

88

# cadernos de teatro

— BRECHT: REVOLUÇÃO E TRADIÇÃO — D. Moscovici

---

— ESTAMOS EM 1981... — Hamilton Vaz Pereira

---

— "GOOD BYE", ANARCO-SINDICALISTAS DO  
BRASIL — José Carlos de Oliveira

---

UMA CONSULTA — Arthur Azevedo

---

## CADERNOS DE TEATRO N. 88

Janeiro/Fevereiro/Março — 1981

Publicação d'O TABLADO patrocinada pelo Serviço Nacional de Teatro — SEAC — 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*

# NO XXV ANIVERSÁRIO

BRECHT: Revolução e Tradição

DINA MOSCOVICI

No dia 14 de agosto último completaram-se vinte e cinco anos da morte de Bertolt Brecht. Apesar de seu desaparecimento, suas teorias continuam sendo discutidas e levantando polêmicas. Seus escritos se vendem aos milhares e a bibliografia que existe sobre ele é enorme; grupos teatrais de todas as tendências representam suas peças. E no centro de Berlim, graças à fidelidade de Helene Weigel e de seus colaboradores, seu nome continua vivo. Cada dia se prova e se renova aquilo que animou a vida do poeta: intervir nos processos sociais para influir na compreensão e transformação do mundo.

Tudo isso, entretanto, não impede que seu nome seja atacado e pior ainda, que suas teorias sejam utilizadas como fórmulas para encobrir montagens de duvidosa ortografia. Utiliza-se muitas vezes a forma do teatro épico para obras de estrutura dramática; aplica-se uma suposta técnica de distanciamento a obras que pedem identificação, e inclusive, muitas vezes, àquelas da corrente do teatro do absurdo: os neófitos brechtianos hereticamente o agarram para colocá-lo a serviço de um folclore do mundo burguês — ele que representa a depuração na eleição dos meios e na concepção. E quantas vezes, a única peça aristotélica de Brecht, “Os Fuzis da Senhora Carrar”, que supõe a identificação, é submetida ao sacrilégio do “efeito de distanciamento”! Assim, separa-se a forma do conteúdo, violando-se as intenções mais profundas de Brecht. E, pior que tudo isso, se pretende “traduzir” Brecht para uma linguagem popular, ele, que escreveu precisamente para o povo.

A que obedecerá todo esse tumulto? É o caso de Brecht estético? Ou ético? Ou simples propaganda po-

lítica? Ou, sem ser ainda um *ismo*, já se tornou moda? Ou se poderá encontrar um nexo mais profundo entre Brecht e seu tempo e as transformações que ele introduz nas categorias e técnicas teatrais para desvendar um espelho no qual os homens de nosso tempo se vejam a si mesmos?

Se pensamos no nascimento de Brecht, 10 de fevereiro de 1898, vemos que a data está colocada no limiar de um dos compartimentos mais agitados da história européia. O século XIX — é um lugar comum — havia se caracterizado por uma relativa calma e tranquilidade, que pareciam permitir o progresso da sociedade e dos indivíduos, o que não impede vislumbrar que esse estado de coisas não seria indefinido. Por um lado, as desigualdades entre as classes iam preparando o terreno para uma revolução. Por outro lado, a realidade do mundo burguês se fazia cada vez mais prosaica e vulgar; o sistema exibia sem dissimulação sua fundamental hipocrisia: os grandes ideais do século XVIII não eram mais que palavras ocas. Ao artista não restava outra saída senão a repulsa.

A Primeira Guerra Mundial, já no século XX, vai demonstrar que os signos anteriores de decomposição da sociedade eram ainda maiores do que os previstos. A guerra significou a ruína dos povos e o colapso moral dos indivíduos. O fogo dos canhões destruiu, no mais íntimo das consciências, toda fé e toda crença. E a esta experiência de aniquilamento dos valores não vai escapar o jovem estudante de medicina Bertolt Brecht. Sua resposta se verá clara em seus primeiros escritos, onde a repulsa se manifesta, mas, é claro, sem ter ainda a capacidade de analisar os diversos aspectos da realidade social e contrastar o negativo visível, palpável, com o positivo ainda em embrião. Pode-se dizer que, de certo modo, a evolução da sociedade vai coincidir com a evolução do artista. A reação de um jovem burguês alemão, aprisionado ainda a uma visão estreita da sociedade, vai acompanhar a transformação do mundo, transformando, também, sua própria consciência.

\* \* \*

A obra de Bertolt Brecht vai ser, como se sabe, um acontecimento transcendental na arte do século XX. Não será apenas a introdução de uma nova problemática de caráter social, mas, desde o ponto de vista das

formas artísticas, um decisivo impulso na conformação do "Teatro Épico". Ademais as teorias de Brecht vão estimular uma melhor compreensão dos mecanismos da sociedade.

Acima de uma "visão do mundo", mais além da divergência entre a arte e a aparência das coisas, Brecht vai impor na arte uma visão dialética da realidade. Num mundo dessacralizado, em que se perdeu o sentido dos ritos, Brecht vai rebelar-se contra o trágico da condição humana, para impor uma visão diurna do universo, e, superando a impotência criadora de uma sociedade industrial e técnica, eleger a renovação completa e constante. O artista expulsa a melancolia para ocupar um lugar no centro exato entre o trágico e o não trágico, para permitir que a cada vez um *novo homem* possa inventar um novo universo.

\* \* \*

O aspecto da obra de Brecht que maior número de discussões ocasiona, e que ultrapassa a polémica sobre a ideologia do artista, é o da utilização de elementos épicos dentro do universo dramático. Ou seja, o da legitimação daquilo que conhecemos como Teatro Épico. Para instalar esta nova forma de dramaturgia seria necessário, ao que parece, poder incluí-la dentro de um *sistema geral das artes*. Este pode ser concebido como um modelo normativo que o artista deve seguir para alcançar a perfeição estética. Os que defendem esta concepção, na verdade, o que criaram foi uma teoria tomando como base suas preferências em matéria estética. Nada impede, entretanto, que um *sistema geral das artes* possa ser concebido como um conjunto de conceitos classificatórios, sem pretensões normativas o suficientemente aberto para estar em condições de captar os novos fenômenos estéticos, como o Teatro Épico, a nova novela etc. Novas formas representam uma *ruptura* e o Teatro Épico quer justamente marcar essa ruptura, que, nos princípios do século, vai implicar no rompimento com a estética tradicional e traduzir, de modo singular, o enorme movimento que transtornou os hábitos mentais em todos os domínios do espírito humano.

A variedade dos gêneros artísticos está condicionada pela natureza de seus conteúdos e pelas condições históricas. Cada gênero está na possibilidade de apre-

ender apenas uma parte da realidade. Por esta razão, formalmente, a sua classificação se torna necessária para dar a cada um deles um lugar adequado dentro do sistema geral. O teatro, teríamos que colocá-lo ao lado dos gêneros lírico e épico, formando assim o setor das artes literárias. Para Aristóteles a diferença entre o teatro e a épica (que ele conheceu apenas na forma da epopéia homérica) era absoluta e sua teoria excluía as influências mútuas. Mas, na atualidade esta tese seria inadequada e vemos como a épica influenciou no teatro, ou a lírica na novela, se recordarmos, por exemplo, a obra de Joyce.

