmo tempo de cozinha e sala de jantar, em Cristoper Street, Nova York, bairro vulgar. Ao fundo à direita, uma porta que dá para o corredor externo. À esquerda da porta, uma pia de cozinha e um fogão de dois bicos. Em cima do fogão e continuando pela parede esquerda, um armário de madeira para louças, etc. À esquerda duas janelas que dão para fora, com vasos de plantas mal cuidadas ou mortas. Diante das janelas, uma mesa coberta com oleado. Duas cadeiras de palhinha junto à mesa. Uma outra encostada à parede, à direita da porta do fundo. Na parede da direita, ao fundo, uma porta para o quarto de dormir. Mais para a frente, diversas peças de roupas de homem e de mulher, dependuradas em cabides suspensos por uma corda presa no canto esquerdo do fundo, à parede da direita, mais para a frente. São oito horas da manhã, de um lindo dia de sol nascente. Mrs. Rowland sai do quarto de dormir, bocejando, as mãos ocupadas em ultimar a desalinhada toilette; enfia as mãos nos cabelos castanhos, presos no alto da cabeça. É de estatura mediana propensa à gordura, acentuada por um

deselegante vestido azul andrajoso e gasto, sem personalidade. Traços regulares e olhos de um azul indescritível. Expressão de avareza nos olhos, no nariz e na boca rancorosa. Com pouco mais de vinte anos, mas parece bem mais velha. Vem até o meio da sala bocejando, espreguiçando os braços em todo o comprimento. Seus olhos sonolentos passam a sala em revista, com o olhar irritado, de alguém cuja noite não serviu de longo repouso. Caminha aborrecida até onde as roupas estão dependuradas, à direita, e tira um avental de um gancho. Procura abotoá-lo na cintura e exasperada diz um palavrão, quando o botão não lhe obedece aos dedos desajeitados. Abotoa-o afinal, e dirige-se lentamente ao fogão de gás, acende um dos bicos. Enche uma chaleira na pia e coloca-a no fogão, sobre a chama. Deixa-se cair na cadeira junto à mesa, e passa a mão na testa como se estivesse com enxaqueca. Súbito, ilumina-se-lhe o rosto, como se tivesse lembrado de alguma coisa, com um rápido olhar para a prateleira, depois olhos penetrantes, voltados para a porta do quarto, ouve atentamente um momento.

MRS. ROWLAND — (Em voz baixa) Alfredo! Alfredo! (Não vem resposta do quarto contíguo. Ela continua suspeitosa, em voz mais alta) Alfredo, não precisa fingir que está dormindo!

No quarto de dormir ninguém retruca e, tranqüilizada, ela levanta-se da cadeira e pé ante pé, vai até a prateleira, abre a porta devagarinho, com o maior cuidado para não fazer barulho e tira fora do esconderijo, atrás dos pratos uma garrafa de gin e um copo; ao fazê-lo empurra o prato para cima que range um pouco. À esse ruído ela estaca como prumosa e fita desconfiada a porta do quarto de dormir.

MRS. ROWLAND — (Com voz trêmula) Alfredo!

Após uma pausa, durante a qual está atenta ao menor ruído, pega o copo, prepara um vasto drink e sorve-o de um trago, então rapidamente, recoloca o copo e a garrafa em seu esconderijo. Fecha a portinhola do armário com o mesmo cuidado que a abriu. Exala um longo suspiro de alívio e torna a escarranchar-se na cadeira. A enorme dose de álcool que tomou tem efeito quase imediato. Seus tragos animam-na, ela parece recobrar a energia e olha para a porta do quarto com um duro sorriso vingativo nos lábios, perpassa os olhos pela sala e fixa um paletó de homem e um colete que pendem de um cabide, à direita. Caminha furtivamente até a porta aberta e posta-se ali, sem ser percebida por ninguém lá dentro. Atenta ao menor movimento, escutando.

MRS. ROWLAND — (Chamando quase num murmúrio) Alfredo!

Novamente não há resposta. Num rispido movimento, ela tira o paletó e o colete do cabide e volta com eles à cadeira. Senta-se, tira tudo o que encontrou em cada bolso, mas torna a colocá-lo depressa no lugar. Finalmente no bolso do colete descobre uma carta. Observa a caligrafia lentamente.

MRS. ROWLAND — (À si mesma) Hum! Eu sabia.

Abre e lê a carta. Primeiro sua expressão é de ódio. Mas, ao continuar a leitura, transforma-se em triunfante perversidade. Medita profundamente um momento, olhos esbugalhados, a carta nas mãos, um sorriso nos lábios. Então torna a enfiar a carta no bolso do colete, e espreita ainda para não despertar o marido que está dormindo. Dependura novamente as roupas no

mesmo cabide. Dirige-se ao quarto de dormir e examina-o.

MRS. ROWLAND — (Em voz alta) Alfredo! (Mais alto ainda) Alfredo! (Ouve-se um surdo lamento bocejando no quarto) Não acha que está na hora de levantar? Quer ficar na cama o dia inteiro? (Dá uma volta e torna à sua cadeira) Não que eu tenha dúvidas sobre a sua preguiça. Ela é bem grande para prendê-lo na cama a vida toda. (Senta-se enervada e olha a janela) Deus sabe que horas são. Não se tem nem mais como saber as horas nessa casa, desde que o cretino que você é penhorou o relógio. Você sabia que era a última coisa de valor que se tinha. Mas, só pensa em penhorar, penhorar, penhorar, tudo para não procurar serviço, tudo para não trabalhar como homem (Bate nervosamente com o pé, mordendo os lábios. Vai até o quarto. Após uma breve pausa) Alfredo! Levanta, está ouvindo? Quero arrumar a cama antes de sair. Estou cansada de ter isto sempre em desordem por sua causa. (Com vingativa satisfação) Não que a gente continue aqui por muito tempo, não. À menos que você se mexa para arranjar dinheiro em algum lugar. (Vai até o armário e apanha um pires e uma xícara) Sabe Deus que eu faço o que posso. E mais que posso, costurando o dia inteiro, enquanto você vegeta pelos bares com aqueles artistas vagabundos. (Curta pausa, durante a qual ela mexe nervosamente com o pires e a xícara em cima da mesa) E onde vai arranjar o dinheiro? Diga! Eu gostaria muito que você me dissesse. O aluguel vence esta semana e você sabe como é a senhoria, não vai nos deixar ficar nem mais um minuto aqui. “Não consigo arranjar emprego”. É mentira! Nunca se interessou honestamente por ne-

nhum. Tudo o que você sabe fazer é vagabundear por aí o dia todo, escrevendo poesia idiota e contos que ninguém compra. E não admira que ninguém compre. Eu sendo quem sou, sempre acho serviço, e é a única coisa que nos impede de morrer de fome.

Levanta-se e vai até o fogão, olha a chaleira para ver se a água está fervendo. Volta e torna a sentar-se.

MRS. ROWLAND — Mas, hoje, não quero saber, você tem que arranjar dinheiro. Não posso fazer tudo e cansei de ser sua criada. Pense um pouco e veja se compreende; vá mendigar, pedir ou roubar, se for preciso. (Numa risada de escárnio) Mas onde? Eu gostaria de saber: É orgulhoso demais. Já mendigou tudo quanto pode e não tem coragem para roubar. (Depois de uma pausa, enraivecendo) Ainda não se levantou? Pelo amor de Deus! ... Você é muito capaz de tornar a dormir. (Vai à porta do quarto e olha no interior) Ah! Já se levantou. Já era tempo. Não precisa olhar para mim com essa cara. Os seus ares superiores não me impressionam, não. Conheço você demais, mais do que você julga, você e seus casos lá fora. (Afasta-se da porta intencionalmente) Sei de muita coisa meu caro, mas o que eu sei não importa agora. Vou lhe contar antes de sair, não se preocupe. (Vem para o meio da sala e estaca. Senho carregado, irritada) Hum! Acho bom ir aprontando o café, não que haja muito o que preparar. (Perguntando) A menos que você tenha algum dinheiro? (Espera a resposta do quarto vizinho, esta não vem) Pergunta idiota. (Tem um riso breve, duro) Hoje eu já devia conhecê-lo melhor. Quando você saiu bufando de raiva ontem à noite, sabia tudo o que ia acontecer. Não merece confiança nem por um segun-

do. Em que belas condições voltou, hein? A briga serviu de pretexto para você tornar-se apenas uma fera. De que adiantou penhorar o relógio, se tudo o que queria era jogar fora o dinheiro. Bebendo.

Volta ao guarda-louças e tira os pratos, chúcaras, etc. enquanto fala.

MRS. ROWLAND — Ande depressa! Graças a você, não se leva muito tempo para preparar o café agora; tudo o que a gente tem hoje é pão, manteiga e café, e nem isso você teria se eu não estivesse estragando minhas mãos na costura. O pão é dormido. Espero que lhe sirva. Você não merece mais, mas não vejo porque eu devia também comer esse pão. (*Vai até o fogão*) O café está quase pronto. E não se iluda porque não vou ficar à sua espera. (*Súbito, enraivecida*) Que diabo está você fazendo esse tempo todo? (*Vai até a porta e olha para dentro*) Bom, pelo menos está quase vestido. Esperava encontrá-lo outra vez na cama. Seria bem você! Ih! Que cara! Pelo amor de Deus faça a barba! Você está nojento! Parece um mendigo. É evidente que ninguém lhe dá trabalho! Sua aparência não é nem um pouquinho decente. (*Vai ao fogão*) Olha a água quente. Não tem desculpa, não. (*Pega uma tigela e derrama nesta a água da cafeteira*) Pega aqui.

Ele estende a mão para receber a tigela. É uma mão delicada, de dedos longos e débeis. Está tremendo, um pouco de água derrama pelo chão.

MRS. ROWLAND — (*Num insulto*) Olha a tremedeira da sua mão! Você tem que deixar de beber! Não suporto isso! Está no ponto de alcançar o D. T. sabe o que é, não é? Delirium Tremens! E isso seria o último degrau! (*Olhando para o chão*) Veja a porcaria que você fez no chão! Ponta de

cigarro e fósforos por toda parte. Não podia usar um pires? Não, não teria a consideração de fazer isso. Você nunca pensa em mim. Não tem que varrer o quarto. Por isso não liga.

Toma de uma vassoura e começa a varrer raivosamente, levantando uma nuvem de poeira. Do quarto chega o ruído de uma navalha que está sendo afiada.

MRS. ROWLAND — (*Varrendo*) Ande com isso! Deve estar na hora de eu sair, se chegar atrasada arrisco meu lugar; então é que não daria para agüentar você por mais tempo. (*Pensa um momento e acrescenta sarcasticamente*) Ai, então, é que você teria que trabalhar! (*Varrendo em baixo da mesa*) O que eu quero saber é se você vai procurar serviço hoje ou não. Sua família não nos ajuda mais nem com um centavo, estão fartos. (*Depois de varrer algum tempo em silêncio*) Estou enjoada desta vida. Teria um bom pretexto para voltar para casa, se não fosse orgulhosa demais para contar aos velhos o malogro que você tem sido. Você — o filho do milionário Rowland diplomado em Harvard. O poeta dodói de toda Nova York — Hee! He! (*Com amargura*) Se soubessem da verdade, não haveria o meu dodói. O que tem sido o nosso casamento, eu gostaria de saber... Mesmo antes do milionário do seu pai morrer, devendo dinheiro a todo mundo, você já não ligava pra sua mulher. Acho que você imaginou que eu iria felicitar por você ser honesto bastante para casar comigo, depois do mal que me fez. Você se envergonhava de mim, perto de seus amigos da alta. Por meu pai ser um vendeiro. A verdade era esta. Ele pelo menos é honesto, o que não se pode dizer do seu! (*Continua a varrer na direção da porta. Curva-se na porta*) Esperava

que todo mundo ficasse com pena de você por ser obrigado a casar comigo, não é? Não demorou muito para dizer que me amava; não se fez crer em mentiras antes de me fazer mal, não é? Me fez acreditar que não queria que o seu pai me indenizasse, como ele tentou fazer. Como compreendo tudo agora. Não vivi com você todo este tempo, à tôa, não. (*Sombria*) Ainda bem que o coitadinho nasceu morto. O pai que ele teria tido!

Silencia. Cogita tristemente um instante. Continua com uma espécie de selvagem alegria.

MRS. ROWLAND — Mas eu não sou a única que deve agradecer a você por ser desgraçada. Há uma outra e ela não pode querer casar-se com você agora. (*Enfia a cabeça no quarto contíguo*) E Helena? O que acha de Helena? (*Mas recua da porta meio aterrizado*) Não olhe assim para mim! Pois é. Li a carta e que tem isso? Tenho direito. Sou sua mulher. E sei de tudo, por isso não minta. Não precisa olhar para mim desse modo, não tenho mais medo dos seus ares superiores. Não fosse eu, você teria que sair hoje sem café. (*Deixa a vassoura num canto. Lastimando-se*) Nunca demonstrou a mínima gratidão pelo que tenho feito. (*Vai ao fogão e põe o café na cafeteira*) O café está pronto. Não vou esperar você. (*Torna a sentar-se na cadeira. Depois de uma pausa, põe a mão na testa, de mau humor.*) Que dor de cabeça! É uma vergonha eu ter que trabalhar o dia inteiro num quarto abafado, nas condições em que me encontro. Se você fosse um pouco homem, eu não precisava ir. O justo seria eu ficar na cama, em vez de você. Sabe como tenho estado doente ultimamente e ainda reclama quando bebo um pouquinho, para me animar. Não queria

nem que eu tomasse um fortificante que eu trouxe da farmácia. *(Com um sorriso duro)* Sei que havia de gostar de me ver morta, fora de seu caminho. Estaria livre, então, para correr atrás das idiotinhas que o julgam a maravilhosa criatura incompreendida — a Helena e as outras.

Ouve-se uma profunda exclamação de dor, no quarto ao lado.

MRS. ROWLAND — Ah! Sabia que você ia se ferir! Que lhe sirva de lição! Você sabe que não deve perambular à noite, bebendo? Com esses nervos miseráveis que você tem. *(Vai até a porta e olha para dentro do quarto)* Você está tão pálido! Porque está me olhando dessa maneira no espelho? Pelo amor de Deus, enxugue o sangue do rosto! *(Estremecendo)* É horrível! *(Mais aliviada)* Isso, melhorou, nunca suportei ver sangue. *(Recua um pouco da porta)* É melhor desistir. Vá à um barbeiro, sua mão treme demais. Por que olha assim para mim? *(Desafiando)* Pois é, era um direito meu e li a carta. Sou sua mulher. *(Volta à cabeceira e senta-se. Após uma pausa)* Eu tinha a certeza que você andava com alguém. As explicações estropiadas de passar o tempo todo na biblioteca, nunca me convenceram. Quem é essa Helena afinal de contas? Uma dessas artistas? Ou também escreve poesia? Pela carta parece. Aposto, como ela mesma escreve que as suas eram sempre melhores, e você naturalmente acreditou, um imbecil que é. É jovem? Bonita? Também eu era jovem e bonita, quando você me iludiu com belas palavras poéticas, mas viver com você é morrer a fogo lento. O que eu tenho passado! *(Levanta-se e tira o café do fogo)* O café está pronto. *(Com olhar de desdém)* Café! *(Derrama uma xícara para si e põe a cafeteira na mesa)*

Vai esfriar. Que é que você está fazendo, se barbeando ainda? É melhor desistir. Um dia ainda vai fazer um corte sério.

Durante as palavras que se seguem, ela come pão e bebe café.

MRS. ROWLAND — Tenho de sair logo depois de comer. Um de nós tem que trabalhar. *(Raivosa)* Você vai procurar serviço, ou não vai? Era de se esperar que um dos seus belos amigos desse ajuda, se têm você em tamanha consideração. Mas acho que só gostam do seu papo, de ouvir você falar, não é? *(Senta-se um momento, em silêncio)* Tenho pena de Helena, seja ela quem for. Você já se apaixonou por alguma outra? Que será que a família dela vai dizer? Ela mencionou a família na carta. Que é que ela vai fazer? Ter a criança ou procurar um desses médicos? E onde vai arranjar dinheiro? Ela é rica? *(Espera por alguma resposta à descarga de perguntas)* Hum! Não quer contar nada sobre ela. Devia saber o que estava fazendo, pelo que diz na carta não é nenhuma menina de escola, como eu. Sabe que você é casado? Deve saber. Todos os seus amigos sabem do seu desgraçado casamento. Eu sei que eles têm pena de você, mas é que não conhecem a minha parte, se conhecessem mudariam de opinião. *(Cuida de comer, por um segundo ou mais)* Essa Helena deve ser uma ordinária, se sabia que você era casado, o que espera ela, então? Que eu me divorcie, para que vocês possam casar? Ela me julga alguma cretina, é? Afinal de contas, foi você que a convenceu disto? Não! Você sabe que não vai conseguir se divorciar de mim. Ninguém pode dizer que eu fiz alguma vez uma coisa errada. *(Bebe o resto da xícara de café)* Ela merece sofrer, isso é o que eu sei; e vou lhe

dizer mais: acho que essa Helena não passa de uma mulher da rua, isso sim! *(Ouve-se um gemido sufocado de dor, no quarto contíguo)* Você tornou a se cortar? *(Mais alto, de mau humor)* Muito bonito! *(Levanta-se e tira o avental)* Bem, tenho que ir embora. *(Mal humorada)* Vida maravilhosa a que estou levando! Olha, não vou me prestar mais à sua vadiagem, ouviu? *(Algo lhe chega aos ouvidos e ela estaca, ouvindo atentamente)* Ah! Derramou a água! Está molhando tudo! Não negue! Está pingando no chão! *(Sobe-lhe uma vaga expressão de medo)* Alfredo! Responda! Por que não responde? *(Move-se devagar para a sala. Ouve-se o ruído da queda de uma cadeira e algo cai no chão pesadamente. Ela estremece, trêmula de pavor)* Alfredo! Alfredo! Responda, que foi que caiu? Você está bêbado? *(Incapaz de resistir a tensão nervosa, corre até a porta do quarto de dormir)* Alfredo! *(Continua à porta, olhos fitos no chão do quarto, trespassada de terror. Então dá um grito selvagem e corre para a outra porta, mexe o trinco e abre-a freneticamente, correndo e gritando como demente, pelo corredor externo).*

FIM

O HOMEM DA FLOR NA BOCA

de LUIGI PIRANDELLO

Das várias peças em um ato que Pirandello escreveu — algumas das quais, como Limões da Sicília (1910) e Sonho, mas talvez não (1931), autênticas obras-primas — L'uomo del fiore in bocca, estreada em 1923 no "Teatro dos Independentes" de Roma, sob a direção de Anton Giulio Bragaglia, é talvez a mais densa de humanidade. Neste diálogo patético dum homem com a sua própria morte, uma extraordinária vibração trespassa as palavras, elevando-as do seu significado cotidiano a um plano de angustiante e verdadeira tragédia.