O teatro seria a captação do conflito existente na realidade. Mas a realidade não é algo homogêneo e evolutivo, senão um processo onde as etapas de repouso são bruscamente interrompidas pelos antagonismos e desgarramentos. O teatro encontra-se mais próximo do antagonismo e do desgarramento do que qualquer outro momento da realidade. Mas seria errôneo querer reduzir os antagonismos e os desgarramentos a um só tipo. Em cada sociedade eles adquirem modalidade própria, características específicas, de acordo com sua estrutura, sua cultura e suas tradições. Esta seria a raiz histórica capaz de explicar as transformações do teatro, da Grécia até nossos dias, tanto do ponto de vista do conteúdo como da forma. A forma, se o teatro é uma tragédia, um drama, uma comédia, um auto sacramental, uma farsa ou uma peça épica, dependerá do tipo de conflito específico em relação com o homem e com o meio.

Na sociedade grega todo conflito se apresentava como religioso e humano. Em nenhuma sociedade, como na grega, os deuses estiveram mais perto dos homens, ordenando ou tomando partido nos conflitos entre os novos e os velhos costumes. A *Tragédia Grega* refletiu o aspecto conflitivo dessa situação. O drama do indivíduo na família ou diante das leis aparecia como um problema entre o homem e os deuses. Isso deu ao teatro grego o caráter de reflexo de um mundo quase sagrado, onde, de certo modo, o problema humano é também um problema divino. Os conflitos aparecem depurados, despojados de todo elemento naturalista, com a intenção de destacar o fundo religioso dos comportamentos humanos. Foi o que determinou a forma

do teatro grego, cuja função era a de mostrar o conflito em sua máxima expressão, ou seja, aquele determinado pelos deuses. Daí que para lograr a maior concentração dramática o teatro grego formule o seu conflito em uma unidade de tempo, de espaço e de ação.

A versão clássica do teatro grego será a tragédia, especialmente a de Sófocles, onde as contradições não têm nenhuma solução. Toda perspectiva fica fechada e a obra cumpre a função de enfrentar-nos com uma *situação-limite*, como no caso, por exemplo, de Édipo Rei. O rei cego por sua própria mão é parricida e incestuoso, ainda que por sua vontade seja inocente. Édipo é a expressão daquela situação limite, na qual o homem se defronta com uma realidade objetiva que o destrói e que ele não pode vencer. Não há acordo possível: o homem aí é vítima do desgarramento irreparável da tragédia.

\* \* \*

Na época moderna o mundo é abandonado pelos deuses e o indivíduo deve enfrentar-se só com os seus problemas. Os conflitos centrais giram ao redor das decisões pessoais dos protagonistas, que lutam por realizar-se, por satisfazer seus impulsos, por adquirir poder e glória. O conflito é o do herói que procura uma forma qualquer de realização enfrentado no meio ambiente. Hamlet, indeciso, vacilante, é uma expressão depurada do teatro shakespeariano: está só frente a si mesmo; nenhuma força sobrenatural o dirige; suas decisões se tornam todas contingentes. Hamlet é a melhor manifestação do individualismo de Shakespeare.

O fato de que Shakespeare persiga o conflito através do drama individual (e não como na Grécia, onde o drama individual é o resultado de fatores concordantes) fez necessária a transformação das convenções clássicas e da forma de teatro. Como Shakespeare mostra em suas obras fragmentos mais ou menos longos da biografia de seus heróis, foi-lhe impossível utilizar as unidades de tempo, espaço e ação.

A tragédia grega se divide geralmente em três partes: a da exposição do problema, seu desenvolvimento e finalmente o desenlace. Shakespeare, em troca, introduz uma quantidade de cenas entre a exposição e o desenlace, alongando o desenvolvimento. Este alongamento é indispensável para entender os problemas da existência dos indivíduos e explicar as causas que

motivam suas decisões. Existem, no entanto, semelhanças entre o teatro grego e o de Shakespeare. Em ambos há uma tensão dramática que aparece desde o primeiro momento e vai crescendo, até explodir com toda a força no desenlace.

\* \* \*

As mudanças ocorridas no século XX na sociedade e no espírito do homem, produziram notáveis variações no campo do teatro. O teatro de Bertolt Brecht vai refletir uma nova concepção dos conflitos humanos. Brecht vai chegar a uma convicção fundamental: todas as paixões humanas, a psicologia do homem, os conflitos entre os indivíduos, se explicam a partir de suas condições de existência. Entender a problemática da sociedade humana, a partir de seu funcionamento, é entender o problema humano.

Com este enfoque Brecht rompe com a concepção metafísica de uma natureza humana. O *conflito dramático*, próprio do gênero teatral, sofre em Brecht um desdobramento: de um lado aparecem os conflitos entre os indivíduos e de outro os conflitos gerais da sociedade, que ocasionam os conflitos entre os indivíduos.

Esta maneira de apreciar a peripécia dramática introduz uma série de elementos teatrais que Brecht organizou e denominou Teatro Épico.

Em primeiro lugar, o Teatro Épico, a fim de captar o homem a partir da sociedade, vê-se obrigado a suprimir a *concentração dramática*. Brecht entendia por concentração dramática o fato de que todos os eventos da obra, os atos realizados pelos personagens, se achavam em função do desenlace. O desenlace concentrava idealmente o resto da obra e entre o desenlace e o resto existia uma interdependência absoluta. O teatro de Brecht, ao contrário, vai supor dois planos, o individual e o social, que propõem uma pluralidade de desenvolvimento, que nem sempre desembocam no desenlace. Por exemplo: em *Galileu*, cada uma das cenas é precedida por um cartaz, no qual, em geral, se contam trechos da história da época, relacionados com a importância das descobertas do sábio. Estes cartazes se entrelaçam uns aos outros e possuem sua própria lógica. Brecht, na ação principal, descreve a existência cotidiana do sábio, cujos fatos aparecem, a um nível preciso, só indiretamente vinculados aos eventos da história geral.

A épica da vida cotidiana do sábio tende a um desenlace condicionado pela épica da vida social. A independência entre um e outro momento se vê em que enquanto a história segue seu curso, a vida de Galileu se apaga lentamente.

A necessidade que tem Brecht de expor os conflitos sociais o levam a introduzir outras variações fundamentais. Por exemplo, a *autonomia dos quadros*. No teatro tradicional os atos e as cenas se encontram numa sucessão forçada. O assunto da obra acha-se completamente definido e, de certo modo, pré-determinado o desenvolvimento da ação. Brecht, ao contrário, não segue um curso obrigatório e cada um dos quadros na sua obra é mais ou menos independente e possui significação própria. Suas peças seguem a *linha da montagem*. Inclusive, Brecht se desvia a acontecimentos aparentemente supérfluos. Na verdade, estes recursos são necessários desde a perspectiva do Teatro Épico, que deve descrever o marco onde seus personagens vivem os seus problemas. O aparentemente supérfluo, do ponto de vista de uma ação principal, se torna necessário para a descrição do ambiente social.

Com a autonomia dos quadros, Brecht quer dar diversos aspectos sobre uma mesma realidade, desde variadas perspectivas, ao contrário do teatro tradicional, em que a obra se desenvolve a partir de um só enfoque.

Poderíamos comparar o teatro tradicional à pintura renascentista, onde a perspectiva central condiciona a agrupação dos elementos de forma harmônica, enquanto o teatro de Brecht o comparamos com a pintura medieval, na qual vemos várias cenas, cada uma delas obra de arte, unidas por um assunto que as vincula e que, desde outra perspectiva, as faz parecer como uma só obra de arte.

A *índole dos personagens* muda também em Brecht. Sua evolução se explica a partir dos dados que ele inclui na obra. Na peça "A Mãe", por exemplo, o personagem aparece com um caráter no começo da obra. As experiências que tem vão transformando esse caráter e no final aparecerá um ser humano completamente distinto. Brecht vincula as mudanças na personalidade aos fatos exteriores que atuam desde fora sobre ela. Enquanto que, no teatro tradicional existem duas possibilidades: uma, a que o homem não mude e que seus comportamentos obedeçam à uma essência imutável; outra, a que

o personagem, em contato com o meio ambiente, desenvolva rasgos de caráter implícitos na sua personalidade.

A idéia exposta em "Um homem é um homem", segundo a qual o homem é um mecanismo que pode montar-se e desmontar-se, acha-se em oposição completa com a de uma natureza humana, e vai completar-se mais tarde, no sentido de mostrar que o homem, transformado pelas circunstâncias, pode também transformar a realidade.

Brecht introduz também um *elemento formal* vinculado à sua concepção do homem: a *conversa*, que substitui o *diálogo*. No teatro tradicional o diálogo tinha a função de manifestar o choque dos caracteres definidos. Cada personagem se expressa de acordo com os traços de sua personalidade e suas formas de expressão permanecem idênticas.

A *conversa* é mais coloquial, menos tensa, situada no nível da vida cotidiana. Os personagens de Brecht se exprimem com franqueza e contradições.

Igualmente, no Teatro Épico desaparece aquele tipo de *monólogo* que serve no teatro tradicional para dar a conhecer o estado anímico do personagem. Em Brecht, o monólogo se converte em uma notícia sobre o que ocorre na cena, uma informação sobre o que vai suceder ou um esclarecimento a respeito da ação secundária. Outras vezes o monólogo é substituído pela exposição do narrador, cuja função o situa fora do curso da obra.

O narrador ou a exposição frente ao público dos problemas da obra são elementos que contribuem para produzir o que Brecht chamou de *efeito de distanciamento*.

O teatro tradicional persegue a *identificação* do espectador com os personagens da obra. O espectador sofre, goza, se inquieta, experimenta os mesmos sentimentos que a peripécia dramática vai provocando no herói. O espectador sai fora de si projetando-se sobre a cena e inconscientemente vive os mesmos problemas que se desenvolvem nela. Brecht denunciou que com isto se produzia uma *alienação* que sepulta a capacidade reflexiva do público, o que lhe parecia perigoso do ponto de vista político e humano. Daí sua preocupação em romper a ilusão teatral, descarregando de tensões a consciência do espectador para permitir-lhe utilizar seus poderes racionais. O espectador deve gozar

do espetáculo, mas ao mesmo tempo, estar em condições de julgá-lo. Esta posição liga-se intimamente a sua tese sobre a função humanista do teatro. Não basta que a obra teatral proponha um problema humano se o espectador no fim teria apenas uma consciência difusa dele.

Brecht, através do Teatro Épico, quer ser mais direto, quer dar ao espectador a oportunidade de compreender reflexivamente os problemas humanos. No caso de Galileu, por exemplo, não apenas mostrar os conflitos do cientista com a igreja católica, mas fazer compreender os nexos complexos que existem entre a história, a moral e a ciência para situar claramente que a ciência deve ser utilizada em benefício da humanidade. O que Brecht faz não é concluir, deduzir uma moral, ou ensinar algo concreto mas, provocar no público a reflexão e a capacidade de decisão (por exemplo: "O que disse sim"-. . .)

Vários outros recursos são utilizados por Brecht para quebrar a ilusão cênica: introduzir um processo no qual se julga um personagem, dando ocasião ao público de ter elementos críticos sobre a ação principal; a utilização de cartazes, canções, projeções etc. Um dos recursos mais sutis para interpor uma distância é o de apresentar as pessoas e os fatos considerados como *extraordinários* do ponto de vista cotidiano ou ridículo, a fim de desmistificá-los. Basta recordar, por exemplo, a cena de Galileu, na qual o Papa Urbano VII recebe em audiência ao cardeal inquisidor, mas ao mesmo tempo se veste como qualquer mortal.

Também, para Brecht, o ator não deve tratar de encarnar o tipo ideal de seu personagem, mas sim atuar como se relataria os atos de *outra* pessoa, ou melhor, como assistindo à sua atuação projetada fora de si, guardando assim uma capacidade crítica, sem pretender transmitir uma suposta essência do personagem. O *público* deve compreender o personagem a partir de seus comportamentos cênicos, reconstruindo-o como se fosse um quebra-cabeças.

A dramaturgia Brechtiana corresponde a uma certa sensibilidade do homem moderno, do homem que vive a quebra de valores tradicionais da religião, da ética, da política. Do homem que refugiado nos avanços da ciência e da técnica mantém a fé que lhe resta: a de que

a realidade pode ser transformada racionalmente e que os heróis e os homens providenciais não são necessários.

O Teatro Épico pretende mostrar esta nova sensibilidade, desmistificar os dramas humanos e mostrá-los como determinados por fatores reais. Para isso, Brecht necessitou configurar a forma épica de teatro em oposição à estética aristotélica. Tomou elementos do gênero narrativo e os introduziu na forma dramática, produzindo uma ruptura. Suas obras poderiam definir-se como *fábulas* representadas cenicamente.

Ao introduzir o elemento racional no teatro, Brecht teve a intenção de fazer do espectador um ser capaz de contribuir na construção da era científica, como o diz em sua obra teórica "O pequeno Organon".

*Nota:* Os últimos anos de vida, Bertolt Brecht os passou na Alemanha Oriental elaborando um trabalho de enorme importância para o *metteur en scène*: práticas na cena, modelos de montagens, notas teóricas etc. Politicamente, Brecht foi um ativo combatente pela paz e lutou contra o rearmamento e a política militarista. Morreu em Berlim, em 14 de agosto de 1956.