A tradução que a seguir se publica, devida a Gino Saviotti, foi representada pela primeira vez no espetáculo inaugural do "Teatro-Estúdio do Salitre", de Lisboa, em 30 de Março de 1946.

Personagens:

O HOMEM DA FLOR NA BOCA,

O PACÍFICO FREGUÊS.

(Quase no fim do diálogo, na altura indicada no texto, aparecerá por duas vezes um vulto de mulher, vestida de preto, com um velho chapéu enfeitado com penas já sem frescura.)

Noite de Verão. Uma pequena rua solitária, que acaba numa avenida. Ao fundo por entre as ramagens das árvores da avenida, transparecem os candeeiros eléctricos acesos. No prédio de esquina da pequena rua, à esquerda, um pobre café noturno, com uma mesinhas e cadeiras de passeio, fracamente iluminadas por um candeeiro aceso, à beira do mesmo passeio. É um pouco mais de meia-noite. Vem da avenida, a espaços, o som tilinante dum bandolim. Quando o pano sobe, o Homem da flor na boca, sentado diante duma das mesas, está a observar demoradamente, em silêncio, o Pacífico freguês que na mesa ao lado chupa por um canudo um refrigerante.

O HOMEM DA FLOR NA BOCA — Bem me queria parecer! O senhor, um homem pacífico e metódico... Perdeu o trem?!

O FREGUÊS — Por um minuto, sabe? Chego à estação, e lá o vejo, a fugir diante de mim!

O HOMEM DA FLOR — Podia correr atrás dele!

O FREGUÊS — Pois sim! É cômico, bem sei. Bastava, meu Deus, que não trouxesse todos aqueles embrulhos e embrulhinhos... Mais carregado que um burro! Mas as mulheres, já se sabe — recados... recados... — é um nunca acabar de coisas. Acredite! Levei três minutos, quando desci do carro, para arrumar nos dedos os barbantes de todos os volumes: dois em cada dedo.

O HOMEM DA FLOR — Gostaria de o ter visto. Sabe o que eu fazia, no seu lugar? Deixava-os todos no carro.

O FREGUÊS — E a minha mulher? E as minhas filhas? E todas as amigas delas?

O HOMEM DA FLOR — Berrava-lhes alto! Divertir-me-ia à bruta com isso!...

O FREGUÊS — Talvez o senhor não saibam como se tornam as mulheres quando estão a veraneiar!

O HOMEM DA FLOR — Ora! Sei até muito bem. Justamente por saber é que assim falo. Dizem todas que não precisam de nada.

O FREGUÊS — Só isso? São até capazes de afirmar que vão para fora no intuito de fazer economias. Depois, mal chegam a uma aldeia aqui nos arredores, quanto mais feia, miserável e suja for, mais teimam em enfeitá-la com todos os seus atavios! Ora, as mulheres, meu caro senhor! Mas, afinal, é a prifissão delas... "Se tu desses um saltinho até à cidade, meu amor?! Eu tinha realmente necessidade disto... daquilo... e também podias, se não te incomoda (tem piada, o "se não incomoda", não acha?)... Já que vais para lá, ao passares em frente..." — Mas, minha querida, como queres tu que em três horas, eu possa fazer tudo isso? — "Ora, que estás tu a dizer? Tomas um táxi..." — O pior é que contava demorar-me só três horas e não trouxe as chaves da casa.

O HOMEM DA FLOR — Essa é muito boa! E depois?

O FREGUÊS — Ora, depois! Deixei o montão dos embrulhos no depósito da estação e fui jantar em um restaurante; a seguir, para espairar, fui ao teatro. Morria-se de calor. À saída, pergunto a mim próprio: e agora, que vou fazer? Já é meia-noite, às quatro horas tomo o primeiro comboio; por três horas escassas de sono, nem merece a pena a despesa do hotel... E vim até cá. Este café não fecha, pois não?

O HOMEM DA FLOR — Não fecha, não senhor. *(Pausa.)* E, então, deixou todos os seus embrulhos na estação?

O FREGUÊS — Por que me pergunta isso? Acaso não estarão lá em segurança? Estavam todos tão bem atados...

O HOMEM DA FLOR — Não, não digo isso! Muito bem atados, calculo: com aquela arte especial que põem os caixeiros das lojas em embrulhar os objetos que vendem... *(Pausa.)* Que mãos! Uma bela folha de papel dobrada, vermelha, polida... que só olhar para ela é já um prazer... Tão lisa, que até apetece encostá-la à cara, para lhe sentir a carícia fresca... Estendem-na sobre o balcão, e depois, com elegância e desembaraço, pou-sam-lhe em cima, precisamente no meio, a fazenda fina, bem dobrada. Levantam primeiro de baixo, com o dorso da mão, uma ponta de papel; dorso da mão, uma ponta de papel: até lhe fazem uma pequenina prega, supérflua, só por amor à arte. A seguir, dobram, dum lado e de outro, em triângulo, a folha de papel, e viram por baixo as duas pontas; estendem uma das mãos para a caixa do cordel; puxam quanto basta para atar o embrulho. E atam tão rapidamente, que nem temos tempo de admirar a habilidade do empregado, e já nos apresentam o embrulho feito, com o nó pronto para o levarmos pendurado nos dedos.

O FREGUÊS — Vê-se bem que o senhor dedicou muita atenção aos empregados das lojas...

O HOMEM DA FLOR — Eu? Meu caro amigo: eu passo nisto dias inteiros! Sou capaz de ficar mais de uma hora parado a olhar para dentro duma loja através da vitrine. Chego a esquecer-me de mim. Parece-me que sou, e realmente gostava de ser aquele tecido de seda... aquela chita... a fita encarnada, ou azul, que as caixeiros das retrosarias, depois de a

medirem com o metro... já viu como fazem? enrolam no polegar, em forma de oito, antes de a embrulhar. *(Pausa.)* Fito o cliente ou a cliente que saem da loja com o embrulho pendurado no dedo, ou na mão, ou debaixo do braço... Sigo-os com os olhos, até que me saem da vista... imaginando... — Ah, quantas coisas imagino! o senhor nem pode fazer idéia! *(Pausa. Depois para si.)* Mas serve-me. Isto serve-me.

O FREGUÊS — Serve-lhe? Desculpe... o que é que lhe serve?

O HOMEM DA FLOR — Agarrar-me assim — quero dizer, com a imaginação — à vida. Como uma planta trepadeira em volta das grades de uma cancela... *(Pausa.)* Ah, nunca deixá-la descansar, nem por um instante sequer, a imaginação: — aderir, aderir com ela, continuamente, à vida dos outros... — mas não da gente que conheço! Não! não! A essa não, não podia! Sinto por ela... uma repugnância, se o senhor soubesse!: um nojo! À vida dos estranhos, em volta dos quais a minha imaginação pode trabalhar livremente; mas não a capricho! Bem pelo contrário, levando em linha de conta as menores aparências descobertas neste ou naquele. E se soubesse quanto e como ela trabalha! Até que ponto consigo aprofundar vejo a casa deste e daquele; vivo lá dentro; sinto-me nela até aprender... sabe? aquela espécie de hálito particular que paira em cada habitação! Na sua, na minha... — mas na nossa, nós já não damos por ele, porque é o próprio hálito da nossa vida... Não sei se me faço perceber. Ah, vejo-o dizer que sim...

O FREGUÊS — Sim, porque... quero dizer: deve ser realmente um prazer que o senhor experimenta, imaginando tantas coisas...

O HOMEM DA FLOR *(com evidente fadiga, depois de pensar um instante)* — Um prazer? Eu?

O FREGUÊS — Isto é... Calculo...

O HOMEM DA FLOR — Ora digame. Já foi consultar algum médico de renome?

O FREGUÊS — Eu não! Por quê? Não estou doente!

O HOMEM DA FLOR — Não se assuste! Pergunto-lhe para saber se já viu, no consultório desses grandes médicos, a sala onde os clientes esperam a sua vez de serem observados.

O FREGUÊS — Já vi, sim. Tive de acompanhar uma vez uma das minhas filhas, que sofria de nervos, e...

O HOMEM DA FLOR — Muito bem. Não me interessa saber. Só me interessam aquelas salas... *(Pausa.)* Já reparou nelas? Um sofá forrado de escuro, de feitio antigo... as cadeiras estofadas, muitas vezes desiguais... aqueles maples... Tudo coisas compradas de ocasião, em segunda mão, postas ali para os clientes; não pertencem à casa. O senhor doutor tem para si, para as amigas da esposa, outra sala, rica e bela. Quem sabe como destoaria uma das suas cadeiras ou poltronas se fosse trazida para aqui, para o lugar reservado aos clientes, a quem basta esse mobiliário sem pretensões, decente, sóbrio. Queria saber se o senhor, quando foi com a sua filha, reparou bem na poltrona ou na cadeira onde se sentou enquanto esperava.

O FREGUÊS — Eu não, com franqueza...

O HOMEM DA FLOR — É verdade: o senhor não estava doente... *(Pausa.)* Mas nem todos os doentes repararam naquilo, mergulhados como estão no pensamento da sua própria doen-

ça... (Pausa.) E no entanto, quantas vezes alguns deles ali estão, atentos, a fitar o dedo que traça sinais inúteis no braço puído daquele maple em que estão sentados!... Pensam e não vêm. Mas que efeito faz, quando, depois, saímos do consultório, e tornamos a atravessar a sala, vemos de novo a cadeira onde há pouco estávamos sentados, à espera da sentença acerca do nosso mal ainda ignorado! Encontrá-la ocupada por outro cliente, também ele com a sua doença secreta; ou ali, vazia, impassível, à espera de que outro qualquer vá ocupá-la... (Pausa.) Mas que estávamos nós a dizer?... Ah, sim, é verdade... O prazer da imaginação. — Não sei bem por quê, lembrei-me logo duma das cadeiras destas salas de médicos, onde os clientes estão à espera da consulta...

O FREGUÊS — Sim... realmente...

O HOMEM DA FLOR — Não vê a relação? Nem eu. Mas é que certos laços ligando imagens entre si longínquas, são tão particulares a cada um de nós, e determinados por causas e experiências tão singulares, que deixaríamos de nos compreender se, ao falarmos, não nos inibíssemos de os utilizar. Nada mais ilógico, por vezes, do que estas analogias. Mas a relação pode talvez ser esta, repare: — “Teriam prazer, aquelas cadeiras, em imaginar quem é o cliente que vai sentar-se nelas, à espera da visita? que doença o mina? para onde irá, o que fará, depois da consulta?” Nenhum prazer. E assim eu também: nenhum! Entram e saem os clientes, e elas, pobres cadeiras, lá estão à espera de serem ocupadas. Pois bem, a minha é uma ocupação parecida. Ora me ocupa este, ora aquele. Presentemente, está-me ocupando o senhor, e creia que

não sinto prazer algum com o comboio que perdeu, com a família que espera por si na aldeia, com todas as maçadas que lhe imagino...

O FREGUÊS — Ai, tantas, nem calcula!

O HOMEM DA FLOR — Dê graças a Deus se não passam de maçadas. (Pausa.) Há quem tenha pior, meu amigo. Eu digo-lhe que tenho necessidade de me agarrar com a imaginação à vida alheia; mas assim, sem prazer, sem me interessar de maneira alguma, bem pelo contrário... pelo contrário... para sentir-lhe o enfado, para a julgar estúpida e inútil, a vida, tanto que realmente não deve importar muito a ninguém perdê-la. (Raivosamente.) E isto é preciso demonstrá-lo bem, sabe? com provas e exemplos contínuos, a nós próprios, implacavelmente. Porque, meu caro senhor, não sabemos de que é composto, mas existe, existe! todos os sentimentos aqui, como uma angústia na garganta, o gosto da vida, que nunca se satisfaz, que nunca se pode satisfazer, porque a vida, no próprio ato de a vivermos, é tão gulosa de si própria, que não se deixa saborear. O sabor está no passado, que permanece vivo dentro de nós. É daí que nos vem o gosto da vida, das recordações que nos mantêm presos. Mas presos a quê? A esta estupidez... a estas maçadas... a tantas ilusões absurdas... a tantas sensaborias que nos ocupam... Sim! Esta, que foi uma estupidez!... aquela, que foi uma maçada... e até mesmo essa outra que no momento em que sucedeu, foi para nós, uma grande desgraça, uma verdadeira desgraça... à distância de quatro, cinco, dez anos, quem sabe que gosto virá a adquirir... que gosto virão a ter as próprias lágrimas?... E a vida, por Deus! só à idéia de a perdermos...

especialmente quando se sabe que é uma questão de dias... (Neste momento aparece o vulto da mulher vestida de negro, espreitando à esquina.) Pronto... está a ver? Acolá, acolá, naquela esquina... Então, não vê um vulto de mulher? — Já se escondeu!

O FREGUÊS — Quem? Quem era?

O HOMEM DA FLOR — Não a viu? Escondeu-se.

O FREGUÊS — Uma mulher?

O HOMEM DA FLOR — Sim — a minha mulher.

O FREGUÊS — Ah! a sua esposa!?

O HOMEM DA FLOR (depois de uma pausa) — Vigia-me de longe. E acredite, tenho ganas de ir ter com ela e corrê-la a pontapés! Mas seria inútil... É como uma dessas cadelas sem dono, teimosas, que quantos mais pontapés se lhes dão, mais se nos colam aos calcanhares. (Pausa.) O que aquela mulher está a sofrer por mim, o senhor nem pode imaginar. Já não come, não dorme... Segue-me dia e noite, assim, à distância. Ainda se ao menos tratasse de escovar aquele quico que traz na cabeça, aqueles vestidos... — Já não parece uma mulher, mas um trapo velho. Até o cabelo lhe ganhou pó, e para sempre, aqui nas fontes! E tem apenas trinta e quatro anos! (Pausa.) Sinto uma raiva tão grande que não imagina. Às vezes, enfrento-a, grito-lhe na cara: — Parva, parva! — e sacudo-a. Tudo aceita. Fica parada, a olhar para mim, com uns olhos... com um olhos que (juro-lhe!) fazem-me subir aos dedos um desejo selvagem de a estrangular. Mas nada. Espera que eu me afaste, para recomeçar a seguir-me de longe. (De novo a mulher torna a espreitar.) Ora veja... espreitou outra vez àquela esquina!

O FREGUÊS — Pobre senhora!

O HOMEM DA FLOR — Qual pobre senhora! Percebe o que ela queria? Queria que eu ficasse em casa, muito calmo, muito quieto, a aninhar-me no meio dos seus mais desentranhados carinhos; a gozar a ordem perfeita de todos os móveis, a harmonia de todos os quartos, aquele silêncio de espelho que havia dantes em minha casa, medido pelo tiquetaque do relógio de pêndulo da casa de jantar. — Era isto o que ela queria! E eu pergunto-lhe agora a si, para lhe fazer compreender o absurdo... não, que estou eu a dizer?: “o absurdo?” — a macabra ferocidade dessa pretensão! pergunto-lhe se julga possível que as casas de São Francisco, as casas de Messina, se tivessem tido conhecimento do tremor de terra que daí a pouco as iria derrubar, teriam conseguido ficar muito sossegadas sob o luar, bem ordenadas, em fila, ao longo das ruas e das praças, obedecendo ao plano regulador da Comissão Urbanizadora da Câmara Municipal. Casas, por Deus! de pedra e madeira, e também elas teriam fugido! Imagine então os habitantes de São Francisco, os habitantes de Messina, a despirem-se, plácidos, para se deitarem, dobrando as roupas, pondo os sapatos diante da porta, e enfiando-se depois debaixo dos cobertores gozando a alvura fresca dos lençóis bem lavados com a consciência de que, daí a umas horas, morreriam. Parece-lhe possível?

O FREGUÊS — Mas talvez a sua esposa...

O HOMEM DA FLOR — Deixe-me falar! Se a morte, meu amigo, fosse como um daqueles insetos esquisitos, repugnantes, que pousam em cima de nós, sem darmos por isso... O senhor vai a passar pela rua; outro transeunte de repente, fá-lo parar, e com toda a cautela, com dois dedos estendidos,

diz-lhe: — “Perdoe, dá-me licença? Vossa Excelência tem a morte em cima de si!” E, com os tais dois dedos estendidos, pega-lhe e atira com ela para longe... Então seria magnífico! Mas a morte não é como um desses insetos repugnantes. Muitos que passem desembrasados, e sem preocupações, talvez a tragam em cima; ninguém a vê; e eles pensam, calmos e tranquilos, no que farão amanhã e depois. Ora eu, meu caro senhor... (*Levanta-se.*) Venha!... Venha mais para aqui... (*Conduz o cliente para junto do candeeiro aceso.*) Aqui junto deste candeeiro!... Quero mostrar-lhe uma coisa... Olhe aqui debaixo do bigode... Aqui, então não vê? não vê que linda tuberosidade violácea? Sabe como se chama isto? Ah, um nome muito doce, mais doce que um reбуçado: — Epitelioma, é assim que se chama. Pronuncie, verá que doçura: Epitelioma... A morte, percebe? passou por mim. Pôs-me esta flor na boca, e disse: — “Fica com ela, querido: tornarei a passar por aqui dentro de oito ou dez meses!” (*Pausa.*) E agora diga-me, se com esta flor na boca, eu podia ficar em casa tranquilo e sossegado, como desejava aquela infeliz. Eu grito-lhe: — Com que, então, queres que eu te beije? — Sim, beija-me! — Mas sabe o que ela fez?: Com um alfinete, a semana passada, fez um arranhão aqui no lábio superior e depois agarrou-me a cabeça, e queria beijar-me... beijar-me na boca... Porque diz que quer morrer comigo. (*Pausa.*) Está doida... (*Raivosamente.*) Em casa é que eu não fico! Preciso estar atrás das vitrines das lojas, a admirar a habilidade dos caixeiros. Porque, o senhor compreende, se por momentos se estabelece o vácuo dentro de mim... compreende, até posso matar, como se nada fosse, uma pessoa que nem se-

quer conheço... sacar a pistola e matar um sujeito que, como o senhor, tenha apenas perdido o trem... (*Rindo.*) Não, nada receie, meu caro senhor: estou a brincar! (*Pausa.*) Vou-me embora. (*Pausa.*) Matava-me a mim próprio, primeiro... (*Pausa.*) Mas há, nesta altura do ano, certos damascos tão bons... De que maneira costuma comê-los? Com a casca, não é? Abrem-se ao meio; depois apertam-se com dois dedos, até o sumo escorrer... como dois lábios carnudos... Que delícia! (*Ri. Pausa.*) E talvez possa fazer-me um favor, amanhã de manhã, quando chegar. Penso que a aldeia deve estar um pouco afastada da estação. — Ao romper do dia, poderá fazer o caminho a pé. — O primeiro feixe de ervas que encontrar ao longo da estrada, repare bem nele. Conte os fios de erva por mim. Quantos fios contar, tantos serão os dias que ainda terei de viver. Mas escolha-o bem grande, pelo amor de Deus! (*Ri. E depois:*) Boa-noite, meu caro senhor.