*Pós-nota:* Relendo estes apontamentos, vejo que deixei de lado quase tudo o que gostaria de dizer. Oxalá o leitor possa, liberando-se do aprisionamento do texto, restituir a Brecht sua mais autêntica dimensão: a de um grande poeta.

# ALÔ GATAS ALÔ GATOS ESTAMOS EM 1981...

E eu já embarquei nessa. Meu amigo — de — transporte predileto ainda é aquele: o Teatro. O desamparo cênico de Asdrúbal Trouxe o Trombone continua de uma exuberância total e demais! ele continua seu propósito assombroso captando / fazendo o momento teatral — dando um alô, prumas idéias bonitas mesmo que aflitas que andam circulando por aí — cuidadoso cuidando de uns amigos que a gente vem fazendo nessa viagem (sou amigo pessoal da Camaleoa) nesse vôo 9.8.0 — pois o que a gente quer é isso mesmo: fazer bonito.

*“... E foi então que nos primeiros dias de janeiro de 80”*

— Verão da Abertura — a nossa trupe de comediantes estreou seu mais novo *show* teatral “... Aquela Coisa Toda...” A nossa turma estava até então com a marca do sucesso junto a imprensa, rapaziada, amores — tudo que pintou de bom em 77 e 78 com o *show* Trate-me Leão. Mas, dessa vez, a imprensa carioca nos recebeu diferente: elogiou o talento cênico, charme pessoal e tal e tal da trupe, sua linguagem bonita e provocante mas entendeu nosso espetáculo como uma “Realização Frustrada” — “Um Mau Espetáculo” — “Um Beco Sem Saída”; entendeu o Asdrúbal falando do seu próprio umbigo “Dourado ao Sol de Ipanema”. A crítica especializada bateu numa tecla atemorizante para um artista no verão da abertura política: “O Asdrúbal Não Tem Nada a Dizer”. “... A Coisa...” ganhou rapidamente a maior má fama; o público depois do primeiro mês de temporada foi caindo fora; os amigos discutindo, olhando pra gente sem graça... Durante o

ano de 79 havíamos dado tudo num lance de criação (como produzir, ver, ouvir, participar dessa coisa que deve ser como um relâmpago, a luz de um raio que clareia fugazmente espaços dramáticos, inéditos?!?) e ele agora não interessava a ninguém! Tivemos mesmo poucas alegrias nessa temporada: Caetano que foi a primeira e durante algum tempo a única pessoa a dizer publicamente que era fã, era um fanático por Regina Camá, Asdrúbal & Aquela Coisa Toda...; ver e ouvir Manhas & Manias — Minha Mãe Não Vai Gostar — Roberto Machado — Jorge Mautner; os livros “Impressões de Viagem” e um pouco depois “Patrulhas Ideológicas” da Helô Buarque; novos e poucos amigos coleguinhas que solitariamente abriram com a gente... Enquanto isso o Jotabê estampava em duas páginas os lances artístico-políticos deste verão e dava um espaço legal para o “desastre” da nossa trupe-zinha-zinha com o rabo entre as pernas no porão do Teatro Dulcina, RJ.

*“...Atenção passageiros do vôo 9.8.0. com destino à Cidade de Salvador, embarquem nessa e boa viagem!”*

Assim que acabou essa temporada carioca — em abril — a nossa rapaziada foi a Bahia se apresentar no Teatro Castro Alves. Foi bom a gente pintar nesse teatro grandalhão tipo três elefantes pra Aída; ele ampliou o sentido cósmico d’Aquela Coisa. Isso foi demais porque o Dulcina era uma caixinha, e nessa caixinha ninguém havia curtido a surpresa. A surpresa de sacar que o palco é a nossa área de viagem de inspiração de piração (não, não pára não — aproveita que isso é mágico!)... área dos tremores que tem total interesse em permitir o pouso de outros papos e poucas fofocas. Em Salvador eu descobri que não tava apaixonado por ninguém (Que maravilhoso entretenimento!), o Asdrúbal inventou que tava afim de umas férias e assim seguimos em curso refletindo um bocado sobre a teoria / prática do “QUAL É A NOSSA?” e nos descobrimos nesse jogo de poder existente dentro da questão teatral: o teatro sempre se sentindo porta-voz das desgraças do povo brasileiro mas incompetente para fazer alguma coisa por si mesmo; a classe teatral (carioca) dizendo-se consciente e participante da questão social política ampla mas irrestrita no seu medo de ousar teórica / praticamente. Oh Yeah — o teatro é uma



Instituição! Mas esse teatro que a gente identifica como tal (o momento teatral existindo numa pequena área num horário determinado alguns dias na semana, mais as regras da bilheteria e do comportamento social), apesar de todos os seus limites pode / deve ter uma função crítica? Oh Yeah! O teatro deve / pode ter uma função crítica e assim dar toda sua pequena ajuda para transformação no giro do planeta. Oh yeah.

*Vivo muito vivo — e bem disposto*

— Era assim que eu queria me sentir quando voltei pro Rio de Janeiro. Minha turma tinha resolvido ficar lambendo as feridas na Ilha de Itaparica, mas eu achei melhor pra mim pegar o primeiro avião, pagar o aluguel, ficar sem um tostão, sem amor, meio estranho com os amigos, sem trabalho em vista, mas, na Cidade Maravilhosa! Alguns dias depois estava eu trabalhando no A.S.A., com umas pessoas que eu nem conhecia direito. Um encontro que durou mais ou menos um mês com um pessoal ligado a dança, arquitetura, jornalismo etc., numa missão secreta de amor ao teatro e a nós mesmos. E pá! Depois de tanto verão finalmente bateu um pouco de luz do sol aqui no meu coração: Lena, Debinha, Hermano, Zé Lavigne, Pedrão, Clélia, Moniquinha e Chicão (... amigos que a gente vem fazendo nessa viagem...) Nunca vi tantas pessoas e tão boas pessoas de uma só vez! Elas interromperam parte do seu cotidiano de aulas universitárias, trabalho e vagabundagem para se dar um trato, produzir uma estorinha teatral, fazer apenas duas apresentações e se sentir Vivo Muito Vivo e Bem Disposto. Nesse meio tempo — numa conversa lá no Parque Lage rolou mais uma vez o papo de que o trabalho do Asdrúbal não tem conteúdo, que a estrutura dramática dos nossos acontecimentos carece de “Grandes Conflitos” que é um papo antigo da época do “Trate-me...” que foi quando a gente assumiu a autoria total da criação artística já que éramos de há muito donos do nosso nariz. Nessa noite — palestra — simpática no Lage eu falei muito de Uma Dispersa Trupe de Comediantes Solitários (“Criados pelos AI-5 portanto alienados da Realidade Brasileira” — assim falou Flávio Marinho no *O Globo*) uma trupe que aboliu para si a mentalidade superior-em-teatro, ou seja, a figura do “verdadeiro autor dra-

mático” (Y.M.) que vem servindo para ajudar a cristalizar, mumificar conflitos manjados do seu público e por isso vem recebendo algum dinheiro e prestígio cultural.

*Asdrúbal... em curso... (maio-junho)*

Existe a questão do poder em todas as áreas sociais... Nos palcos estamos acostumados a assistir o poder (o sistema; o planalto central; os patrões; os militares) representado pelo teatro. E essa representação se imagina contendo crítica. Isso porque o teatro deve ter *oh yeah* uma função crítica! No entanto, não temos a audácia de produzir nos palcos cariocas, paulistas e brasileiros, uma crítica ao teatro como poder, i.é., o teatro como forma de poder, i.é., uma crítica à coisa ultraconservadora do modo de produção dominante em teatro; à coisa medíocre da hierarquização no processo de criação; à coisa da ótica estreita da crítica teatral; ao “Q” bunda-mole da platéia... E sem essa autocritica dos trabalhadores de teatro como nós vamos poder fazer realmente uma crítica a essa coisa careta que é nossa vida cotidiana (HUMMMM)? Foi pensando nisso que a gente juntou nossos trapinhos e foi à luta do nosso jogo de cena — em Brasília! Não havíamos “amadurecido”, então restava a gente continuar nas nossas opções, linhas de fuga, descolações nos espaços enigmáticos... E em Brasília a gente trabalhou com a rapaziada classe média mais esperta. Pequenos trabalhos teatrais como foram feitos depois em Porto Alegre e Juiz de Fora (alguns patrocinados pelo SNT) — “Biroscas do Drama” disse Chacal. E assim começamos a viver intensamente uma nova relação entre teoria e prática de vida. Não uma teoria determinando uma prática; nem uma prática avançando doidíssima. Mas, sim, uma relação cotidiana onde a prática é uma linha de deslocamentos que vai de uma teoria a outra; e por sua vez, a teoria, outra linha de toma-lá-dá-cá, que vai de uma prática a outra. Trocando em miúdos: together numa nice! teoria e prática, vida-teatro, together numa nice! E eu acho que foi então em Brasília — se apresentando lá no Parque Pithon Farias, tipo céu ao escancarar e sob ele umas três a quatro mil pessoas, que a gente sacou, que o que a gente tem no coração é para ser dado mesmo! Vôo 9.8.0.

Rio de Janeiro, saudade maravilhosa! A fim de um agito, armamos mil: na Fundação Rio (risos); Festival de Dança Contemporânea/Salvador; Universidade de Fortaleza, lá no Ceará... furou tudo. O mês de julho foi um tremendo azarão! Mas, o Asdrubal permaneceu esperto: deu um pulinho ao Aterro do Flamengo num domingo pela manhã, de pistas interditas. Regina escreveu: "fomos assim de repente de ônibus, com roupas e bandeiras e instrumentos musicais e adereços para esse domingo cheio de atletas dispersos, mães, babás, crianças, mendigos, namorados e muitos solitários que quando viram essa dispersa trupe de seres que nem a gente, formaram um bloco, tocaram, cantaram e brincaram... não, não foi nem um espetáculo de participação da platéia, nós é que participamos daquele *show*..."

Foi muito emocionante, é sempre bom, cada vez que a gente encontra pessoas itinerantes que também tão a fim de participar dos jogos que a gente gosta — sem "grandes conflitos". Aliás, eu acho que os "grandes conflitos" não estão com nada. As oposições clássicas Homem/Sociedade; Ficção/Realidade; Vida Doméstica/Política; Corpo/Mente; não interessam. Porque esses grandes conflitos quando sobem no palco já estão institucionalizados, são conflitos catalogados pela crítica, pelo público. Daí o tédio! O teatro é vacilão quando se torna representação de um conflito/representação de uma vida. A gente não pode mais dar força para a representação teatral de um conflito social e sim dar um SIM ao conflito teatral! (ao teatro amigo da vida) SIM a apresentação de um conflito fugaz que vive com você, com o público, com o *show*!!!

— *E como foi o mês de agosto?*

— *Ah! o mês de agosto foi demais, demais!*

Num curto espaço de 4 a 5 semanas, a nossa turma fez 4 apresentações no Parque Lage-Rio; foi a Porto Alegre se apresentar e desenvolver um curso por lá; e ainda voltou a tempo de participar do I Encontro do Teatro de Rua, em Parati. Demais, DEMAIS!

A temporada no Parque Lage foi beleza pra gente, pros nossos amigos, pra rapaziada que acreditou e

viu uma série de espetáculos lindos — é verdade! Em primeiro lugar, porque o Parque Lage não é um teatro e acontece sempre ser um espaço da rapaziada; o pátio interno é um espaço informal aconchegante, chegadoinho que ajudou a criar a intimidade necessária entre o *show* e a sua platéia carioca, sentada onde quis e tendo a dimensão atordoante de estar debaixo de um céu aberto a toda sorte de ventos. E teve várias atrações especiais: um mural com toda trajetória, só até aquele momento; teve a Tânia com seus desenhos (um especial para o Asdrúbal); teve a venda da *Revista Energia*; teve a Banda do Asdrúbal com Zé Paulo e Rosinha no "Maracatu Atômico", do J. Mautner; teve Helena Barreto e a sua flauta procurando/encontrando a melodia do espetáculo... enfim — a galera curtiu e o Néelson Mota registrou na imprensa.

Já no nosso propósito porto-alegrense tinha: transar uma legal com a imprensa de lá — por exemplo, parece que todo mundo está convencido de que fazer pousar num tablado soluções para perguntas generosas, indagações espertas do público, está cada vez mais difícil... então vamos desistir de uma vez por todas de teatralizar soluções que se tornam lamentações quem-reclama-já-perdeu (É EU ACHO, É POUCO! Acho mesmo é que o conflito — nem o conflito — deve ser reconhecido pelos criadores e pelo público; sim ao Teatro em Conflito, bulindo com o Teatro Instituição!); tinha que dar um curso / relâmpago / teatral na semana em curso; tinha que dar meia dúzia de *shows* no Teatro Presidente (Jofre, um beijinho, tá, guri!); teve isso e muito mais tri-mais!... Foi em Porto Alegre que a gente ouviu um dos maiores elogios à nossa existência: uma guria chamada Patrícia falou que sentiu uma harmonia total entre os exercícios que a gente dava nos nossos encontros diários, com a nossa atitude enquanto animadores e pessoas, e que, tudo tinha a ver com Aquela Coisa Toda... Qui Legal!