(Afasta-se cantarolando, de boca fechada, a ária que o bandolim toca, ao longe. Mas antes de chegar à esquina da direita, lembra-se de que a mulher está lá à sua espera. Então recua uns passos, atravessa a rua e dobra a esquina do outro lado, seguido pelo olhar do Pacífico Freguês, quase petrificado.)

FIM

TRECO NOS CABOS

(AQUI HÁ OTIS)

peça em 1 ato de
silveira sampaio

Cenário: *Um elevador parado*

Personagens: *Cabineiro*

Ele

Ela

CABINEIRO — Ei, fecha a porta... vai ver que enguiçou de novo... Esse elevador anda assim... Diz que foi da construção que não ficou direita... E esse ainda é o melhorzinho... O outro do lado, despencou outro dia do 14º andar... A senhora não leu no jornal? Vinha cheio... mas eu não estava lá, não... Fecha a porta...

ELA — Em que altura nós estamos?

CABINEIRO — Entre o 13 e o 14. É capaz de ser qualquer coisa do lugar...

ELE — Mas a senhora não se assuste. É capaz de ter faltado energia. Isso volta logo.

CABINEIRO — Energia, nada... Olha o ventilador funcionando. Pra mim isso foi treco nos cabos.

ELE — Que treco nos cabos! Não está vendo que está assustando a senhora?

CABINEIRO — Mas também não precisa falar assim... Que é que há?

ELA — Que é que há o que? O senhor tinha obrigação de tranquilizar e não estar amedrontando a senhora.

CABINEIRO — O senhor é que parece que está com medo...

ELE — Olha aqui ó velhinho, eu sou aviador.

CABINEIRO — E eu sou cabineiro, que é que há...

ELA — Um momento, eu acho que a ocasião não é oportuna para os senhores estarem brigando. Eu confesso que, se os senhores continuarem assim, eu ainda ficarei mais nervosa.

ELE — Desculpe.

ELA — Nada. Obrigada...

ELE — Nada. (*Silêncio*).

CABINEIRO — Ei!... Fecha a porta...

ELE — O senhor não disse que é treco nos cabos? Por que é que está gritando?

CABINEIRO — Era para tranquilizar a senhora... Ela pensando que é a porta, fica mais calma...

ELA — Um momento... Eu acho que sou a pessoa mais calma aqui dentro. Os senhores é que estão nervosos, isto sim!

AMBOS — Nós?

ELE — Eu sou aviador, minha senhora. Um dia meu avião vinha só com um motor.

CABINEIRO — Se o senhor começar a contar história de avião, eu conto história de elevador.

ELE — Chato. (*Acende um cigarro*).

ELA — O senhor desculpe, mas eu acho que a ocasião não é muito própria para o senhor fumar.

ELE — Desculpe. (*Apaga*).

ELA — O senhor acha que nós vamos demorar muito tempo aqui?

CABINEIRO — Não sei. Eles têm que telefonar para a turma da conserva e do enguiço. Mas o endereço da turma está aqui neste cartão. Na

certa eles não sabem o endereço. Até descobrir, demoram.

ELE — Isso é coisa rápida, a senhora não deve se preocupar.

CABINEIRO — Se for o treco que eu penso, não vai ser não.

ELA — Foi uma maçada. Eu tinha um encontro...

ELE — Se eu lhe puder ser útil...

ELA — Não, era um encontro com uma amiga.

ELE — Ah!

CABINEIRO — Essa também era a minha última viagem hoje... chegando lá em baixo, eu ia ser rendido.

ELE — Eu tinha um colega que faltava só dois minutos para completar 10.000 horas de vôo, quando...

ELA — O senhor tem horas?

ELE — Por que? A senhora é casada?

CABINEIRO — São cinco e meia.

ELA — Obrigada.

ELE — A senhora já reparou como “esse pessoal todo assim meio”, usa pulseira de relógio de ouro?

CABINEIRO — Pessoal todo assim meio, como?

ELE — Nada.

CABINEIRO — Chato.

ELE — Chato é a... a senhora está sentindo alguma coisa?

ELA — O sapato apertando um pouco. Já estamos aqui há algum tempo em pé... Se me permitem, eu vou descalçar um pé...

ELE — Oh, como não. (*O Cabineiro desliga o ventilador*) Por que o senhor desligou o ventilador?

CABINEIRO — É que o movimento circulatório do ar... (*Gestos*)

ELE — Não seja indelicado... (*Liga*)

CABINEIRO — Bom, são 2 contra 1. Ganharam. Porque eu sou pela democracia...

ELE — O senhor deve ser é Getúlio?

CABINEIRO — Quer ver um retratinho do papai?

ELA — Por favor, os senhores não começam a discutir política...

ELE — A senhora tem algum assunto de sua preferência sobre o qual eu possa... sapatos? apertados, talvez? É um bom assunto... Certa vez eu mandei fazer uns sapatos de cro-mo...

CABINEIRO — Se o senhor vai continuar com essa história de calo, eu conto uma...

ELA — Os senhores não se incomodam. Eu fico bem em silêncio. (*Calam-se. Ele olha para ela. Examina-a. Ela vira o rosto. Dá com o Cabineiro examinando-a. O silêncio começa a pesar*) O senhor é casado?

ELE — Só no Paraná, minha senhora... E a senhora, é casada para o país inteiro?

ELA — Eu não sou mais casada.

CABINEIRO — Hoje o crédito anda fácil. Tenho duas.

ELE — A senhora não pensa em casar novamente?

ELA — A primeira experiência bastou.

ELE — Ah, espera se reconciliar?

ELA — O senhor desculpa, mas essa pergunta já é um pouco indiscreta...

CABINEIRO — Indiscreta, prá burro.

ELE — O senhor não se meta na conversa que não é sua. Não notou que está se tornando importuno?

CABINEIRO — Os incomodados é que se mudam. O senhor querendo

pode ir embora. E levar a madame também. Eu sou o cabineiro. Só saio daqui quando o elevador descer.

ELE — O poço é o único túmulo digno de um cabineiro batavo.

ELA — Batavo.

ELE — Batavo.

ELA — Batavo.

ELE (*Para o Cabineiro*) — Me diga uma coisa, velhinho, você é batavo ou batavo?

CABINEIRO — Eu sou América.

ELE (*Radiante*) — Mentira! Você é América mesmo?

CABINEIRO — No duro. Eu nasci na Rua Campos Sales.

ELE — E eu em Afonso Pena. Venha de lá esse abraço. É tão difícil a gente encontrar um América, hein? É, mas eu só considero América mesmo, quem souber de cor o time campeão do Centenário...

CABINEIRO — Ribas, Barata, Perez, Geraldo, Oswaldinho, Avelar —

OS DOIS JUNTOS — Justo, Gilberto, Chico, Simas e Brilhante...

ELA — Os senhores por favor não comecem com essas efusões de amizade, que estão me incomodando.

ELE — Oh, desculpe.

CABINEIRO — Já que nós vamos ter que ficar juntos aqui, era melhor que nós fôssemos amigos.

ELE — A senhora conhece o “Huis Clos” de Sartre?

ELA — Não.

ELE — O Sartre prende duas mulheres e um homem numa sala. Faz os três brigarem. Depois diz que aquilo é o inferno e conclui que o inferno são os outros.

CABINEIRO — Ah, mas eu não estou de acordo. As duas mulheres eram bonitas?

ELE — Eram.

CABINEIRO — Melhorou muito...
Prá mim, isso era Paraíso... (Ri)
Inferno é o que está aqui.

ELA — Como?

CABINEIRO — A senhora sabe...
Dois homens, uma mulher — sempre
há um certo encabulamento da nossa
parte, não é?

ELA (*Assustada*) — Hein?

ELE — Acalme-se, minha senhora,
eu estou aqui.

CABINEIRO — Azar o meu.

ELE (*Abraçando-a*) — Não tenha
receio, eu a protegerei com o meu
corpo.

ELA (*Batendo no ombro do Cabi-
neiro*) — O senhor podia fazer o fa-
vor de me socorrer aqui?! Eu estou
sendo importunada...

ELE (*Largando-a*) — Positivamen-
te, a senhora não tem a menor soli-
diedade de classe.

ELA — O senhor é que não tem
classe, isso sim!

CABINEIRO — Minha senhora, ele-
vador é classe única. (*Pára o venti-
lador*).

ELE — Bonito, o ventilador está
parando...

CABINEIRO — Daqui a pouco é ca-
paz de apagar a luz...

ELA — Meu Deus!

CABINEIRO — Mas a senhora não
se incomode. Eu estou aqui. (*Segura
o braço dela*).

ELA — O senhor quer fazer a gen-
tileza de largar o meu braço...

CABINEIRO — A senhora não está
com medo?

ELA — Mas assim eu estou com
mais medo ainda. Tenha a bondade
de largar, sim?...

ELE — Larga aí, oh velhinho...

CABINEIRO (*Largando*) — Eu es-
tou vendo que quem não tem a me-
nor solidariedade de classe é mesmo
o senhor. Eu também dou os meus
vãos, que é que há? Aliás... (Ri)
Aliás... (Ri).

ELE — Aliás o que?

CABINEIRO — O senhor já reparou
que toda história de aliás é engraçada?

ELA — Se é engraçada, conte. Nós
estamos precisando de uma história
engraçada.

CABINEIRO — Aliás, o velhinho já
deu o vôo dele sozinho e não conse-
guiu atingir o alvo. Eu também dei
o meu e errei... Aliás... eu acho
que para acertar no alvo nós temos
mesmo é que voar em esquadilha...
(*Os dois riem*).

ELA — Não achei graça nenhuma.

ELE (*Parando subitamente*) — Eu
também não. (*Silêncio*).

ELA — O senhor tem horas?

ELE — Quem tem é aí o pulseiri-
nha de ouro.

CABINEIRO — São 6 horas.

ELA — O senhor não se importaria
de me deixar sentar um pouco no seu
banquinho?

CABINEIRO — Pois não. (*Ela sen-
ta, tira o outro sapato*).

ELA (*Dobrando os dedos dos pés*)
— Ah...!

ELE — Está fazendo calor. A se-
nhora não se importa que eu tire meu
paletó? (*Tira*)

CABINEIRO — Eu também vou tirar
o meu. (*Tira, dobra o paletó, joga
no chão e senta*).

ELE — Já que madame se sentou,
penso que não haverá mal em que eu
me sente também. (*Senta no chão*)

CABINEIRO — Isso aqui está fican-
do é com jeito de piquenique...

ELA — Por falar em piquenique...

ELE — Por falar em piquenique a
senhora não está com fome?

ELA — Eu acho uma boa idéia...

CABINEIRO — Eu também acho.

ELA — O senhor quer ter a genti-
leza de me despregar este grampo?
(*O Cabineiro e Ele levantam-se para
ajudar*) Uff! Saiu! Este chapéu é mui-
to cacete.

ELE — Eu o acho lindo.

ELA — Eu também acho. No en-
tanto é uma reforma.

ELE — É, as reformas às vezes
acertam admiravelmente.

CABINEIRO — Por que a senhora
não reforma os sapatos? (*Sentam-se,
novamente, silêncio*).

ELA — Estão demorando a conser-
tar...

CABINEIRO — A turma do enguiço
é assim mesmo. Se for o treco que eu
imagino nós só vamos descer daqui
para a meia-noite.

ELA — Não diga... Minha famí-
lia vai ficar assustada!

ELE — A senhora não avisou?

ELA — Não e o senhor, avisou a
sua?

ELE — Bem, eu sou aviador. A
família vive avisada.

CABINEIRO — Será bem gozado se
o senhor morrer de uma queda e de
elevador. Vou rir muito.

ELE — Eu um dia hei de pegar
você como passageiro do meu avião.
Vai morrer de medo.

ELA — Os senhores não podem
mudar esse assunto de morte?

ELE — A senhora desculpe. Mas,
a senhora também é um pouco exi-
gente demais, em matéria de conver-

sa. Protestou da política, protestou do futebol, protesta da morte...

CABINEIRO — Aliás... não adianta a gente protestar contra a morte, porque quando ela vem...

ELE — Ora, mas isso é o cúmulo! Os senhores não sabem que nos abrigos subterrâneos de Londres era proibido falar nesses assuntos?!

CABINEIRO — Bom, mas aqui a senhora está há mais de 20 metros acima do solo. Quando nós chegarmos lá em baixo, no poço, sim — é que eu posso ficar de acordo com a senhora.

ELE — Pera aí, oh velhinho, você assim também está...

CABINEIRO — A senhora não sentiu um estremeção? Foi a turma do enguiço que chegou. Agora é que vai começar a ficar perigoso, porque se eles erram e soltam um cabo lá de cima, babau... Aliás, foi assim que caiu o outro elevador...

ELE — Não acredite! Os mecânicos dessas companhias são sempre competentes.

CABINEIRO — Mas são, hein? Cada perna de pau...

ELE — A senhora permite que exponha um pouco de psicologia do aviador? Estou certo que isso ajudará a romper estes momentos difíceis... Como a senhora sabe, nós arriscamos permanentemente a vida. Por isso, procuramos o máximo de prazer e felicidade em todos os instantes de maneira que chegado um momento crítico, temos o consolo de haver gozado bem a nossa vida. É o que lhe aconselho vivamente nesta ocasião: — gozar a vida. Ora, a senhora tem alguns instantes na sua vida. Talvez daqui a pouco o elevador caia no poço, num pique violento. Por que não há de estar preparada para esse mo-

mento trágico, gozando plenamente o anterior? Isso é o que do fundo do coração a aconselho que faça, e quero ao mesmo tempo comunicar o meu humilde desejo de compartilhar do seu destino em ambos os momentos.

ELA — O senhor está se aproveitando deste momento...

ELE — Para fazê-la feliz antes da morte. Para que morra com um sorriso nos lábios... ou com os lábios nos lábios desse seu afortunado infeliz companheiro de queda...

ELA — Oh, mas o senhor é audacioso...

ELE — Covarde, minha senhora, covarde... Não posso resistir ao desejo de morrer feliz... E por que há de negar isso? Apelo para o seu instinto de maternidade. Se eu fosse seu filho, a senhora não passaria a odiar a mulher que se negasse ao seu rebanho numa hora dessas? Então, não queira que mamãe a odeie... Ame-me e ela saberá recompensá-la, amando seus filhos como a mim mesmo.

ELA — O senhor enlouqueceu...

ELE — Por enquanto, ainda não. Mas já é um sintoma. Abrande os sintomas erradicando a causa: — Ame-me. (*Agarra-a*).

CABINEIRO — Ah, não, por mim a senhora não se incomode. Eu hoje já perdi o cinema mesmo... de maneira que... Depois eu estou muito interessado em aprender a técnica de vôo aí do comandante...

ELA — Por favor, me proteja...

CABINEIRO — Bom, oh velhinho, agora pára... que ela está no pique.

ELE — Eu só tenho receio que os cabos rebentem imediatamente. Realmente, os mecânicos hoje em dia estão uma coisa horrível.

CABINEIRO (*Baixo*) — Não se assuste, que não vai acontecer nada.

Demora um pouco, mas fica tudo em ordem. Vá por mim, que não há de ser nada... Fique calma.

ELA (*Aliviada*) — Muito obrigada.

CABINEIRO — Nada. Eu sou um rapaz direito. Não tenha medo aí do parceiro, que eu estou aqui.

ELA — Obrigada. (*Silêncio*).

CABINEIRO — A senhora mora aqui pelo centro mesmo, não é?

ELA — Copacabana.

CABINEIRO — Aposto que no 2.

ELA — Não, no 4.

CABINEIRO — Aposto que é na Rua Bolívar.

ELA — Não, Barão de Ipanema.

CABINEIRO — Aposto que é no 515.

ELE — Olha aí oh velhinho, pede logo o endereço...

CABINEIRO — Mas, oh comandante, eu não atrapalhei a sua técnica... Deixei o senhor decolar à vontade... Se deu pane lá em cima, a culpa não foi minha.

ELA — Mas será que os senhores não se podem compreender como verdadeiros "gentlemen"?

ELE — Gentleman — é um sujeito que não faz o que tem vontade e faz o que não tem.

CABINEIRO — Ah, então eu sou...

ELE — Eu também sou... por exemplo, eu não tinha vontade nenhuma de me declarar à ilustre senhora aqui presente... Mas, se eu, numa situação como esta, não a homenageasse com o meu interesse bio-psíquico, certamente que feriria fundo sua vaidade de mulher irresistível. Por isso eu lhe fiz a "rápida obsequiada" que o amigo assistiu... O gentleman, portanto, sou eu e como madame deseja um gentleman... aqui estou.

ELA — Por que nós não tomamos um trato amistoso? Seria tão melhor!

ELE — “Como fazer amigos dentro do elevador” de autoria da grande escritora — A senhora não me disse o seu nome... Já que a senhora deseja que nos tornemos amigos, talvez fosse bom nos apresentarmos... Quem é a senhora?

ELA — Eu... eu sou...

ELE — Não querendo dizer o nome, não diga. Não insistirei; a senhora sabe, eu sou um gentleman. Basta dar o endereço.

CABINEIRO — Espera aí, oh velho, na fila do endereço eu estou na frente.

UMA VOZ (*Do alçapão*) — Eh, ô Cabineiro!

CABINEIRO — Alô alô... Cabineiro respondendo à turma do enguiço, alô.. alô... pode falar...

VOZ — Vocês como vão aí?

CABINEIRO — Alô, alô... Cabineiro falando... elevador parado. Altitude — entre o 13 e o 14. Ventilador de fresco parado também. Passageiros à bordo — 2, calmos e sem pressa. Alô, alô, Cabineiro chamando turma de enguiço... Ouvindo bem a sua transmissão. Câmbio!

VOZ — Olha, oh Cabineiro, avisa aí que esse troço vai demorar... Houve um treco no cabo de suspensão. A roldana grande também partiu. Este edifício tá de azar...

CABINEIRO — Alô... alô... concordo com seu diagnóstico...

ELE — Pergunta quanto tempo vai demorar.

ELA — Sim, por favor...