Em Parati — "Parati, Sonhos Tropicais..." — teve um sol, um sol num sábado à tarde, enquanto os do Asdrúbal se apresentavam nesse lugar do mundo, um sol atrás de uma igreja... "Mas, o Asdrúbal é Teatro de Rua?" perguntou João Rui Medeiros numa reunião na Secretaria de Cultura. Hoje eu entro numa (acho que isso foi pensado com alguma beleza numa palestra na Faculdade Cândido Mendes) que o Asdrúbal

trouxe o Trombone existe — participa — tem a ver de um jeito atordoante com a real realidade. Ele deve existir e existe em qualquer lugar quando provoca invenção, descobertas e nada, nada de fofocas! pois é claro que vale a pena posar nos palcos todos os nossos propósitos cósmicos e domésticos. Para nós o grande lance é esse: o teatro deve inspirar. Deve cuidar da sua própria vida. Se fazer necessário. As trupes devem criar suas próprias obras. Não falar pelo outro. Falar por si. E não ser porta-voz de nada que não tenha vez!

### *O Coringa dança...*

E fez dançar meu coração. Fazendo dançar critérios do que para mim era dançar. Fazendo bonito, o Coringa foi me seduzindo ao tempo do ano de 80. Graciela Figueiroa a sua trupe gostosa foi me fazendo feliz a cada nova apresentação, sentir mais e mais prazer — pelo que eles conquistavam para eles e para nossos olhos e ouvidos. Tudo é de uma beleza que não sei explicar. Os corpos daqueles que dançam — mesmo quando não existe aparente acompanhamento sonoro — produzem melodias que eu ouviria todos os dias. Sou fã. Porque eles não pedem nada a ninguém; criam suas próprias obras; são bons demais porque deixam que a vida os movimente através da sacação e produção dos gestos cotidianos que dançam; são espertos porque inventam a possibilidade deles dançarem a dança deles; como se isso não bastasse eles sacam como poucos a fugacidade do ato teatral. O que equivale a dizer: o Coringa tem a maior vocação para viver cada movimento, gesto, cor e som... O Coringa dança, transmite para a gente os menorzinhos, os mais sensíveis, os mais fugazes e enigmáticos presentes da vida.

### *Sempre falo que não tenho saco...*

Para ler peças de teatro que nunca estou interessado, etc., etc., etc. Então aceitei o convite do Serviço Nacional de Teatro e fiz parte do júri do Concurso Universitário de 1980. ... Porque de repente, em 80 poderia estar rolando alguma coisa de novo no escrever para teatro; e, também, tinha o lance de eu estar completamente duro e o cachê daria para pagar o aluguel... Mas, que decepção, ki-martírio! Só deu textos cheios das preocupações de “denúncia social”, aque-

les textos “conseqüentes”, aquela tentativa de levar à cena “os grandes conflitos do homem moderno brasileiro”. Enfim, uma reprodução em grande escala de chavões dramáticos, politizantes de uma pieguice inesgotável.

Universitários! Estou sabendo que quem escreve para teatro sente como o teatro deveria / pode ser algo mais forte para sociedade do que é atualmente mas, a dura realidade é que ele tem um campo de ação social pequeno (normalmente, alheio à nossa vontade). Por isso mesmo, quando a gente partir para criar teatro vamos parar com essa idéia moralista de que nós comediantes e/ou teatrólogos somos a consciência cristalina dos pobres e oprimidos, daqueles que deveriam fazer a cabeça do público pagante, Cr\$ 300,00 classe média, eixo Rio/S. Paulo. Isso... deu para sacar demais na semana que o Asdrúbal Trouxe o Trombone, passou na Pontifícia Universidade Católica/Rio. Lá, participando de umas mesas-redondas, apresentando um ato “dramamine” grátis ao ar livre, além do espetáculo “... Aquela Coisa Toda...”, deu para sacar ao vivo inteiro no seu vídeo o que muita gente está careca de saber e viver: só os artistas e os universitários burros, otários incompetentes no saque da matéria vida, ainda não perceberam que a galera não precisa do nosso teatro que se pretende representativo. Não precisa nada desse teatro careta que tem como maior interesse falar pelos outros dos outros, mas não do seu umbigo que se julga consciência do mundo brasileiro.

A galera sabe muito bem de tudo, com a história registrada na carne, no jogo de cintura. E sabe falar por ela. No entanto, existe um sistema de poder que neutraliza o seu ir à luta. Esse sistema de poder não está localizado apenas nas instituições de Estado mas, se espraia sutilmente em toda área dramática da sociedade. E os artistas, os professores, os universitários, o S.N.T., os animadores de TV, críticos de arte participam disso... Então é uma pena que “os grandes conflitos” estejam naquelas obras universitárias em concurso; os mesmos assuntos, os mesmos raciocínios de duas décadas atrás (e com que coerência os mundos são tratados!); pilhas de papel indicando o mesmo jeito de representar a vida — através de esquemas dramáticos, exigências lineares nos sentimentos das personagens (etc., etc.). E isso é muito devagar porque a vida é às

vezes mais cheia de problemas enigmáticos. Animações. soluções vitais. Esmorecimentos. Boa disposição do que aquele teatral. Não adianta esquematizar um conhecimento universitário de certas regras sociais a 2 horas de cena dramática, pois a vida — a vida vai continuar nos escapando pelos dedos. A vida é mais... e eu acho é pouco! Sim vamos seguir o seu curso aceitando-a como muito louca... ah, estou falando demais...

*Agora eu vou dizer porque eu gostei tanto...*

Do espetáculo “Mansamente” dos Contadores de História. Lá vai / se se forem: com ele, com eles aprendi enamorado que o teatro não deve apenas ser feito por comediantes, mas sim, e também, por bonecos e bonequinhos. O boneco, meus coleguinhas, tem várias diferenças e vantagens sem o gênero humano (a principal delas) é muito mais simpático! é todo uma gracinha... homenzinho, mulherzinha, gente atordoante, Marcus e Raquel decifreadores de enigmas! A primeira estorinha achei piegas mas, tudo bem, os bonecos têm uma dramaticidade! Quanta generosidade existe nas mãos de Raquel e Marcus, coisa de Deus! A segunda estorinha chamada “menino” que coisa linda! O assobio do menino, o esquilhinho, a árvore, o subir na árvore, o vô do pássaro, aquele grito, aquela pena! Ah xará, o mundo da petizada é muito mais animado... A terceira estória então: choca, é tudo aquilo que eu sonhei da vida: encontrar (como de fato encontrei) uma indiazinha num desses passeios por aí, nesses bosques fora e dentro do planeta — captando/fazendo a luz de um raio iluminar o espaço dramático tornando o palco área de inspiração.

*Nossa turma fez bem em ir até...*

São Paulo é uma cidade enorme, o Brasil sabe bem disso. Assim consegui abrigar cada um de nós na casa de um amigo. Só assim foi possível (em novembro) a gente se apresentar no SOL DA MEIA-NOITE (Teatro Rute Escobar); no Teatro Alfredo Mesquita durante mas ou menos um mês; estar perto do (jo) Zé (Celso) (Martinez Corrêa) e do Oficina no bode com o Sílvio Santos; no *show* do Ibirapuera; parar o trânsito com música, canto e dança no meio da cidade de São Paulo em frente do seu Teatro Municipal... E ainda mais: São Paulo tem altos rangos naturais!

Aí a gente pintou de volta no Rio só para um mergulho rápido, mas acabou chovendo... Mas, logo a gente voltou para S. Paulo, para o Teatro Pixinguinha e fizemos espetáculos lindos com o Hermes acompanhando todo o *show* num piano de cauda; a luz demais do Ivan Marques; cenas novas; o Barreto vendeu camisas com desenho do “Asdrúbal”; e o público pintou legal...

Assim com a cabeça beleza, voltamos para nossa cidade e fizemos uma última temporada 80 no Teatro Ipanema. E com tranqüilidade, alegria e cansaço verificamos que em 1980 andamos sensivelmente pelo Brasil criando alianças por aqui, por ali, nos transformando em camaleões mutantes, corações vagabundos, consciências embrionárias. Em curso: o corpo em conflito. O conflito feito carne e o teatro fazendo bonito. Acredito nisso. Acreditem.

*Agora em fevereiro, 1981, estamos (novamente) de férias...*

Regina foi com Carlão para Salvador; Condé está morando lá; eu fui para Búzios; Patrícia já estava lá; Luís Fernando foi para Rio das Ostras; Evandro formou a Banda “Blitz”; Perfeito ficou aqui com a Wal e as crianças; Ivan e Jorginho de Carvalho viajaram (no carnaval) para não-sei-onde... Conseguimos juntar grana e pagar o imposto de renda da firma Asdrúbal Ltda.; estamos esperando resposta de um projeto que lançamos na TV Bandeirantes; tem uns compromissos com “...Aquela Coisa Toda...” em Florianópolis, Ouro Preto e Brasília para março e abril; vamos começar a criar um novo espetáculo; eu e Rex estamos escrevendo dois livros... tem “Eu te amo”, novo filme do Arnaldo Jabor que deve ser legal e que a gente ainda não viu; os novos discos do Gil, Caetano e Jorge Mautner... Acho que estou ocupando demais o tempo de vocês, mas está sendo muito agradável essas anotações intempestivas aqui no Cadernos de Teatro... Eu vi a M.C.M., andando pelo litoral brasileiro de Ipanema nas primeiras horas do primeiro dia de janeiro desse ano de oitenta e um e eu já embarquei nessa: de que esse ano vai ser um ano legal. Obrigado pela atenção e todos os beijos à todos!

*Hamilton Vaz Pereira*

# HABILIDADE CORPORAL E VOCAL

## 1— HABILIDADE CORPORAL

Todos sabem como é importante desenvolver a habilidade corporal nas crianças; do nosso ponto de vista este desenvolvimento tem sua importância dado que a Arte Dramática é ação e movimento. Ela exige uma certa segurança física e a faculdade de se exprimir pelo gesto. Além disso a prática dos exercícios físicos busca um estado de bem-estar, de “descanso”, necessário a toda criação dramática. Este relax é normal nas crianças bem pequenas, e se conserva ainda por bastante tempo naqueles que praticam jogos e exercícios unicamente físicos. Mas perde-se pouco a pouco à medida que a criança cresce e começam as preocupações intelectuais. A ginástica dramática procura conservar esse estado em qualquer pessoa.

Se as crianças são ágeis, seus movimentos são na maioria das vezes desastrados; vejamos certos meninos experimentados pular corda: apesar de seus obstinados e violentos esforços, eles encontram dificuldades insuperáveis até o momento em que conseguem apoderar-se (por eles mesmos ou com a ajuda de alguém) de uma série de movimentos de braços e pernas e assim chegam ao resultado desejado. Do mesmo modo muitas crianças são muito desajeitadas para agarrar uma bola; elas não encontram naturalmente o gesto que as fará apanhar a bola com a mão. Aí, ainda, há um esforço desproporcional, movimentos desordenados, muito lentos ou muito hesitantes.

Como nos animais, cujos movimentos são quase sempre adaptados espontaneamente a um fim, a criança é obrigada a aprender tudo; ela o faz naturalmente, mais ou menos bem, mais ou menos rápido. Como seus pais lhes ensinaram a se equilibrar, depois a andar, o

educador deve ajudá-la a utilizar seu corpo da maneira mais racional e com o máximo de perfeição.

Como ensinar as crianças esta disciplina corporal? Pode-se dividir este aprendizado em vários grupos de exercícios, tendo por finalidade o desenvolvimento do:

- A — Equilíbrio;
- B — Flexibilidade;
- C — Exatidão e a rapidez dos reflexos;
- D — Leveza e destreza;
- E — Sentido rítmico.

Para cada uma dessas categorias eis alguns tipos de exercícios:

### A — *Equilíbrio*

Saltar num só pé regularmente, seguido de voltas, saltando de uma pedra para outra, com uma rapidez mais ou menos grande.

Manter-se num pé, fazendo com o outro, movimentos: balanço, círculos, levantar para trás, ao lado.

Na ponta de um pé, os exercícios anteriores com e sem apoio.

Deixar o peso do corpo em uma das pernas ligeiramente dobrada, levantar a outra perna e estendendo-a para trás, alongando-a o mais possível, o busto curvo para frente, levantando a cabeça e encaixando os quadris.

O mesmo exercício, fazendo o contrário; apoiado sobre uma perna, levantar a outra alongando-a para frente, o busto inclinado para trás (olhar para o pé que levanta).

De lado, as duas pernas esticadas, elevar uma perna deixando o corpo no prolongamento desta perna.

(Fazer esses três exercícios bem lentamente.)

No chão: o corpo esticado equilibrado nos calcanhares e os braços estendidos para trás, levantar um braço depois o outro, sem deslocar o corpo.

Andar com os braços na horizontal, esguindo exatamente uma linha traçada. Passar sobre uma tábua estreita acima do chão.

A dois, luta de equilíbrio sobre uma tábua.

Brigas "de galo"; luta num pé só, agachado etc. . .

Movimentos de dança russa.

Fazer uma fila segurando o pé do vizinho.

Segurar um copo cheio d'água sem entorná-lo, um ovo na colher, objetos na cabeça, primeiro andando depois saltando ou atravessando obstáculos.

Erguer-se na ponta dos pés, os joelhos separados, descer flexionando.

## B — *Flexibilidade*

Tocar a ponta dos pés, sem dobrar os joelhos.

Pernas separadas, tocar o chão com as mãos por entre as pernas.

Pernas separadas, estender os braços horizontalmente e tocar o pé esquerdo com a mão direita, depois o pé direito com a mão esquerda, ficando os braços sempre na mesma linha.

Pernas separadas, os braços estendidos verticalmente, tocar pelo exterior o pé direito depois o pé esquerdo, descrevendo assim com os braços um círculo passando sempre pela vertical.

Estender um braço horizontalmente para frente e levantar uma perna esticada de maneira que o pé toque a mão. Colocar seu braço cada vez mais alto. Fazer a mesma coisa de lado.