CABINEIRO — Alô alô... Passageiros querendo saber quantas horas demora o enguiço, motivo — organizar seus afazeres... Alô alô... Ca-

bineiro falando... 5.315. Cabineiro falando do elevador 5.315, parado a aproximadamente 40 metros do solo... Aqui há Otis! Câmbio!

VOZ (*Engrolando*) — Umás 4 ou 5 horas.

CABINEIRO — Alô alô... houve interferência na sua transmissão... Procure nova onda. Cabineiro falando em 13 ponto 14. Câmbio!

VOZ — Umás 5 horas. Se houver estremeção no aparelho, é natural, porque nós temos que tirar uma roldana e botar outra.

ELA — Oh, mas isso é um aborrecimento. Então esses homens não podem fazer isso em menos tempo? São uns paspalhos... Palavra que isso começa a me dar mala-sangre. Eu vou falar com Dr. Aristófares e mandar processar o dono do edifício e a companhia dos elevadores. Então, ao menos que vão avisar lá em casa que eu estou aqui e só posso sair lá para a meia-noite...

CABINEIRO — Pois não, madame... mas... o endereço...

ELA — Que endereço?

CABINEIRO — O seu, madame... É Barão de Ipanema, que número?

ELA — Como o senhor sabe que é Barão de Ipanema?

CABINEIRO — O dedo midinho me contou...

ELA — Não precisa o endereço, basta o telefone...

CABINEIRO — Realmente, madame, basta o telefone. E o telefone?

ELA — O telefone é 37-5231. (*Ambos tomam nota no caderninho*).

ELE — Obrigado.

CABINEIRO — Alô alô, cabineiro chamando turma do enguiço... alô alô...

VOZ — Que é que há, oh Cabineiro!

CABINEIRO — Alô alô... ouvindo bem a sua transmissão agora. Passageira à bordo, pedindo avisarem 37-5231 ela presa elevador. Só chegará em casa altas horas.

VOZ — 37-5231. E o nome da senhora?

CABINEIRO — Ouviu? Estão querendo saber o seu nome...

ELA — Lúcia. (*Cabineiro e Ele tomam nota nos caderninhos*).

CABINEIRO — Lúcia — bonito nome. Alô alô... turma do enguiço... D. Lúcia — a passageira aflita... Câmbio!

VOZ — Lúcia, 37-5231.

ELE — A senhora podia fazer o favor de dar o número do apartamento. Assim nós já ficávamos com a ficha completa.

ELA — Me admira o senhor... aparentemente uma pessoa-bem... proceder desse modo... que o Cabineiro tivesse uma atitude menos correta, vá lá... mas, que o senhor, em vez de me defender se solidariza com ele... é inadmissível...

ELE — Minha senhora, isto é um sinal dos tempos... É o populismo! A senhora nunca ouviu falar?

ELA — Isto é falta de respeito muito grande, isso sim... O senhor (*Dirigindo-se para o Cabineiro*) eu ainda desculpo, porque afinal de contas não deve ter tido possibilidades de se educar. Mas (*Para Ele*) o senhor... que pelo todo aparenta ser um indivíduo que teve berço, uma pessoa de família, enfim, se portando como um verdadeiro cafajeste.

ELE — A senhora permite que eu explique e faça o elogio do cafajeste? Napoleão, minha senhora, era cafajeste. D. Pedro I, era cafajeste. Os

primeiros lordes ingleses — aqueles piratas — eram cafajestes... O Clark Glabe minha senhora, é um cafajeste... Todos os grandes homens foram cafajestes... A senhora conhece o nosso clube?

CABINEIRO — Mas o senhor não disse que era “América”?

ELA — Em má hora eu entrei neste elevador...

ELE — Nunca se sabe se uma coisa é um bem ou um mal — a não ser muitos séculos depois. Quem sabe se deste nosso encontro não sairá uma sólida amizade entre nós... E daqui a 100 anos eu lhe possa dizer: — “E lembrar, hein Epifânia, que tudo começou num elevador...”

CABINEIRO — Então, batem na porta, vocês vão abrir e eu entro: — “Então, como passaram, eu estou aqui com uma garrafinha de pinga para comemorarmos mais um aniversário do encontro no elevador”.

ELA — De que é que o senhor está rindo? O senhor é um cretino. Não toma uma atitude diante de um desaforo dessa natureza.

ELE — Perdão madame, daqui a 100 anos, pode ser que ele não seja mais cabineiro. Pode ter chegado até a ser o dono do prédio ou o presidente da Companhia de Elevadores. A senhora sabe, nós estamos numa democracia: — a oportunidade é igual para todos.

ELA (*Assustada*) — Como a oportunidade é igual para todos?

CABINEIRO — Gostei... dessa eu gostei... a oportunidade é igual para todos. Não sabia, mas gostei...

ELA — Indivíduos como o senhor é que são os responsáveis pelas coisas andarem como andam. Antigamente havia verdadeiros cavalheiros,

que respeitavam e faziam respeitar uma senhora.

ELE — Eu tenho a impressão que apesar de estar perfeitamente localizada no espaço, a senhora ainda não se localizou no tempo. Se eu já não soubesse que a senhora morava em Copacabana, juraria que morava em Sta. Tereza e se tratava pela homeopatia. A senhora é um pouco demodê, sabe?

ELA — Ah sim, ter-se uma linha de conduta irreprochável, é ser demodê.

VOZ — Eh! Oh Cabineiro...!

CABINEIRO — Cabineiro falando... manda...!

VOZ — Já telefonei para a casa de madame... A família mandou perguntar se ela não está precisando de alguma coisa. Ah! mandou dizer prá ela não esquecer de ir tomando o remédio de homeopatia. Ah, e mandou dizer também, que eles vêm esperar a chegada do elevador à meia-noite. Mas olha, oh velhinho, parece que o troço só vai ficar pronto lá para as duas. Te agüenta por aí, que trabalho noturno é pago em dobro...

ELA — Oh, como eles andam... Diga que eu gratifico todos, se terminarem antes da meia-noite.

ELE — Por mim, a senhora pode estar absolutamente descansada que eu não direi nada a ninguém...

CABINEIRO — Por mim sou do clube da “boquinha de siri”. Agora a família da senhora é que é capaz de bater com a língua nos dentes.

ELE — Peço que nesse caso, a senhora interceda pela minha reputação... Eu sou casado no Paraná... espero que não cheguem até lá notícias comprometedoras que possam abalar a solidez do meu lar. Muito obrigado.

CABINEIRO — Bem, prá mim... a senhora pode deixar a sua família fazer o meu cartaz!

ELA — Os senhores são mais audaciosos do que um chofer de ônibus.

ELE — A audácia é uma característica indispensável aos condutores de veículos coletivos. A senhora fala porque ainda não conheceu um capitão de navio.

CABINEIRO — Nem um maquinista da Central...

ELA — Meu ex-marido era da Marinha e no entanto...

CABINEIRO — Bom, mas podia ser oficial da Intendência, que é que há, não precisa ter mão forte no timão.

ELA — Ah, os senhores se julgam fortes, somente porque por uma circunstância eventual se encontram presos num elevador com uma senhora e resolvem se aliar para lhe dizer grçolas... os senhores são uns fracos... Fortes seriam se contivessem os seus instintos e se portassem dentro de uma linha de conduta...

ELE — Irreprochável, eu sei.

ELA — Os senhores são uns covardes, isto sim...

ELA — Ai meu Deus! (*Agarra-se aos dois*).

(*Batem no elevador no lado de fora*).

ELE — A senhora não acha que se o elevador despencasse agora... nossos corpos não seriam encontrados dentro de uma linha de conduta...

CABINEIRO — Irreprochável?

ELA — Oh, mas por favor, os senhores estão me fazendo perder a cabeça...

CABINEIRO — Aqui dentro não será difícil encontrar depois...

ELA — Oh, eu não devia ter dito que estava separada, os senhores me

teriam tratado melhor e respeitado mais.

CABINEIRO — Ah, isso é verdade... mulher casada a gente sempre deve tratar com cautela. Pelo menos no meu meio é assim... Agora, no meio da senhora e aí do comandante, eu não sei... Tenho ouvido cada coisa!...

ELA — Meus amigos... por favor vamos parar com essa guerra de nervos. Eu não agüento mais.

CABINEIRO — Não está na hora do seu remédio? A família mandou dizer prá não esquecer...

ELE — Espera aí, oh velhinho, agora vamos dar um basta...

CABINEIRO — É sempre assim. A gente não pode acreditar na solidariedade de vocês. Na hora de dar o golpe, traem a causa. Olha que ela já tinha dito que não agüentava mais. Era só mais um voozinho de esquadrilha, um bombardeiozinho de piquê, a madame se rendia e a gente aterrissava de mansinho. Agora não aterrissa, nem deixa aterrissar... Se o senhor pensa que eu posso me estrepar na aterrissagem, não se incomode, porque eu tenho radar... o senhor sim, é que parece que não tem radar... ou então tem medo da neblina baixa...

ELE — Olhe aqui, oh... eu um dia vinha com meu avião de São Paulo — Visibilidade zero —

CABINEIRO — Não adianta contar vantagem... Agora está vendo o campo e não baixa... o pior é que está me fazendo sobrevoar também...

ELE — A precipitação é o inimigo nº 1 do piloto.

CABINEIRO — Oh, comandante, eu não nego que o senhor tem mais prática dessas pistas difíceis do que eu...

mas o senhor hoje está um pouco temeroso, está ou não está?... É bom o senhor ter cuidado, porque, se o senhor continua sobrevoando desse jeito, o tempo passa, acaba a gasolina do seu tanque, seu avião cai em folha seca e depois não há nada que faça o senhor subir de novo. Olha aqui, oh comandante, vamos ser práticos... Um hangar bonito como esse não é para se desprezar, é ou não é? Vamos formar a esquadrilha, o senhor entra com a sua calma, eu entro com o meu radar... e a gente aterrissa junto, tá legal?

ELE — Aceito a sugestão. Tá legal... Esquadrilha em formação!

CABINEIRO — Pronto meu comandante!

ELE — Descer o trem de aterrissagem!

CABINEIRO — Já está!

ELE — Contra o vento, descer!

OS DOIS (*Atrás dela, de asas abertas*) — Prrrrr... (*Ela foge, eles atrás*).

CABINEIRO — Comandante, o senhor já viu como o vento está mudando de direção. Olha só a biruta!

VOZ — Ei, oh Cabineiro...

ELE — Cabineiro promovido a piloto, não pode responder... fala o telegrafista. Câmbio! Prrrrrr...

VOZ — Deixa de besteira, oh Cabineiro. O treco nos cabos já foi concertado. Pode descer...

ELE — Cabineiro não fazendo outra coisa... Dificuldades sérias. Goniômetro funcionando mal. Biruta inteiramente biruta!

VOZ — Olha aqui, oh Cabineiro, você é que está biruta! Desce logo, porque a família da Madame já está toda aqui em baixo esperando... está na hora dela tomar a homeopatia...

CABINEIRO — Puxa, Madame, que a senhora é mesmo uma mulher de sorte: — foi salva pela homeopatia!

FIM

NOTÍCIAS DO SNT

Confirmadas as Comissões Julgadoras dos Concursos do S.N.T.

Já estão escolhidas e confirmadas as Comissões Julgadoras dos concursos promovidos pelo Serviço Nacional de Teatro, cujo prazo de inscrição encerrou no dia 31 de maio p.p.

O Serviço Nacional de Teatro, divulgará o resultado de cada concurso, logo após a decisão da Comissão Julgadora, estando previstos os primeiros resultados, a partir da primeira quinzena de setembro.

O Diretor do SNT, Orlando Miranda, preside as Comissões Julgadoras dos seis concursos.

O X CONCURSO NACIONAL DE DRAMATURGIA PARA ADULTOS/1978, teve 223 autores inscritos, e a Comissão Julgadora é constituída por *Dias Gomes* (autor teatral, do Rio), *Fausto Fuser* (diretor, professor e crítico de teatro, de São Paulo), *Jeferson Del Rios* (crítico teatral, de São Paulo), *Luiz Carlos Maciel* (escritor, jornalista e crítico teatral, do Rio), *Marcio de Souza* (escritor, jornalista, autor e diretor teatral, de Manaus).

O primeiro colocado terá o prêmio de Cr\$ 100.000,00 (cem mil cruzeiros), o segundo Cr\$ 70.000,00 (setenta mil cruzeiros) o terceiro Cr\$ 50.000,00 (cinquenta mil cruzeiros) e o Melhor Texto de Comédia um prêmio no valor de Cr\$ 100.000,00 (cem mil cruzeiros). O texto classificado em primeiro lugar, bem como o Melhor Texto de Comédia, serão montados pelo SNT ou, será concedido um auxílio à empresa teatral escolhida para a realização da montagem.

O X Concurso Nacional de Dramaturgia Infantil/1978, teve 83 autores inscritos e Comissão Julgadora é formada por *Antonio Carlos Kraide* (ator, diretor e produtor teatral, do Paraná), *Fábio Sabag* (diretor e ator de teatro e televisão, do Rio), *Humberto Braga* (assessor

do SNT para área de teatro infantil), *Paulo Lara* (diretor, autor e crítico teatral, de São Paulo).

O primeiro colocado receberá Cr\$ 60.000,00 (sessenta mil cruzeiros), o segundo Cr\$ 50.000,00 (cinquenta mil cruzeiros) e o terceiro Cr\$ 40.000,00 (quarenta mil cruzeiros). O texto classificado em primeiro lugar será montado pelo SNT ou, concedido um auxílio à empresa teatral escolhida para a realização da montagem.

O II Concurso Nacional de Textos para Teatro de Bonecos/1978, teve 23 inscritos e a Comissão Julgadora é constituída por *Alvaro Apocalypse* (diretor e ator do Giramundo Teatro de Bonecos, de Belo Horizonte), *Luciana Maria Cherubin* (professora e diretora de teatro, do Paraná), *Manuel Kobachuck* (diretor e ator do Grupo Carreta, do Rio e ex-presidente da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos).

O primeiro colocado receberá Cr\$ 60.000,00 (sessenta mil cruzeiros), o segundo Cr\$ 50.000,00 (cinquenta mil cruzeiros) e o terceiro Cr\$ 40.000,00 (quarenta mil cruzeiros). O texto classificado em primeiro lugar será montado pelo SNT ou, concedido um auxílio à empresa teatral escolhida para a realização da montagem.

O IV Concurso Nacional Universitário de Peças Teatrais/1978, teve 38 inscritos e a Comissão Julgadora é composta por *Cecil Thiré* (ator e diretor teatral, do Rio), *Professora Ecilda Ramos* (de Brasília), *Sérgio Brito* (ator, diretor e empresário teatral, do Rio).

O primeiro colocado receberá Cr\$ 40.000,00 (quarenta mil cruzeiros), o segundo Cr\$ 30.000,00 (trinta mil cruzeiros) e o terceiro Cr\$ 20.000,00 (vinte mil cruzeiros). Ao texto colocado em primeiro lugar será concedido um auxílio para a montagem realizada por universitários.

O III Concurso Nacional de Monografias/1978, teve 9 inscritos, a Comissão Julgadora é constituída por *Antonio Mercado Neto* (professor teatral da F.E.F.I.E.R.J., do Rio), *Luiza Barreto Leite* (autora, crítica e professora de teatro, do Rio), *Mariangela Alves de Lima* (crítica teatral, de São Paulo).

O primeiro colocado receberá Cr\$ 60.000,00 (sessenta mil cruzeiros), o segundo Cr\$ 50.000,00 (cinquenta mil cruzeiros) e o terceiro Cr\$ 40.000,00 (quarenta mil cruzeiros). Ao SNT será atribuído direito de edição, em único volume, das monografias premiadas e das duas escolhidas para publicação.

O II Prêmio Van Jafa de Jornalismo Teatral/1978, teve 24 inscritos e a Comissão Julgadora é formada pelos jornalistas *Cícero Augusto Sandroni* (do Jornal do Brasil), *Fausto Wolf* (do Pasquim) e *Zuenir Ventura* (da Revista Veja).

O vencedor único receberá um prêmio no valor de Cr\$ 30.000,00 (trinta mil cruzeiros), em dinheiro.

SNT prorroga o prazo das Inscrições para os Concursos.

O Serviço Nacional de Teatro programou até o dia 31 de maio do corrente ano, dando mais 60 (sessenta) dias de prazo para as inscrições dos seguintes concursos: *X Concurso Nacional de Dramaturgia para Adulto; X Concurso Nacional de Dramaturgia Infantil; IV Concurso Nacional Universitário de Peças Teatrais; III Concurso Nacional de Monografias; II Prêmio Van Jafa de Jornalismo Teatral; II Concurso Nacional de Textos para Teatro de Bonecos*, relativos ao ano de 1978, cujo prazo deveria acabar no dia 30 de março.

As inscrições poderão ser feitas diretamente no Serviço Nacional de Teatro — Divisão de Difusão Cultural — Av. Rio Branco nº 179 — 8º andar, nos dias úteis, das 14:00 às 17:00 horas, mediante protocolo, ou sob reintegro, pelo Correio, até o dia 31 de maio de 1979.

O prazo para o julgamento será de 120 (cento e vinte) dias a partir do encerramento das inscrições, podendo, no entanto, ser prorrogado em função do número de textos inscritos, ou de qualquer outra razão de força maior, plenamente justificada.

X Concurso Nacional de Dramaturgia para Adulto/1978 — (Edital nº 42/78), dará ao primeiro colocado a importância de Cr\$ 100.000,00 (cem mil cruzeiros), ao segundo Cr\$ 70.000,00 (setenta mil cruzeiros) e ao terceiro Cr\$ 50.000,00 (cinquenta mil cruzeiros).

Visando estimular a comédia, o SNT criou em 1977, um novo prêmio destinado ao Melhor Texto de Comédia que terá este ano, um prêmio no valor de Cr\$ 100.000,00 (cem mil cruzeiros).

O texto classificado em primeiro lugar, bem como, o melhor texto de comédia, serão montados pelo SNT ou, se este assim o desejar, concederá um auxílio à empresa teatral, por ele escolhida, para a realização da montagem.

O X Concurso Nacional de Dramaturgia Infantil/1978 — (Edital nº 43/78), dará ao primeiro colocado a importância de Cr\$ 60.000,00 (sessenta mil cruzeiros), ao segundo Cr\$ 50.000,00 (cinquenta mil cruzeiros) e ao terceiro Cr\$ 40.000,00 (quarenta mil cruzeiros).

O texto classificado em primeiro lugar, será montado pelo SNT ou, se este assim o desejar, concederá um auxílio à empresa teatral, por ele escolhida para a realização da montagem.

II Concurso Nacional de Textos para Teatro de Bonecos/1978 — (Edital nº 47/78), dará ao primeiro colocado a importância de Cr\$ 60.000,00 (sessenta mil cruzeiros), ao segundo Cr\$ 50.000,00 (cinquenta mil cruzeiros) e ao terceiro Cr\$ 40.000,00 (quarenta mil cruzeiros).

O texto classificado em primeiro lugar, será montado pelo SNT ou, se este assim o desejar, concederá um auxílio à empresa teatral, por ele escolhida, para a realização da montagem.

IV Concurso Nacional Universitário de Peças Teatrais/1978 — (Edital nº 44/78), dará ao primeiro colocado a importância de Cr\$ 40.000,00 (quarenta mil cruzeiros), ao segundo Cr\$ 30.000,00 (trinta mil cruzeiros) e ao terceiro Cr\$ 20.000,00 (vinte mil cruzeiros).

Ao texto colocado em primeiro lugar será concedido um auxílio para a realização da montagem por universitários. O SNT fixará as normas regulamentando as condições, forma e valor do auxílio.

III Concurso Nacional de Monografias/1978 — (Edital nº 45/78) ensaio sobre qualquer tema diretamente ligado ao teatro brasileiro, em quaisquer dos seus aspectos, de sua história, de sua dramaturgia, do espetáculo, ou de assuntos ligados a teatros na educação. O texto deverá ter um mínimo de 50 e um máximo de 150 laudas datilografadas, em espaço dois, em cinco vias.

Ao primeiro colocado caberá a importância de Cr\$ 60.000,00 (sessenta mil cruzeiros), ao segundo Cr\$ 50.000,00 (cinquenta mil cruzeiros) e ao terceiro Cr\$ 40.000,00 (quarenta mil cruzeiros).

II Prêmio Van Jafa de Jornalismo Teatral/1978 — (Edital nº 46/78), dará ao vencedor desse concurso um prêmio no valor de Cr\$ 30.000,00 (trinta mil cruzeiros).

Poderão concorrer as matérias escritas em língua portuguesa, publicadas em jornais ou revistas brasileiras, com sede no País, e que se refira a fatos, pessoas ou acontecimentos ligados a teatro, ocorridos em território nacional ou, se no exterior, referentes a assunto brasileiro, durante o ano de 1978.

Em caso de reportagens assinadas com pseudônimo ou publicadas sem assinatura, sua autoria deverá ser atestada através de declaração por escrito, assinada pela direção do veículo comunicador (Chefe de Reportagem, Secretário de Redação, Editor-Chefe, Diretor de Redação).



DOS JORNAIS

ORLANDO MIRANDA: Diretor do SNT

Ele se apóia na premissa de que é preferível errar por fazer a não fazer para não errar — assim explica a posição defendida durante os cinco anos de sua primeira gestão como diretor do Serviço Nacional de Teatro. Orlando Miranda continua por mais seis anos à frente do SNT, para satisfação da classe teatral que chegou a fazer abaixo-assinado pedindo sua permanência no cargo, e continua com o mesmo ponto-de-vista. Só que agora, com a experiência acumulada na administração anterior, ele se sente, como confessa, no dever de errar menos e acertar mais.

— Um dos aspectos mais importantes na vida das artes cênicas (teatro, dança e circo) daqui para a frente, explica Orlando Miranda, é a ampla avaliação dos erros e acertos cometidos. Essa avaliação já se precipitou com o encontro da classe em Arcozelo. Cabe agora a nós encaminhar e desenvolver a política do Ministro da Educação, Eduardo Portella, que se baseia no tripé: produção, distribuição e consumo.

O que não se fez na primeira gestão e que poderia ser feito agora?

— É difícil dizer uma área onde não atuamos. Poderia citar, talvez, a política do teatro brasileiro no exterior. Mas essa foi uma opção nossa a partir das necessidades urgentes da política interna. Deveremos investir mais também numa maior comunicação com o mundo da criança, que é uma das grandes preocupações do MEC. Nossa maior falha, porém, foi na distribuição das publicações do SNT. Publicamos muita coisa, mas a distribuição não acompanhou o campo editorial.

Orlando Miranda rebate com veemência as críticas feitas aos critérios de distribuição de verbas para montagens, segundo alguns, vagos e pouco definidos. Ele admite

que esses critérios, bem como os de auxílio à produção, não foram de fato rigorosos. Mas ressalva que essa foi uma escolha do SNT.

— Era preciso fazer. E não se pode ser rigoroso diante de algo que nem existe. Não se pode ser rigoroso diante de nada. Coloque uma pessoa faminta em frente a uma mesa bem guarnecida e veja se ela vai escolher comida ou apreciar sabores. Vai sim, comer, matar a fome. Foi mais ou menos isto o que aconteceu com o teatro. Adotar critérios rigorosos seria tripudiar sobre a realidade.

Ele lembra que, somente agora, o SNT poderá repensar esses critérios e adotar outros novos. Mas adverte:

— Atualmente, com uma avaliação acompanhada de grande cautela e nos policiando sempre para não cairmos na determinação oficial, que sempre foi o grande fantasma de todos, podemos estudar o estabelecimento de novos critérios. Mas, na minha opinião, na medida em que se começa a selecionar uma coisa da outra, a dizer isto é bom, isto é ruim, corremos o risco do dirigismo intelectual.

O que pensa da subvenção do Estado à Cultura?

— O Estado estará, a vida inteira, voltado para a cultura. O tempo se encarregará de afastar a cultura do poder oficial, deixando-a com a iniciativa privada. Mas o poder oficial jamais deixará de estar próximo, pois é até constitucional o amparo do Estado às atividades culturais. A grande questão é que as pessoas dizem que o Estado não pode patrocinar isto ou aquilo. É o *achismo*. Só o tempo, porém, mostrará o caminho certo.

Para Orlando Miranda, nessa procura do caminho certo, o único ônus que se tem é o desperdício do Erário, “mas não importa perder dinheiro em seis tentativas e ganhar em quatro, porque isso faz parte do sistema”.

— Só agora, depois da experiência adquirida, é que se pode racionalizar as coisas. Felizmente, teremos, durante os próximos seis anos, oportunidade de continuar o trabalho e, junto com o Ministério da Educação e Cultura, fazer a avaliação dos erros e acertos. O MEC funcionará como um crítico que pode observar durante estes anos, do lado de fora, todo o trabalho desenvolvido.

E a classe?

— A classe já se manifestou na reunião de Arcozelo e uma de suas reivindicações vem ao encontro de nossas aspirações: a criação de um organismo que possa atender a todos os reclamos em nível nacional. Vejo com bons olhos a representação da classe na orientação do novo

órgão de teatro. Com isso, não precisaremos de um juízo final, teremos esse juízo em caráter permanente.

Sobre o futuro do SNT, se viria a se transformar no Instituto Nacional de Teatro ou na Fundação Nacional de Artes Cênicas, ele afirma nada saber.

— Este assunto ainda não foi discutido. Mas INT ou fundação, qualquer um dos dois seria infinitamente melhor do que um serviço de 42 anos de idade. Nosso problema não é apenas de estatutos e sim de ordem geral, de espaço físico, de pessoal. Há cinco anos, o SNT tinha uma estrutura adequada ao momento. Hoje é um organismo superado. Não poderia atuar nem para o Estado e muito menos para o país. Talvez pudesse atuar no Município.

Mas Orlando Miranda garante não existir maiores estudos sobre a transformação do órgão e que esta determinação partirá do Ministro Eduardo Portella.

— Ele é que teria de orientar qualquer estudo neste sentido. E estamos, inclusive, diante de uma reforma administrativa do Ministério. Eu não quis tomar a iniciativa neste sentido. Prefiri deixar por conta da nova administração do Ministério e do SNT (e não sabia que continuaria na direção).

Como a abertura, prometida pelo Governo, refletirá no teatro?

— Nós tivemos alguns pequenos problemas que não chegaram a tumultuar o trabalho. Sempre tivemos liberdade de trabalho. Até mesmo porque ficamos todo o tempo entusiasmados com a perspectiva das coisas chegarem aonde chegaram. No meu caso, senti que as palavras do Presidente Geisel estavam sendo colocadas em prática lenta e gradualmente. Estamos ainda dentro do processo lento e gradual e vamos continuar nele por algum tempo. É bom que seja assim.

Na sua opinião, há grandes diferenças no teatro, hoje, se comparado à época em que assumiu a direção do SNT. Recordar que a classe vivia aflita, nervosa e sem esperanças, mas que, com o tempo, começou a acreditar nas perspectivas do teatro e mergulhou nos seus propósitos.

— As pessoas sabiam a quem recorrer diante de um tropeço. Isto deu certa tranquilidade a todos. Houve paciência no sentido de trabalho, o que se refletiu, inicialmente, na produção e na descentralização do teatro. Hoje, o país inteiro quer participar desse processo, porque acredita no MEC.

Apesar da atuação do SNT há quem diga que o teatro se encontra numa fase de esvaziamento...

— Vou responder por etapas. Em matéria de público, o teatro vai excepcionalmente bem nos últimos anos, a ponto de o fracasso, hoje, ser exceção. Há cinco anos, exceção era o sucesso. Em 73/74, uma peça que conseguia, numa terça-feira, uma lotação de 40 pessoas estava bem sucedida. Hoje, com 40 pessoas, em alguns casos, nem se dá espetáculo. No que se refere à criatividade, é evidente que as pessoas começaram uma corrida para realizar coisas. Havia a viabilidade econômica, o público passava a frequentar o teatro.

Mas ressalva:

— Houve também algum sacrifício da parte cultural, porque as pessoas têm o direito de fazer o que quiserem. No entanto, podemos destacar o aparecimento de um teatro brasileiro, sem a preocupação de rótulos, de *ãos*, de *ismos*. Descobriu-se e valorizou-se toda uma dramaturgia e uma encenação fora do eixo Rio-São Paulo. O projeto Mambembão mostrou, em parte, o que estou dizendo.

Ele chama a atenção ainda para o fato de que não se pode julgar o teatro brasileiro conhecendo apenas o que acontece no Rio e em São Paulo. E afirma que pessoas de memória curta se esquecem de peças como o *Último Carro* (de João Neves), *Ponto de Partida* e o *Grito Parado no Ar* (Guarnieri), *Gota d'Água* (Chico Buarque/Paulo Pontes), *Trate-me Leão* (Asdrúbal Trouxe o Trombone) e tantas outras.

— Isso sem falar em espetáculos mais recentes como *Macunáima*, considerado um dos mais importantes dos últimos anos, *Tempo de Espera*, *Cavaleiro do Destino...* Quem não viu essas peças que me desculpe. O horário das dez da noite na televisão é muito bom. Mostra ídolos desaparecidos. Para esses, eu recomendo a TV.

(Reportagem de Cleusa Maria, publicada no *Jornal do Brasil*, Caderno B, 19-4-79).

CENSURA X TEATRO

Os Ministros da Educação e da Justiça ainda não resolveram qual dos dois Ministérios ficará com a Censura, e os censores continuam proibindo que textos de autores brasileiros sejam encenados. Parece que a abertura proposta pelo Governo não funciona no campo dos espetá-

culos — mas a verdade é que a situação já esteve muito pior. Segundo o crítico Yan Michalski, que está escrevendo um livro sobre o assunto, não é possível sequer precisar o número de peças atingidas a partir de 1964.

— Um dia alguém *chutou* que eram de 400 a 500 peças atingidas e o *chute* pegou. É impossível ter informações seguras porque não podemos ir às fontes, os arquivos da Censura estão inacessíveis. Para fazer minha pesquisa, recorri às pastas do Serviço Nacional de Teatro e às notícias de jornais. Mas como a Censura também andou censurando a imprensa, meus dados são precários. É tudo muito vago neste setor.

Algo, no entanto, é certo: no Brasil, as relações entre teatro e Censura nunca foram tranqüilas. Em 1917, o historiador Múcio da Paixão já punha um dedo na ferida, escrevendo em *Theatro do Brasil* que “a Censura theatral no Brasil nunca foi feita, como se vê, com a indispensável seriedade, e isso porque todas as leis, decretos, avisos e regulamentos expedidos sobre assumpto tão delicado, arvoraram ilegalmente a polícia em censora literária, quando não é esse seu papel. Essa prática abusiva precisa cessar”.

Portanto, se no início do século a Censura no Brasil era caso de polícia, em 1979 continuamos na mesma situação. Sob este ângulo, até que o argumento do censor justificando a proibição de *O Vigário*, de Rolf Hochhuth, em março de 1965, fica compreensível. Para ele, “não alcançamos ainda, por conspiração de fatores vários, o plano das proveitosas discussões de temas políticos, religiosos e sociais através da representação de dramas e comédias, como acontecia na Grécia antiga”. Ou seja, o Brasil que já constrói usinas nucleares ainda não atingiu a condição de poder discutir idéias em cima de um palco, como faziam os gregos.

Um princípio se repete freqüentemente em nossas Constituições: “as ciências, as letras e as artes são livres”. Na Constituição de 46, podia ser lido no Artigo 173; na de 1967, no Artigo 171; na Emenda Constitucional de 1969, no Artigo 179. Mas, de *Maria Minhoca*, peça infantil de Maria Clara Machado, à *Megera Domada*, comédia de Shakespeare, foram inúmeras as obras proibidas nestes últimos 15 anos, sem falar em pressões de outro tipo, como a sofrida por Cacilda Becker, em setembro de 1968, despedida da TV por interferência da Censura.

Assim, o ano de 1979 começou com o anúncio de que estávamos em tempo de abertura. A classe teatral,

que em 1965 fazia assembléias de protesto, e em 1968 fez greve no Rio e em São Paulo e em 1977 começou a articular a Comissão Permanente de Luta pela Liberdade de Expressão, tratou de reenviar peças proibidas à Censura, solicitando novos pareceres. *Rasga-Coração*, de Oduvaldo Viana Filho, e *O Homem e O Cavallo*, de Oswald de Andrade, são duas das várias enviadas e as notícias não são de todo desprezíveis: *Belo Burguês* e *Canteiro de Obras*, de Pedro Porfírio, acabaram sendo liberadas.

— Logo que soube da nova disposição da Censura — diz Pedro Porfírio — entrei com um requerimento pedindo reexame das minhas peças proibidas. Semana passada fui informado que *Belo Burguês*, que já tivera três recursos negados, estava enfim liberada, bem como *Canteiro de Obras*.

A liberação do texto é apenas o primeiro passo, pois só no ensaio-geral que os censores dão a palavra final. Este detalhe ocasiona às vezes grandes prejuízos, como foi o caso de *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, responsável por um grande prejuízo na companhia de Fernando Torres. Outro problema está na proibição de modificar, durante os ensaios, qualquer linha do texto enviado à Censura. Embora o teatro seja uma atividade eminentemente criativa, no Brasil texto entregue à Censura é texto definitivo. A não ser que o empresário queira submeter-se a multas ou até a interdição do espetáculo.

José Renato, diretor e empresário, 30 anos de teatro, um dos fundadores do Teatro de Arena de São Paulo, professor de direção da Fefierj, está tentando o reexame de *Rasga-Coração*:

— No dia seguinte à posse do novo Governo entrei com pedido. A peça de Oduvaldo Viana Filho fora censurada nitidamente por capricho do ex-Ministro Falcão. Como o texto cita antigos partidários seus, ele resolveu agir com rigor excessivo, injustificado. Trata-se de peça importante, apresenta uma pesquisa de linguagem primorosa, discute dramaticamente os valores humanos. Chegou a ter pareceres favoráveis entre os próprios censores e só esbarrou no mau humor e na interferência do ex-Ministro Falcão.

Nem todos falam dos tempos de briga com a Censura. Itala Nandi, atriz e produtora, que tentou e foi proibida de montar *Moço em Estado de Sítio*, de Oduvaldo Viana Filho, prefere sentir os novos ventos:

— Estou vindo de São Paulo, trabalhando novamente no Oficina. Sinto que há uma liberalização. Acabam

de permitir o *Vinte e Cinco* do José Celso, prometeram soltar o *Prata Palomares*, de André Faria. Surge um diálogo, o novo chefe da Censura não é um burocrata, não há sentido em falar no que passou. Nós, do Oficina, estamos tentando a liberação do *O Homem e O Cavalo*, de Oswald de Andrade.

A legislação brasileira sobre Censura está ligada ao Decreto 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Embora exista a Lei 5.536, de 21 de novembro de 1968, ela nunca pode entrar em vigor porque até hoje não foi regulamentada. Os meios teatrais sugerem que o Governo não teria interesse em regulamentar uma lei que, apesar de tudo, é mais liberal que a anterior. Há ainda o Decreto-Lei 1077, de janeiro de 1970, que estabelece censura prévia para as publicações e que, excepcionalmente, é às vezes aplicado ao teatro.

São basicamente oito os pontos capazes de motivar a proibição, total ou parcial, de uma peça, segundo o artigo 41 do Decreto 20.493:

“Art. 41. Será negada autorização sempre que o texto: a) contiver qualquer ofensa ao decoro público; b) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes; c) divulgar ou induzir aos maus costumes; d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes; e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos; f) for ofensivo as coletividades ou às religiões; g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais; h) induzir ao desprestígio das Forças Armadas”.

— Não sei bem qual a alínea em que nos enquadraram. Sei que foi uma surpresa brutal.

Roberto Nascimento, um dos autores de *Meu Companheiro Querido*, peça que foi totalmente vetada pela Censura do Rio, quando se preparava para estreiar no Teatro da Faculdade Cândido Mendes, com direção de Bibi Ferreira, não esperava pela proibição.

— De qualquer forma, vamos apelar a Brasília, tentar a segunda instância. A *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, também fora vetada aqui e liberada lá. Os critérios da Censura são meio absurdos, a gente nunca sabe o que pode hair da cabeça deles. Aliás, um dos censores me disse que a peça era ótima, que ele ficara todo arrepiado.

O saldo de toda esta história ainda é muito relativo. Não se pode negar que estamos em tempo de abertura.

Mas ela se faz lenta, gradual e com muitos volteios. Para refletir sobre estes tortuosos caminhos, a Comissão Permanente de Luta pela Liberdade de Expressão prepara para maio um Encontro Nacional de Liberdade de Expressão, além de estar lançando na próxima semana o jornal *Palavra Livre*.

AS PEÇAS CENSURADAS:

1964

Outubro — pessoas influentes em Leopoldina, Minas Gerais, proibem uma montagem amadora de *A Invasão*, de Dias Gomes, classificando-a de “pornográfica”.

Dezembro — a montagem de *A Megera Domada*, de Shakespeare, produzida pelo Teatro de Comédia do Paraná para as comemorações do 4º Centenário de nascimento do autor e anteriormente levada em Curitiba, sofre cortes no Rio.

1965

Março — proibição de *O Vigário*, de Rolf Hochhuth, no Rio.

Abril — *No País do Benguelê*, de Alfredo Ribeiro e Nestor Cavalcanti, tem seu atestado liberatório cassado e sofre multa.

Maio — Isolda Cresta detida por ler manifesto de solidariedade à República Dominicana, antes de uma apresentação de *Electra*.

Julho — proibição de *O Berço do Herói*, de Dias Gomes, horas antes da estréia.

Setembro — proibição de *A Voz do Povo*, de Otávio Terceiro.

Outubro — proibição, no Rio, de *Deitado em Berço Esplêndido*, de Álvaro Guimarães e de *Brasil Pede Passagem*, de vários autores. Em São Paulo, proibição de *Quem Tem Medo de Kennedy*, *Reportagem de um Tempo Mau*, *Tempos de Guerra*, *Os Sinceros*, *Os Inimigos*, *Morte e Vida Severina*. *Liberdade, Liberdade* sofre 25 cortes e *Arena Conta Bahia* outros tantos. No Rio Grande do Sul, é proibida *Paris 1900*, de G. Feydeau.

1966

Agosto — cortes em *Terror e Miséria do III Reich*, de Bertold Brecht. Polícia invade o Teatro Jovem, no Rio, para impedir realização de um debate sobre Brecht. Três

dias depois, o debate é autorizado. Proibição, no dia de estréia, de *S.A. Século XX Responsabilidade Ltd.*, criação coletiva do grupo Contato, no Rio.

Outubro — Secretário de Segurança de Alagoas prende os integrantes de um grupo carioca que apresentava em Maceió *Joana Em Flor*, de Reynaldo Jardim. Exemplares do texto são queimados em praça pública.

Novembro — cortes em *O Homem do Princípio ao Fim*, de Millor Fernandes, em cartaz há vários meses.

1967

Junho — cortes em *Volta ao Lar*, de Harold Pinter, após estréia.

Julho — polícia cerca teatro para impedir apresentação de *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, no Rio.

Setembro — *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, de Plínio Marcos, em cartaz no Rio, é impedida de se apresentar em Niterói sob a alegação de que o povo de Niterói não está preparado para assistir a uma peça como esta". O censor aconselha a montagem de peças mais "leves" como *Moral do Adultério*.

Novembro — *Antígona*, de Sófocles, proibida em Belém.

Dezembro — Proibição de *Poder Negro*, de Leroy Jones, no Rio; em São Paulo de *Leopoldo Lima Arma o Varal*.

No decorrer de 1967 foram também proibidas: *Os Sinceros*, de César Vieira; *Sinal de Vida*, de Lauro César Muniz; *O Homem e O Cavalo*, de Oswald de Andrade; *Enquanto Se Vai Morrer*, de Renata Pallotini.

1968

Janeiro — proibição da colagem *O Homem, A Mulher e Os Poetas*.

Fevereiro — *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, é retirado de cartaz em Brasília; Maria Fernanda e Oscar Araripe sofrem suspensão de 30 dias.

Março — a canção *Peixe Vivo* é cortada do espetáculo *Oh Oh Minas Gerais*, em Belo Horizonte, que, posteriormente será proibido. Proibidas também *Santidade*, de José Vicente; *Barrela*, de Plínio Marcos; *Cordélia Brasil*, de Antonio Bivar; *João da Silva*, de Emanuel de Moraes.

Abril — *Maria Minhoca*, peça infantil de Maria Clara Machado, proibida no Recife por conter "intenções subliminares".

Maiço — proibição de *Jeremias, Jeremias*, de Aghu Camargo; *Um Santo Homem*, de Oto Prado; *Toda Nudez Será Castigada*, de Néelson Rodrigues. *As Relações Naturais*, de Qorpo-Santo, retirada de cartaz seis dias após estréia no então TNC, no Rio.

Junho — detenção e raspagem da cabeça de Flávio Rangel; proibição de *Arena Conta Tiradentes*, de Guarniéri e Boal.

Julho — proibição de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade e de *Café*, de Mário de Andrade. Comando de Caça aos Comunistas ataca montagem de *Roda Viva*, de Chico Buarque, no final da apresentação, em São Paulo, espanca membros da equipe, destrói parte do cenário e equipamento técnico.

Agosto — proibição de *A Prostituição de Temis*, de Fernando César Palma de Araújo; *Banana, opus 69*, de Lais Costa Velho; *O Clube da Fossa*, de Abílio Pereira Almeida. Bombas de gás jogadas no Teatro Gil Vicente, em São Paulo por terroristas não identificados. Também em São Paulo o elenco de *Navalha na Carne* é ameaçado de espancamento.

Setembro — proibição de *Um Dia na Vida de Brasileiro*, de J.G. de Araújo Jorge; *Xadrez Especial*, de Alfredo Gerhardt; *Qual Foi a Última Vez que Você Andou Com a Minha Mãe?*, de Dalmo Gennon; *Na Onda da Perereca*, de Luiz Felipe Guimarães; *Senhoritas*, de Alcy Ribeiro Costa; *O Vermelho e O Branco*, de Waldemar José Jolha. Cacilda Becker demitida da TV Bandeirante por imposição da Censura.

Outubro — *Papa Highirte*, de Oduvaldo Viana Filho, ganha o 1º prêmio do Concurso de Dramaturgia do SNT e é, a seguir, proibida. O concurso, até então anual, só será ressuscitado em 1974. Elenco de *Roda Viva*, de Chico Buarque, agredido em Porto Alegre. Censura interdita definitivamente a peça. Proibição de *O Quarto*, de Marcos Grantto; *Prova de Fogo*, de Consuelo Castro; *O Misterioso Roubo da Fórmula do Sabão Limpa-Limpa Contra a Parafernália da Democracia*, de Mauro Braga, que revela ter mais três peças proibidas: *Branca de Neve e os Sete Anões*; *Vamos Chegá Prá Frente que o Meio do Carro tá Vazio*; *Idolos do país de Barro*.

Novembro — proibição de *A Mãe*, de Gorki-Brecht; *Análise do Homem*, de Carlos Eduardo Ferri; *Não Há*

Vagas, de Joaquim Franco Ribeiro Filho; de *Quando As Máquinas Param*, de Plínio Marcos.

1969

Março — proibição de *Rogério*, de Onis Soares; *Quando o Fim é o Princípio*, de Jeferson Bacelar; *Até o Fim do Reino da Cascata*, de Carlos Campanella; *Na Sombra do Girassol*, de Hélia Terezinha Giacono e José Antônio Pinto Arantes; *A Invasão*, de Dias Gomes.

Abril — proibição de *Matakiran*, de Dalton Sale Jr; *Um Cadáver Almoça Flores*, de Victor Hugo Remolo.

Maió — proibição de *A Cara Preta do Fidalgo Agitador*, de Carlos Mero.

Junho — proibição de *Tio Patinhas e a Pílula*, de Augusto Boal.

Julho — proibição de *Vamos Brincar de Amar*, de Leda Sylvia; *Toda a Rotina Se Manteve, Não Obstante O Que Aconteceu*, de Gabriel Alvaro Novaes; *Otelo 69*, Ell Sou.

Agosto — impedida em Porto Alegre a estréia de *Adúlteras Honestas*, de Roberto Mara.

Setembro — Proibição de *As Pílulas de Imoralidade*, de Ítalo Lucio e *O Poder Jovem*, de Fernando Pinto.

Outubro — *Arena Conta Tiradentes*, de Guarnieri e Boal, anteriormente proibida e liberada, novamente proibida. O Festival de Teatro Amador, no Rio, proibido de apresentar *Loucos... ou Quem Sabe Santos?* de Marcos Jacob; *Mateus e Mateusa*; de Qorpo-Santo; *Entre Quatro Paredes*, de Sartre; *O Louco Dr. Ricardo*, de Reginaldo O. Lima Cipolatti.

1970

Março — proibição de *Quantos Olhos Tinha O Seu Último Casinho?* de Fernando Melo.

Abril — a colagem *Brasil & Cia*, representada por Paulo Autran, proibida e, a seguir, liberada.

Maió — *Os Rapazes da Banda* reirada de cena após seis meses em cartaz em São Paulo. No Rio, *As Garotas da Banda* é proibida. Proibida também *Durante o Vôo dos Pássaros*, de Otani Carlo.

Agosto — impedida a estréia de *Neurose*, de Carlos Lafelice.

Outubro — Proibida *Os Fuzis da Sra. Carrar*, de Bertold Brecht.

Dezembro — proibida *Não Saia da Faixa de Segurança*, de Carlos Carvalho.

1971

Março — proibição de *Girandola S.A.*, de Guilherme Kohler; *Ilusão*, de Aroldo Félix; *Família Pirada Não Fica Parada*, de Ricardo Goes Silva; *A Passagem da Rainha*, de Antonio Bivar; *Liturgia*, de Marcio Seguccia; *Assim Vive a Sociedade*, de Arenir Angelo Rosa Filho; *A Falência das Artes*, de Alberto Luiz Barreto Arruda; *Um Dedo na Garganta do Mundo*, de Emanuel Alves Palmeira; *Duelo de Carne*, de Eunice Machado; *Na República do Leme*, de Ari Soares e Carlos Couto; *O Aborto*, de Sebastião Marques de Brito; *Golias em Circuito Fechado*, de Marcos Cesar, Mieli e Boscoli; *O Comportamento Sexual do Homem da Mulher e do Etc.*, de Augusto Boal.

Abril — proibição de *Body*, de Serge Rezvani, no dia da estréia no Rio. Proibidas ainda *Piperis inCucas Outrem Refrêscus Est*, *Coca-Cola Is the Best?*, de Cesar Moreira; *Feira Latino-Americana*, vários autores.

Maió — proibição de *Esse Deus Miserável*, de Augusto Miranda Oliveira; *A Pensão*, de Eurípedes Olímpio Tomás; *A Mulher Despida*, de Augusto Miranda Oliveira; *Vera Maria de Jesus*, *A Condessa da Lapa*, de Fernando Mello; *Os Entendidos*, de Adamar Masci Abreu; *As Hienas*, de Bráulio Pedroso; *Uma Certa Filosofia*, de Alvim Alves; *O Brasão*, de Marco Lana.

Setembro — proibição de *A Massagem*, de Mauro Rossi.

Outubro — proibição de *A Força*, de Mário Kuperman; *Uma Certa Sra. Quase Decente*, de Eliseu Alvarenga Duare; *A Urna*, de Walter George Dust.

1972

Janeiro — proibição de *A Saga da Liberdade*, de Carlos Alberto Rodrigues Campo e Adelmo dos Santos.

Fevereiro — *Teatro-Jornal, 2ª edição*, de Ana Maria Taborne e Carlos Magno; *A Fraude*, de Mário Kuperman; *Retrosexo*, de Aghy Camargo; *O Cristo Nu*, de Carlos Alberto Sofredini; *Auto de Várias Gentes no Dia de Natal*, de Ivo Bendes.

Abril — proibição de *Antecedentes da Nossa Independência*, de Rubens José Carneiro Silva.

*Mai*o — *Gracias, Señor*, criação coletiva do Teatro Oficina, suspensa por 20 dias. Mais tarde, foi proibida.

Agosto — proibição de *Topografia de Um Mundo*, de Jorge Dias; *Babete, Rebutalho de uma Sociedade Decadente*, de Roberto de Brito.

1973

Julho — impedida a apresentação no Rio de *Pilatos Sempre*, pela Cia. italiana Anna Proclemer-Gioglio Albertazzi, na *tournee* oficialmente patrocinada pelo Governo italiano.

Novembro — oito dias antes da estréia de *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, a Censura informa que a peça “foi avocada por instância superior para reexame”. Posteriormente, proibida. Proibição de *A Heróica Pancada*, criação coletiva do grupo de Teatro Santo André.

1974

Julho — proibição de *Soma ou Os Melhores Anos de Nossas Vidas*, de Amir Haddad.

1975

Março — *Um Elefante no Caos*, de Millor Fernandes, sofre cortes substanciais, impedindo-a de ser representada. *Santa Joana do Matadouro*, de Bertold Brecht, não pode ser levada à cena porque a Censura nunca respondeu ao pedido dos interessados. Proibição de *Como Castrar Um Porco Chauvinista*, de Marcílio de Moraes.

*Mai*o — proibição de *Abajur Lilás*, de Plínio Marcos, em véspera de estréia. Proibição de *O Ringue*, de Ariovaldo Matos.

Julho — proibição de *História e Aventuras de um Arcanjo Varonil*, de Eduardo Borsatto. No decorrer do ano foram ainda proibidas *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Viana Filho.

1976

Março — proibição de *Dependências de Empregada*, de João Carlos da Motta, uma hora antes da estréia.

Abril — proibição de *Stella by Starlight*, de Ronaldo Brandão.

Agosto — proibição de *Alqui Cabá da Silva*, de Clóvis Levi e Tania Pacheco; e de *O Aprendiz de Feiticeiro*, de Maria Clara Machado, em Porto Alegre.

Outubro — proibição, antes da estréia, de *Gran Circo Raito de Solto*, criação coletiva do Grupo Amador Amadeu, de Salvador. *Quarteto*, de Antonio Bivar, é proibida e depois liberada.

Novembro — proibição de *Trivial Simples*, de Nelson Xavier.

1977

Janeiro — proibição de *O Rei Morreu, Viva o Rei*, de César Vieira.

Abril — *Belos Malditos*, de Álvaro Guimarães, depois de montada em Salvador, foi proibida em Natal. Atores espancados e prazo de 4 horas para deixar a cidade.

*Mai*o — *Rasga o Coração*, de Oduvaldo Viana Filho, proibição para encenação e publicação.

Julho — *O Homem Que Não Dorme Há 300 Anos Com Medo de Ser Assaltado*, de Marcos Borges, proibida às vésperas da estréia.

Agosto — proibição de *Moço em Estado de Sítio*, de Oduvaldo Viana Filho; *A Ilha do Quintal*, de João Carlos Mota e Geraldo Roca; *Milagre na Cela*, de Jorge Andrade. Em Aracaju censura impõe cortes substanciais à peça infantil *A História da Cigarra e da Formiga*, de Jorge Luís Carvalho, adaptada da fábula de La Fontaine.

Setembro — proibição da coletânea *Van Gogh e o Ciclo da Carne*.

Outubro — *Patética*, de João Ribeiro Chaves Netto, vence concurso do SNT mas não tem sua vitória homologada, sob alegação de que órgão de segurança confiscara envelope de identificação do autor.

Novembro — proibição de *Caixa de Cimento*, de Carlos Henrique Escobar, e *Carne e Osso*, de Eid Ribeiro.

1978

Março — proibição no dia da estréia de *Belo Burguês*, de Pedro Porfiro. Censura carioca proíbe *A Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, posteriormente permitida pela censura de Brasília.

Abril — cortes em *América, América ou Lixo do 3º Mundo*, de Marcos Sgrecci: impossibilitam sua montagem. Proibição de *Canteiro de Obras*, de Pedro Porfiro.

Junho — proibição da *Feira Brasileira de Opinião*, de vários autores.

(Reportagem de Danusia Bárbara, publicada no *Jornal do Brasil*, Caderno B, 8-4-79).

PERIFERIA:

DO PASTICHE À ESTÉTICA AMBULANTE, A BUSCA DO TEATRO POPULAR.

Centenas de grupos teatrais realizam trabalhos de arte cênica junto às comunidades da classe média disfarçada, definitivamente desfavorecida, junto às populações de baixa renda, ou sem renda alguma, como a das favelas do Rio. Uma das finalidades desse teatro é a ampliação de um público que, embora com ingressos a preço baixo, possa sustentar um trabalho que se encaminha para uma dramaturgia e uma estética próprias.

Trata-se de um teatro que não aceita os modelos críticos convencionais de desempenho, que reivindica um espaço e se atribui uma responsabilidade de trabalho em grupo, sem dividir as funções de diretor, ator, escritor, iluminador, vendo-as, antes, como uma só realidade cênica. Ninguém sabe definir a expressão *teatro de periferia*, no entanto tão usada no Festival de Areia, na Paraíba, fevereiro último. Os grupos suburbanos parecem julgá-la melhor que *teatro amador*, e se autodefinem como *periféricos*.

Para uns, o termo é pejorativo, e remete à idéia de marginalidade cultural. Outros indagam se não se trata do sentido geográfico de fora do Centro da cidade, como querem os paulistas. Será uma substituição — para efeito de *status* — de teatro de subúrbio, por certo pudor quanto à expressão *subúrbio*? Ou será de periferia o teatro não empresariado, que se desloca dos centros culturais e sociais da cidade para a Zona Norte e Grande Rio? A Fetierj (Federação de Teatro Independente do Estado do Rio de Janeiro, nascida na seção carioca da Federação Nacional do Teatro Amador) prefere *movimento de teatro livre*, englobando tudo que signifique teatro não empresarial. Não importa, eles são muitos:

Grupo Tafetá, Grupo Solus, Vamos em Frente que Atrás vem Gente, Grupo Angus, Debate, Candelabro, Pau Brasil, Luzes da Ribalta, Em Cena Ação, Beco, Grupo-siçã, Asfalto Ponto de Partida, Grupo de Niterói, Serrote, Zimbarte, Grite, Vagalume, 14 de Julho, TAL, Os Atores, Grupo Manifesto de Teatro Experimental, Promoção Humana, Carreta, Revisão, Buraco no Pano, Resolução, Carroça de Téspis, Absurdo, Garra Suburbana, Dia a Dia, Arte-Movimento e Ação, Presença, Di-Fusão, Sorriso da Criança, Na Corda Bamba, O Espantalho, Piratas na Lona, Cri-Ação, Informação, Alquimia, nomes que no simples enunciado declaram programas.

A Fetierj congrega 62 desses grupos, embora sejam 18 apenas os que, fisicamente, atuam mais junto a ela. “Há muitos que desenvolvem um excelente trabalho e estão alinhados com as nossas intenções, mas quase não vêm às reuniões na sede (Avenida Rui Barbosa, 762, telefone 265-8817)”, diz Carlos Alberto Bahia, vice-presidente. Em novembro de 1977, o 1º Encontro do Teatro Independente, realizado em Niterói, sob o patrocínio da Fetierj, reuniu 43 grupos em trabalho intenso de quatro dias. Novo encontro está sendo preparado para o primeiro semestre deste ano, talvez na segunda quinzena de maio ou na primeira de junho.

Ody Ramos, diretor do Teatro Armando Gonzaga, em Marechal Hermes, com vasta experiência em teatro amador junto às comunidades de baixa renda, conta que nos dois anos de sua administração “a procura das atividades de teatro periférico foi intensa e concentrada nos fins de semana”.

“Em 1978” — continua — “desenvolvemos uma espécie de Seis e Meia do pobre. Aos domingos, que é o único dia livre do trabalhador, quando ele sai com a namorada, leva a família para sair, enfim diverte-se, procura o lazer. Era um programa chamado *Pega-Xepa*, que consistia em apresentações musicais realizadas pelos próprios moradores dos bairros da Zona Norte. Eram quase autos populares, já que palco e platéia se constituíam em parentes e vizinhos. Um dia nós levamos para o palco um conjunto que fazia choro no fundo da barbearia que fica na praça de Marechal Hermes. Um grupo de excelente qualidade. Era de ver as lágrimas nos olhos do pessoal da platéia e ribalta. Teatro de periferia assim é que eu gostaria de levar adiante. O sistema de venda de ingressos é muito simples e direto, do artista para o espectador, num movimento dentro da própria comunidade.”

Recentemente, os grupos de periferia exultaram em Campo Grande: Vila Kennedy ganhara uma casa de espetáculos. Só que não ganhou ainda, o medíocre teatro era trunfo eleitoral da Arena; a comunidade o recebeu como barganha, em troca (não consentida pela comunidade, mas negociada por periféricos interessados e interesseiros) de reivindicações de melhorias urbanas, como água, luz e esgotos. Essas casas de espetáculos destinadas à periferia parecem condenadas a problemas deste tipo: em Campo Grande, próximo ao viaduto, defronte à Rua Francisco Caldeira Alvarenga, há um teatro de arena, destinado aos amadores de todas as cores e tendências. Belo projeto de Afonso Eduardo Reaid, o mesmo do MAM. Era mais uma conquista do teatro Rural dos Estudantes, nos meados dos anos 50, sob a direção de Elza Pinho Osborne, atual administradora regional de Santa Teresa e, na época, engenheira-chefe do Distrito de Obras de Campo Grande.

Para dar uma idéia da importância do teatro Rural dos Estudantes: na época, participando de um Festival de Teatro Amador, no Recife, levantou todos os prêmios, com a peça *Zé do Rato*, de autoria da própria Elza Osborne. O grupo, que atuou três anos, parando, em seguida, recebeu da família Botelho, influente em Campo Grande, terrenos para o teatro, que foi levantado pela Prefeitura... e jamais funcionou.

Jamais foram utilizados os camarins, nunca foram usados os laboratórios, salvo para aventura dramática: hoje transformados em grande e perigosa piscina de águas fétidas, nela se afogou um morador do bairro, que ali foi em busca de algum lazer.

“As declarações das autoridades responsáveis pela cultura, seja a nível nacional ou municipal, são bastante animadoras para quem se preocupa com o movimento artístico da chamada periferia, principalmente no Rio de Janeiro”, acredita Ody Ramos. “O Sr. Eduardo Portella, Ministro da Educação, com experiência anterior no Departamento de Cultura do antigo Estado da Guanabara, já disse que pretende interiorizar a cultura. Na verdade, quando à frente daquele órgão, o Sr. Portella procurou desenvolver uma intensa atividade artística nos subúrbios no Rio de Janeiro, subvencionando uma infinidade de espetáculos”.

E continua:

— O Sr. João Rui Medeiros, atual ocupante daquele Departamento, e o Sr. Orlando Miranda, que continua à frente do SNT, têm feito declarações também bastante animadoras. O chamado Grande Rio foi, durante muitos anos, relegado a secundaríssimo plano no que diz respeito

à animação cultural. De algum tempo para cá a situação mudou e, paradoxalmente, o arrocho geral em que todos nós estivemos metidos muito contribuiu para isso. De início, escassearam as ofertas de espetáculos profissionais, poucos empresários quiseram se arriscar a levar seus espetáculos nos subúrbios — estamos falando de teatro — espremidos com seus compromissos de folhas de pagamentos elevadas. E não mais incluíram o subúrbio e o Grande Rio em geral nas suas pautas. Os palcos suburbanos deixaram de abrigar o teatro profissional, abrindo espaço para os teatros de periferia. Foi aí que o espaço começou a sobrar para o artista amador, para o grupo de teatro iniciante, para o aluno recém-saído da Fefierj (Federação das Faculdades Isoladas do Rio de Janeiro) ou da Martins Pena. E, em geral, ele tem ocupado este espaço com bastante mérito. Cito o João Siqueira, o José Maria Rodrigues, o Hector Grillo, entre outros.

O que traz a discussão para o seu ponto inicial: afinal de contas o que é teatro de periferia?

Carlos Alberto Bahia acha que “não dá para fazer uma definição, de um ponto-de-vista puramente conceitual, do que seja um teatro de periferia, embora seja possível tentar definir linhas de trabalho para compor um quadro geral. A expressão vem de São Paulo, de 1970, 1971”. Carlos Alberto Mello, do Gruposição, da Facha (Faculdade de Comunicação Hélio Alonso) esclarece que em São Paulo a expressão não é apenas topográfica: “Quando se usa essa expressão lá, é para definir a geografia de trabalho. Porque eles trabalham e atuam na periferia, que é palavra sem conotação marginal em relação ao centro cultural ou social da cidade, como se costuma interpretar no Rio de Janeiro”. João Siqueira, atual presidente da Fefierj, depois de fazer um ligeiro esboço histórico em que mostra mais uma vez o sentido intelectual do teatro em geral (“não vem do povo, mas é uma iniciativa intelectual”), conclui que, ainda assim, o teatro, há algum tempo “não está sendo feito apenas de cima para baixo, do intelectual para o povo. Está trabalhando junto a instituições comunais como a Igreja, associações, federações e confederações de trabalhadores. Mas insisto no consenso de que o teatro dramatizado não parte espontaneamente do povo”.

O teatro parte de alguma coisa intencional, de fora para dentro. Por exemplo, nas fábricas, mesmo quando aborda reivindicações específicas, tem assessoramento de artistas vindos de uma pequena burguesia intelectual. Isso não significa que o povo não manifeste as suas reivindi-

cações. Faz isso, mas nunca através de formas teatrais dramatizadas. Organiza comitês e vai ao Palácio do Governo reivindicar água, esgotos. Quero dizer que quando o teatro voltado para as massas trabalhadoras tem caráter reivindicatório, pelo menos até aqui ele vem sendo assessorado por artistas de outras camadas sociais.

Carlos Alberto Bahia lembra, então, “que esse assessoramento não significa, porém, uma imposição de texto ou atrelamento a Partido político”. De acordo com João Siqueira, que reflete a posição da Fetierj, trata-se de uma troca de informações entre as comunidades e os artistas. O teatro amador ou teatro independente, como prefere a Fetierj, sejam quais forem as denominações, tem que se empenhar no programa cujos contornos são definidos por João Siqueira: “A luta do trabalhador da arte — diretor, ator, escritor de textos, iluminador, cenógrafo, todos, enfim, é para apropriar-se dos meios de produção artística. O teatro independente desfavorece a tudo e a todos que são contrários à intenção de domínio da arte pelo operário da arte.”

Para Gilda Guillon, ex-integrante do bem-sucedido (junto à crítica) grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, “em termos de movimento, o objetivo do teatro de periferia encontra-se com as intenções do CPC (Centro Popular de Cultura). O CPC ficava mais em centros universitários”.

“Era um pouco”, lembra João Siqueira, “como o *Palco Sobre Rodas*, embora com ideologia diferente”.

O *Palco Sobre Rodas* é o teatro ambulante com que o Departamento Geral de Cultura do Município do Rio de Janeiro percorre os subúrbios levando teatro. Embora sem proselitismo ostensivo, é um instrumento da cultura oficial e consentida e não permite — salvo pequenas exceções sem muita expressão — a participação das platóias na condição de artistas.

Para Rosane Guedes, do Grupo Tafeté, atuante na área de Campo Grande, porém, “teatro de periferia é o teatro que tem uma temática popular, onde não só o público como os realizadores do espetáculo fazem parte da realidade cênica. Apesar de estar pouco organizado, tendo espetáculos aqui e ali, pode vir a ser uma das alternativas pelo fato de haver uma disposição muito grande. Atualmente, nós aqui de Campo Grande, estamos tentando criar um espaço para a realização desse tipo de trabalho no Teatro 29 de Junho, clube Campo Grande. Nesse teatro, o objetivo maior é criar um centro comunitário, ponto de partida e convergência das mais variadas formas de expressão.”

Já Arnaldo Luiz Miranda, também do Grupo Tafeté, acha que “o trabalho de teatro de periferia, assim como qualquer atividade artística e cultural realizada nos bairros periféricos do Rio de Janeiro (pelo menos no ramal de Santa Cruz, eu me responsabilizo), tem sido marcado por algumas confusões de natureza política.” Denúncia que ele calça nos seguintes fatos: “Boa parte dos movimentos culturais que florescem nos subúrbios (estou falando de subúrbio mesmo — *brabo!* — de Marechal Hermes para cima) confundem-se com trabalho político junto às classes proletárias.

Meu testemunho em dois anos de trabalho com teatro de periferia pode bem relatar o que aos olhos é dado ver: os grupos de pessoas se voltam para os mirabolantes sonhos de serem astros de televisão, ou se posicionam nos arraiais de uma pseudo-esquerda-etílico-discursiva”.

Ao que Gilda Guillon responde: “Esse teatro tem muito a ver com a direção e as características do movimento popular. A história do teatro não está isolada do movimento popular. Se o movimento popular, agora, tem a greve, possivelmente o teatro independente vai refletir a greve.

João Siqueira acrescenta subsídios históricos: “Aqui no Rio, os grupos amadores ligados a colégios, clubes, cidades do interior faziam uma repetição do que o teatro profissional apresentava. A partir de 1974, aconteceu uma coisa inédita: se no começo, 99,9% repetiam o que fazia o teatro profissional, não havia ideologia nenhuma, a partir de então (e a partir das dificuldades tais como montar determinadas peças, porque os direitos autorais eram caros; contratar cenógrafos e diretores, porque faltava dinheiro) começaram a aparecer linhas próprias de definição desse teatro. Ele já não era mais um teatro sem ideologia. Foi surgindo um teatro ambulante, com estética própria, cenários mais simples — embora sem qualquer perda de criatividade. Em cima das dificuldades, foi aparecendo uma *estética ambulante*, peças para montar em qualquer lugar. Em cima da dificuldade de adquirir textos de direitos caros, foi surgindo uma dramaturgia grupal, todos podiam escrever textos, todos podiam discutir os textos.”

Almério Belém, atual presidente da Federação de Teatros Isolados, cuja opinião é de que todo esse movimento ainda está nas mãos de uma “minoría consciente”, volta a condenar, como inúteis, as divisões entre as funções de teatro — iluminador, ator, diretor. “São divisões que não existem, que se baseiam em modelos críticos europeus, parâmetros que não servem para nós. E quando

falo dessa maneira, não estou me distanciando da periferia, não. É que a gente chega à periferia e constata que a periferia ainda está cultivando as fontes que os grupos conscientes que trabalham junto à periferia criticam e negam”.

“O movimento de teatro independente” — afirma Carlos Alberto Bahia, “veja que não usei a expressão de *periferia*, passou a ter a ideologia que lhe faltava inicialmente. Periferia é um nome que está desaparecendo. Essa confusão conceitual, então, tende a desaparecer. Alguns grupos se intitulam periferia porque são oriundos das áreas periféricas, outros porque ideologicamente optaram por esse tipo de trabalho.

(Reportagem de Lena Frias, publicada no *Jornal do Brasil*, Caderno B, 23-4-79).

FESTIVAL DAS AMÉRICAS: QUANTOS ANOS TEM UM DIA?

NOVA IORQUE — “Caros telespectadores. Chile, essa faixa estreita de cordilheira entre o continente e o mar, é assolado por terremotos, maremotos, vulcões...” — e o jornalista continua a descrição de descalabros e desastres ecológicos, sob os olhares pasmos dos colegas. “Mas um profundo sentido de amizade, sim, o Chile é um país de amigos, nos faz avançar por esses pedregosos caminhos e essa louca geografia, rumo a um futuro ... um futuro ...” A filmagem é cortada.

Ao pensar no futuro, o jornalista perdeu a inspiração. O grupo vem em seu auxílio. “Promissor”... É o jornalista, num desvario, resolve confessar à câmara seu desespero pelo desaparecimento da colega Ana Maria. Todos entram *em parafuso*.

Chega a Nova Iorque, através do Festival Teatro nas Américas, a peça chilena *Quantos Anos Tem um Dia?* criada pelo grupo Ictus, e que se passa num ambiente claustrofóbico de estúdio de televisão, onde sete personagens põem e tiram as maquilagens, escrevem histórias que vão ou não para o ar, revisam e editam cassetes, sob o comando de uma voz *cosmética* que ao microfone dá ordens de esperar, silenciar, filmar.

Seis dos sete jornalistas do programa *Sete no Ar* reagem emocional e intelectualmente à problemática coletiva de seu país, um Chile onde a liberdade se encolhe, e a repressão tem uma fonte jamais especificada, assumindo

um vulto sufocante no excesso de cautela que fermenta em cada um. A cadeira do sétimo jornalista está sempre em cena, mas ela — Ana Maria — não apareceu. Com preocupação, os colegas questionam sua ausência, e nunca obtêm resposta sobre seu paradeiro.

As reportagens *inocentes* filmadas no aeroporto, na feira, no Jóquei, documentam a situação do povo. O Jóquei mostra apostadores insatisfeitos, que desconfiam que há roubo. Sentem-se abusados. Jogam porque mesmo assim querem divertir-se. A feira livre mostra os baixos salários, a insatisfação, a prova de que tudo não está bem. O aeroporto é a metáfora para o dilema dos que se sentem oprimidos. Partir ou ficar? Partir para onde e ficar para quê?

Os comentários dos jornalistas se vão tornando mais tensos, saturados. Como um termômetro da situação do país, eles estão à beira do colapso. É o inter-relacionamento entre eles que cria um novo equilíbrio. No momento máximo de loucura, o primeiro programa do dia é gravado. Um dos jornalistas resolve chamá-lo *Chile, um País de Amigos*.

Mas ninguém agüenta o desaparecimento de Ana Maria. Celina Montes, jornalista que viveu no exterior os oito últimos anos, decide ir para Londres, trabalhar para a BBC. Outro jornalista, Jorge Bascunam, frustrado, cansado e bêbado, decide passar para o papel as mais graves denúncias ao mundo, ao Chile e à diretoria do Canal Zero. O mais jovem de todos xinga tudo e todos sem ser capaz de detectar a origem de sua zanga. O mais velho e mais sensato, Ignácio Ramirez, que invocava a necessidade de fazer compromissos sem perder a dignidade, para continuar lutando, opta por demitir-se, logo depois de ter convencido a colega Celina a não partir para Londres, porque ficar seria mais fértil.

“O Amazonas é mais caudaloso do que o Danúbio”, dissera Ignácio a Celina. “O Chile está em processo. O hemisfério Norte está cansado”. Sempre foi sua convicção de que o Chile estava numa “interrupção momentânea de uma longa história democrática”. Os personagens de *Sete no Ar* salvam-se uns aos outros pela dinâmica do grupo. E Celina, que não partiu para a BBC, ressuscita a esperança de Ignácio, o diretor que quis demitir-se do Canal Zero.

Na última cena, Ana Maria apareceu. Sem explicações. Não trouxe a reportagem do dia. “Tiraram de mim”. Mas está pronta para filmar. A equipe continua

unida, e, como é aniversário do programa, Celina, o membro mais novo de *Sete no Ar*, toma a palavra para ler uma velha carta do membro mais antigo, Ignácio Ramirez, em que ele se questiona a respeito do porque ficar.

“Por que ficar? Porque sempre estive aqui, quando Neruda ganhou o Prêmio Nobel, quando o Chile nacionalizou o cobre, quando o país inteiro enlouqueceu. Aqui, porque são muitas as raízes, e porque um homem sem raízes, e porque um homem sem raízes é como um país sem história. Aqui, para manter viva a capacidade de pensar, sem que ninguém pense por nós”.

O cenário escurece, tragando a mesa de maquilagem, a mesa das máquinas de escrever, a tela e as sete cadeiras.

Após a peça, um encontro com Cláudio di Girolamo, um dos três diretores (Delfina Guzman e Nissim Sharim) de *Quantos anos Tem Um Dia?* Homem alto, cabelos grisalhos, temperamento caloroso, é o único membro fundador do Ictus que permaneceu ativo até hoje, 25 anos depois.

— Ictus é a única companhia de teatro no Chile que manteve atividade contínua por um quarto de século e a única que há 17 anos funciona numa mesma sala, La comedia. Acho que hoje no Chile já viramos movimento cultural.

Qual o segredo da teatralidade natural dos atores?

— Nós fazemos o que chamamos de *teatro de contingência*. Enquanto há escolas de teatro que pedem ao ator: “deixem seus problemas lá fora para aqui entrar no personagem”, nós pedimos: “traga todos seus problemas”, porque da contingência e da interiorização partimos com estímulo para transcender os problemas. Quem não estiver em contato com seus problemas não serve.

Ictus parte da criação coletiva, em que um comitê criativo coloca problemas sobre os quais os atores farão exercícios e improvisações.

— O comitê criativo — diz Claudio — propõe ao grupo o que nos dói. Ficaremos no Chile, apesar do que se passa no campo cultural, apesar de nossa incapacidade de trabalhar com clareza e continuidade? Essas são as nossas contingências. As interrupções, dispersões, e distrações vividas por nós no Canal Zero. O telefone que não funciona, o convite para trabalhar fora, tudo isso é experiência pessoal de trabalho.

Cada ator improvisará sobre sua razão de querer ou não partir, identificará ou não as fontes da dispersão.

“Nos últimos anos”, diz Cláudio, “incorporamos com Ictus na criação coletiva de *Quantos Anos Tem Um Dia?*”

— Acostumado à solidão criativa — diz Sérgio — tomar parte num grupo de criação coletiva resultou ser tão desconcertante, que várias vezes estive a ponto de renunciar. Se não o fiz é porque intuía que os tempos não estão para esse luxo individualista que é a renúncia. Sou mais um testemunho do que um criador coletivo. Posso testemunhar o espetáculo apaixonante e incrível que é ver esse grupo de pessoas no ato da criação artística, mais além da declaração de princípios de posições estéticas. Esse grupo de pessoas foi produzindo uma tecedura que permite ver o fundo da alma.

Bem-humorados ou não, solidários ou acusatórios, neuróticos ou sadios, querendo parar, irracionalmente, continuando instintivamente, inteligentemente optando por se assumirem, interagindo numa dinâmica de manutenção coletiva e criatividade progressiva, foi assim que o grupo chileno apareceu no Teatro La Mama, em Nova Iorque.

— Não acredito em nação — diz Cláudio di Girolamo, que é italiano. — Acho que nação é o lugar onde você ama, vive, come, e onde participa, assumindo-se naquele ambiente, e assumindo a realidade a sua volta. Nós todos somos seres políticos, e temos o que fabricamos.

Na peça, é o jornalista bêbado quem acusa os outros. “O parasitismo dos países subdesenvolvidos é o resultado do parasitismo das altas burguesias aos povos desenvolvidos”, diz ele. E a jornalista que quer fugir quem se diz “aterrada de ser mergulhada nesse bando de médios-crezes quem nem tem a capacidade de sonhar”. E é o veterano dos sete quem acredita na luta do presente a favor do futuro em que o Chile se reencontrará. Ao mais jovem, falta mais perspectiva. Trata-se de etapas.

— Ficar, na peça, significa tomar responsabilidade, assumir o fato de que todos somos seres políticos, no sentido da *polis*. E para ser gente, temos de nos envolver, tentar modificar o meio-ambiente em que vivemos e que ajudamos a criar — lembra Claudio.

Vista de longe, causa espanto e tristeza a mensagem contínua que chega em livros, filmes e teatro da América Latina, o sufoco de milhares de personagens às voltas com a opressão. Numa noite escura dentro de um teatro, surge a pergunta absurda. Por que tanta gente a contragosto se submete a autoritarismo e opressão?

— Por quê? Perguntamo-nos todos. O medo é o mais importante. Medo físico da repressão e medo pes-

soal de perder o que tenho. Digo que detesto essa sociedade, mas uso o que ela oferece. Quando a infra-estrutura de conforto é aceita, tu te integras com o que não aceitas. Dizer "sou vítima" é uma mentira, se não buscares os que tu vitimizas quando compactuas com o que dizes detestar. Todos nós temos que nos ver como governados e como governantes.

Ictus teve problemas com a censura?

— Não, porque tivemos problemas com a autocensura. Ela surgiu como um vírus quando passamos da fase sem restrições à fase de restrições. Vimos a peça de um grupo amigo ser recusada pelos militares por ser atentatória a não sei o quê. Estão nos tribunais, agora, querendo liberar a peça.

— A autocensura sempre existe — diz Cláudio. — Se eu quero ter uma relação contigo, me autocensuro, porque não sei o que pode te ofender, e ainda não sei como pensar. O vírus da autocensura aumenta quando a censura está solta. Mas o grave aí é que a censura vem mistificada de "bem da comunidade", "bem da nação", e outras expressões que te fazem entender mal tua posição ante o mundo e os outros. E, pelo desejo de não ter problemas, tu imaginas o que o senhor de uniforme aceitaria ou não. Na realidade, o medo vem muito mais do que se imagina censurável do que de censuras reais.

Cláudio se diz comprador de "problemas grandes. Adoro esses, mas evito os pequenos". Acredita que da mentalidade coletiva provêm a dinâmica e a inteligência.

— O homem não pensa só. Pensa com os outros, para os outros ou contra os outros. Torna-se pensante na interação com outros homens, mas sempre deve pensar. O mal dos regimes de força é que mistificam dizendo que você pode descansar porque eles pensarão por você.

Ele não teve tempo de ver teatro nos Estados Unidos, mas deu para ver as companhias de dança Mummenchantz e Nicolás. Comenta que elas estão muito afastadas da "contingência", e tomaram a atitude do "eu lá, você cá". "Desconfie de quem se diz apolítico. O apolítico ou é uma vítima que será comido pela polis, ou um mentiroso, cuja política é "me deixe tranqüilo porque estou feliz com o que estou", o que é uma opção política.

— *O teatro vazio, que vem dominando a criatividade dos Estados Unidos; o teatro do corpo sem mente, das danças sem emoções, do cool jazz, em que o virtuosismo técnico assombra os olhos e ouvidos, mas deixa a alma gelada, de onde virá?*

— Sei do que está falando, mas ainda não tive tempo para ver teatro aqui. Acho que quando o individualismo prevalece sobre a pessoa, a tendência é de que a excelência técnica se sobreponha à emoção. Também acho que quem não se finca nas suas raízes internas, não se assume e aos outros, não reconhece a dor, não é um ser humano.

O que espera da viagem aos Estados Unidos? Acha que eles estão abertos para aceitar o teatro latino-americano, ou vêem com espírito aquisitivo?

— Não sei e não me interessa. Venho sem ingenuidade. Onde seja, o que faço mostro. Com prazer. Estou feliz de estar aqui e acho que a idéia de um Festival das Américas, juntando nove grupos do continente é maravilhosa. Achei *Macunaíma* fascinante, com o punhado de raças e culturas brasileiras abertas, nuas, com muita força. Me dou conta do profundo desconhecimento que nós, latino-americanos, temos uns dos outros, e tenho prazer em conversar com todos e aprender.

— Essa vinda nos levará também a um atelier de teatro com Albee, Schechner, Arthur Miller e cada um dos nossos grupos, trabalhando juntos. Nada de oratória. A prática. Isso tudo é fabuloso. Se os americanos vão nos acalmar, não é importante. Se me sugarem, eu, e todo artista verdadeiro, somos esponjas. Quanto mais estamos prontos para nos inchar outra vez. E vir aqui em busca de aplausos é como querer que o patrão te bata no ombro. Não sei porque nos convidaram, como também não sei porque você está aqui! Mas gosto de estar aqui nos Estados Unidos, e falando com você, jornalista brasileira, porque posso trocar estímulos e informações, modificar e ser modificado.

MOVIMENTO TEATRAL

Abril/Maio/Junho — 1979

TEATRO CACILDA BECKER

Os Bons Tempos Voltaram, de Ricardo Meireles. Direção de Julio Wolgemuth, com Yara Vitória, Otoniel Serra, Dayse de Lourenço e outros. Ingressos: Cr\$ 50,00.

TEATRO CÂNDIDO MENDES

As Gralhas, de Bráulio Pedroso. Direção de Marcos Paulo, com Jorge Fernando e Tomil. Ingressos: Cr\$ 120,00.

TEATRO DA CEU

Meu Companheiro Querido, de Alex Polari. Direção de Amir Haddad, com Stepan Nercessian e Roberto Nascimento. Ingressos: Cr\$ 120,00.

TEATRO CARLOS GOMES

A História é Uma História, de Millor Fernandes. Direção de Jô Soares, com Angela Leal, José Augusto Branco e Olnei Cazarré. Ingressos: Cr\$ 80,00.

TEATRO CASA GRANDE

Um Rubi no Umbigo, de Ferreira Gullar. Direção de Bibi Ferreira, com Rogério Fróes, Ana Lucia Torre, Osmar Prado e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

TEATRO COPACABANA

Tem Um Psicanalista Na Nossa Cama, de João Bithencourt. Direção do autor, com Suely Franco, Nelson Caruso e Felipe Wagner. Ingressos: Cr\$ 150,00.

TEATRO DULCINA

Murro Em Ponta De Faca, de Augusto Boal. Direção de Paulo José, com Othon Bastos, Renato Borghi, Dina Sfat e outros. Ingressos: Cr\$ 100,00.

TEATRO GLÁUCIO GIL

O Fado E a Sina De Mateus E Catarina, de Benjamim Santos. Direção de Cecil Thiré, com Tetê Medina, Tania Alves, Eduardo Tornaghi e outros. Ingressos: Cr\$ 120,00.

TEATRO GINÁSTICO

Lola Moreno, de Bráulio Pedroso. Direção de Antonio Pedro, com Lucélia Santos, Nei Latorraca, Grande Otelo, Elza Gomes, Betina Viany e outros. Ingressos: Cr\$ 150,000.

TEATRO GLÓRIA

Aqui E Agora, de Mário Brasini. Direção de Cecicl Thiré, com André Villon, Tereza Amayo e Mário Brasini. Ingressos: Cr\$ 150,00.

TEATRO DA GALERIA

Nadim Nadinha Contra O Rei De Fuleiró, de Mário Brasini. Direção de Maurice Capovilla, com Carvalhinho, Vinicius Salvatori, Rui Resende e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

TEATRO GLAUCE ROCHA

Sonhos De Um Coração Brejeiro Naufragado de Ilusão, de Ernesto de Al-

buquerque. Direção de Ilo Krugli, com Paulo Cesar Brito, Sonia Piccinin, Ronaldo Mota e outros. Ingressos: Cr\$ 50,00.

Canteiro de Obra, de Pedro Porfírio. Direção do autor, com Isolda Cresta, Cecília Loyola e outros. Ingressos: Cr\$ 30,00.

TEATRO IPANEMA

Prometeu Acorrentado, de Ésquilo. Direção de Ivan de Albuquerque, com Rubens Correia, Xuxa Lopes, Leila Ribeiro e outros. Ingressos: Cr\$ 60,00.

TEATRO JOÃO CAETANO

O Rei de Ramos, de Dias Gomes. Direção de Flávio Rangel, com Paulo Gracindo, Felipe Carone, Leina Krespi e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

TEATRO MAISON DE FRANCE

Quem Tem Medo de Virgínia Wolf?, de Edward Albee. Direção de Antunes Filho, com Raul Cortez, Lilian Lemmertz, Roberto Lopes e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

TEATRO MESBLA

Investigação Na Classe Dominante, de Priestley. Direção de Flávio Rangel, com Leonardo Vilar, Natália Thimberg, Jonas Bloch, Wolf Maia e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

TEATRO OPINIÃO

Feira Livre, de Plínio Marcos. Direção de Emiliano Queiroz, com Louise Cardoso, Catalina Bonaky, Maria Helena Velasco e outros. Ingressos: Cr\$ 100,00.

Mural Mulher, roteiro de João das Neves, com Ilva Nino, Ana Cristina, Regina Rodrigues e outros. Ingressos: Cr\$ 120,00.

TEATRO PRINCESA ISABEL

A Calça, de Carl Sternheim. Direção de Maurice Vaneau, com Oswaldo Loureiro, Ítalo Rossi, Jacqueline Laurence e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

TEATRO SENAC

A Fila, de Israel Horowitz. Direção de Carlos Murinho, com Rosamaria Murinho, Mário Jorge e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

TEATRO TABLADO

Máscaras, espetáculo de mímica inspirado no poema de Menotti del Picchia. Supervisão de Louise Cardoso, com Milton Dobbin, Bia Junqueira e Graciela Figueiroa. Ingressos: 70,00.

TEATRO VILLA-LOBOS

Pato Com Laranja, de William Douglas Home. Direção de Adolfo Celi, com Paulo Autran, Marília Pera, Denis Carvalho e outros. Ingressos: 150,00.

OUTROS ESPETÁCULOS

Em diversos locais apresentaram-se os seguintes espetáculos:

Até Quando, de Maria Helena Kuhner; **Ponto de Partida**, de Gianfrancesco Guarnieri; **Cara a Cara**, de José Maria Rodrigues; **Greta Garbo Quem Diria Acabou no Irajá**, de Fernando Mello; **Mãe do Mato**, de Hector Grillo; **As Hienas**, de Bráulio Pedroso; **Teatro de Abertura Lúdica**, pelo Grupo Tal; **O Milagre de Nossa Senhora de Lurdes**,

de Silvío Romero; **Por Que Não Abrem As Grades?**, de Sueli Fuentes; **Sobre Os Males do Fumo**, de Anton Tchecov; **O Santo Milagroso**, de Lauro Cesar Muniz; **Os Cavalos**, de Rubem Fonseca; **Século XXI**, de Maria Luiza Prates; **Morre Um Gato Na China**, de Pedro Bloch; **A Sagrada Família**, de Paulo Afonso Grisolli e Tite de Lemos; **Prima Dona**, de José Maria Monteiro; **Valsa n.º 6**, de Nelson Rodrigues; **Na Boca do Besouro**, de Iremar Brito; **A Hora dos Ruminantes**, de J. J. Veiga; **Trevor**, de John Bower.

TEATRO INFANTIL

Estiveram em cartaz as seguintes peças:

Zé Vagão da Roda Fina e Sua Mãe Leopoldina, de Sílvia Orthof.

As Tranças de Ibaê, de Beto Coimbra e Ricardo Howat.

A Caminhada do Espantalho nas Asas da Gralha Azul, de Marilda Kobachuk.

Era Uma Vez Um Urso, pelo Grupo Piratas da Lona.

Do Boi Se Aproveita Tudo, de Maria Lina Rabello.

O Guerreiro de Prata, de Iremar Brito.

Quem Conta Um Conto Aumenta Um Ponto, de Celso Baquil, Ari de Oliveira e Mauro Cesar.

A História do Boi Tungão, de Alexandre Marques.

O Castelo das Sete Torres, de Benjamim Santos.

Aventura na Ilha Azul, pelo Grupo Expressão.

Revolta dos Brinquedos, de Pernambuco de Oliveira.

Branca de Neve e Os Sete Anões, de Roberto de Castro.

Os Três Porquinhos e O Lobo Mau, de Jair Pinheiro.

Atirei o Pau no Gato, de Gedivan.

O Soldadinho e A Boneca, de Washington Guilherme.

A Menina e O Vento, de Maria Clara Machado.

O Pavão Misterioso, de Benjamim Santos.

Maria Minhoca, de Maria Clara Machado.

Ilhas do Dia a Dia, de João Siqueira e Irene Leonore.

Makatu Mukutu, de M. Cena.

O Lápis Mágico, de Luiz Sorel.

Era Uma Vez Uma Gata, de Sergio Carvalhal.

Vamos Jogar o Jogo do Jogo, de Antonio Bezerra.

Bumbo, Violão, Violino Também, de Carlito Marchon.

As Aventuras do Pirata Azul, de João Jollan Perroli.

A Cigarra e A Formiga, de Mário Paris. **Papo-De-Anjo**, de Ricardo Mack Filgueiras.

O Rei Solimão e A Rainha de Jabá, de José Argemiro da Silva.

O Cavalinho Azul, de Maria Clara Machado.

Textos á disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Aman-Jean	<i>O Guarda dos Pássaros</i>	64
Anônimo	<i>Mestre Pedro Pathelin</i>	69
Anônimo	<i>O Pastelão e a Torta</i>	69
Anônimo (século XV)	<i>Todomundo</i>	62
Andrade Oswald	<i>A Morta</i>	52
Arrabal Fernando	<i>Guernica</i>	50
	<i>Piquenique no Front</i>	55
Barros Almeida Inês	<i>O Jogo da Independência</i>	54
Baccioni, Settimelli, Marinetti	<i>Teatro Futurista</i>	62
Borges J. C. Cavalcanti	<i>Em Figura de Gente</i>	54
Brandão Raul	<i>O Doido e a Morte</i>	63
Brecht Bertolt	<i>A Exceção e a Regra</i>	61
	<i>Aquele que diz Sim, Aquele que diz Não</i>	71
	<i>Quanto Custa o Ferro</i>	72
	<i>O Mendigo</i>	76
Cabrujas, José Ignácio	<i>Ato Cultural</i>	80
Casona Alejandro	<i>Farsa do Mancebo</i>	53
Cervantes	<i>O Tribunal dos Divórcios</i>	63
	<i>O Retábulo das Maravilhas</i>	67
Cocteau Jean	<i>Edipo Rei</i>	58
Checov Anton	<i>O Jubileu</i>	46
	<i>Os Males do Fumo</i>	46
França Júnior	<i>Maldita Parentela</i>	55
Ghelderode	<i>Os Cegos</i>	68
Gheon Henri	<i>A Via Sacra</i>	49
Kokoschka Oskar	<i>Assassino Esperança das Mulheres</i>	66
Labiche Eugène	<i>A Gramática</i>	47
Macedo J. Manuel	<i>O Novo Otelo</i>	43
Machado de Assis	<i>Lição de Botânica</i>	61
	<i>Não Consultes Médico</i>	72
Machado M.C.	<i>Os Embrulhos</i>	47
	<i>As Interferências</i>	57
	<i>Um Tango Argentino</i>	56
	<i>Os Viajantes</i>	47
Marinho Luiz	<i>A Derradeira Ceia</i>	59
Martins Pena	<i>O Caixeiro da Taverna</i>	60
	<i>O Inglês Maquinista</i>	67
Maeterlinck	<i>A Intrusa</i>	65
Millor Fernandes	<i>Do Tamanho de um Defunto</i>	75
Monteiro de Araújo Carmosina	<i>Bumba-meu-Boi</i>	52
	<i>Chica da Silva</i>	70-71
Qorpo-Santo	<i>Mateus & Mateusa</i>	65
Racine	<i>Os Advogados</i>	73
Silveira Sampaio	<i>Só o Faraó tem Alma</i>	74
Strindberg August	<i>A Mais Forte</i>	68
	<i>Os Credores</i>	78
Synge J.M.	<i>A Sombra do Desfiladeiro</i>	51
	<i>Viajantes para o Mar</i>	48
Tardieu Jean	<i>Conversão Sinfonieta</i>	48
	<i>Um Gesto por Outro</i>	64
Valli Virgínia	<i>Morte Natural na Forca</i>	76
Vian, Boris	<i>Construtores de Império</i>	77
Yeats	<i>O Único Ciúme de Emer</i>	43
Wedekind Frank	<i>A Morte e o Demônio</i>	66

INDICE

O Diretor — <i>E. Wilson</i>	1
Max Reinhardt, o papa do teatralismo — <i>M. Esslin</i>	8
O Teatro Experimental Americano: antes e agora <i>S. Shepard, S. Kauffman, R. Patrick e outros</i> ..	11
Antes do café — <i>E. O'Neill</i>	14
O homem da flor na boca — <i>L. Pirandello</i>	18
Treco nos cabos — <i>S. Sampaio</i>	22
Notícias do SNT	29
Dos jornais: <i>Orlando Miranda, censura x teatro,</i> <i>teatro da periferia, grupo Ictus</i>	32
Movimento teatral	45

(Colaboraram neste número: Ronald Fucs, Thais
Balloni e Viroca Fernandes)

À venda na Secretaria d'O TABLADO

Autora: MARIA CLARA MACHADO

<i>Embarque de Noé</i> (música-gravação) ..	50,00
<i>Tribubó</i> (gravação-música)	10,00
<i>O Patinho Feio</i> (música-gravação) ...	50,00
CARTAZES	10,00

CADERNOS DE TEATRO

assinatura anual (4 n.^{os})

100,00

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO mediante pagamento com cheque visado, em nome de Eddy Rezende Nunes — O TABLADO, pagável no Rio de Janeiro. Em caso de vale postal, o mesmo deverá ser remetido à Agência dos Correios do Jardim Botânico, RJ., sempre em nome de Eddy Rezende Nunes.