Pernas separadas, mãos nos quadris ou braços estendidos para cima ao longo do corpo, descrever lentamente com o tronco um cone, num sentido e depois noutro, sem deslocar os quadris.

Pés juntos, braços estendidos lateralmente, girá-los, primeiro em pequenos círculos, depois cada vez maiores, para trás e para frente, depois para frente e para trás.

Pés juntos, braços estendidos horizontalmente para frente, virar o tronco lentamente para direita e para esquerda, o mais longe possível sem mover os pés.

Mesmo exercício, os braços estendidos lateralmente e num movimento rápido.

Pernas separadas, braços estendidos horizontalmente de lado, inclinar o tronco à direita, depois à esquerda, de maneira a tocar a barriga da perna com a mão.

Ficar de joelhos — pés e joelhos juntos — sem chocarem-se. Levantar sem ajuda e sem mover os pés.

Sentar e levantar rapidamente, sem ajuda das mãos.

O joelho direito no chão, a perna esquerda estendida para frente, esticar o braço esquerdo para frente, o braço direito para trás. Tocar o pé esquerdo com a mão esquerda, depois o pé direito com a mão direita, mantendo os braços sempre na mesma linha. Em seguida inverter colocando o joelho esquerdo no chão.

De joelhos, pés juntos, joelhos afastados, as mãos segurando os quadris, inclinar-se para trás o mais longe possível e erguer-se lentamente.

Sentado, as pernas esticadas e juntas, pegar os tornozelos esticando-se para frente até abraçar os joelhos.

O mesmo movimento com as mãos na nuca.

Sentado, pernas separadas, tocar o chão com a cabeça.

Sentado, pernas separadas, levar a mão direita ao pé e depois descrever um círculo com o braço esquerdo que passando por detrás da cabeça, deverá encontrar a outra mão.

Sentado, passar a perna por detrás da cabeça.

Imitar uma ave, isto é: ficar com a barriga no chão, separar os joelhos e levantar os pés, depois levantar o busto apoiando-se nas mãos, a cabeça bem para trás até tocar nos pés.

De barriga para baixo, as mãos atrás das costas ou os braços esticados ao longo do corpo, arquear o busto o mais alto possível sem que os pés deixem o chão. Para começar, um amigo poderá segurar os pés.

Exercícios deitados que fazem trabalhar os *músculos abdominais*, como por exemplo:

Os braços estendidos ao longo do corpo, levantar o tronco até tocar a ponta dos pés.

Com as mãos na nuca, levantar as pernas bem esticadas até elas ficarem na posição vertical, depois descê-las bem devagar, sempre esticadas. Com as mãos na nuca, fazer o movimento de bicicleta, as pernas ao nível do chão, as pontas bem esticadas. . .

Jogando bola: por cima da cabeça, por baixo das pernas, de lado, com as duas mãos ao mesmo tempo, ou com cada uma sucessivamente etc. . . (Obter conti-

nuidade, entre o movimento de receber a bola e o de lançá-la.)

Passar por baixo de obstáculos, entre arcos: entre os pés de uma mesa, por baixo de pernas de colegas...

Dar cambalhotas: para frente e para trás — levantando sem ajuda das mãos — saindo de um assento para retornar depois de uma cambalhota para frente e para trás executando sem parar etc...

### C — *Rapidez e Reflexos*

Tudo que se referir a voltas ou corridas de pouca duração. Por exemplo:

Corrida na qual tem-se que enfiar uma argola de corda pela cabeça e escorregá-la ao longo do corpo.

Corrida na qual passa-se um objeto uma vez por cima da cabeça, uma vez por baixo das pernas.

Corrida na qual deve-se correr em zig-zague ou fazer mudanças bruscas de direção.

Corrida na qual deve-se apanhar e jogar uma bola o mais rápido possível.

Dar voltas levando um peso na cabeça, um copo d'água...

Dar voltas com os pés amarrados um no outro...

Execução imediata de ordens dadas: sentar, levantar, deitar etc...

Agrupamentos rápidos seguido de formações diversas de acordo com sinais combinados.

Dar voltas com apito: a um sopro saltar, a dois sopros ficar imóvel, a três sopros dar um passo grande. Quando errar, deve-se voltar atrás — ou proceder de acordo com outras convenções.

Obediência a fórmulas previamente combinadas; por exemplo deve-se executar a ordem se ela é precedida de "João mandou" e não executá-la, caso contrário.

Obediência à voz e não ao gesto, ou ao inverso, o chefe ordenando um gesto e executando outro diferente ao mesmo tempo etc...

### D — *Leveza e Destreza*

Todos os saltos: em altura, à distância, "pular carniça", pular corda, saltos de fantoche (alternando os

braços e as pernas), saltos no mesmo lugar, saltos com pulos maiores possíveis de um pé sobre outro etc...

Todos os jogos de bola, com uma bola maior ou menor, mais ou menos pesada, recebida e lançada de mais ou menos longe...

Malabarismos: lançar e pegar objetos de forma irregulares e de pesos variados.

Lançar bolas ou objetos dentro de caixas, dentro de buracos, em alvos, jogar boliche.

Pousar objetos sonoros sem fazer barulho.

Andar sem que ninguém ouça.

Percorrer um caminho entulhado sem derrubar nada.

### E — *Ritmo*

É necessário que o corpo aprenda também a obedecer a um ritmo imposto exteriormente: primeira dificuldade artística, primeiro hábito a ser adquirido.

O ritmo deve impregnar todo o trabalho anterior.

Falamos por enquanto do ritmo estritamente corporal indicando alguns exercícios destinados a provocar o senso de ritmo e a desenvolvê-lo.

Esses exercícios serão principalmente os de *andar*, executados individualmente ou em grupo, guiados por um ritmo dado por um instrumento sonoro de percussão: tambor, gongo etc...

Deve-se estabelecer algumas convenções simples — antes de começar, como por exemplo, para a partida, deve-se dar dois golpes rápidos que significam: atenção — e, na pancada seguinte, os jogadores partirão. Para parar, repete-se os mesmos sons e no golpe seguinte, as crianças devem juntar os pés e ficar imóveis. Deve-se combinar também com que pé devem dar a partida.

Para dar ritmo à corrida, pode-se de vez em quando substituir o instrumento pela voz cantando a escala musical, ou uma música simples, ou dizendo palavras pausadamente.

Em todas as corridas é necessário primeiro que os jogadores sigam impertubavelmente o ritmo. É preciso igualmente que eles aprendam a andar direito (sem tensão, sem levantar os ombros, o tronco bem ereto, a cabeça bem erguida, o rosto relaxado e respirando normalmente).

É muito raro encontrar alguém que “ande” bem. O simples fato de andar tem um valor dramático incontestável: no palco, a impressão produzida por um personagem pode-se dar pelo modo com que ele entra e move-se. Não se pode conceber Andromaque ou Antígona andando desastrosamente; o cômico Carlitos já está inteiramente indicado no seu primeiro passo. Na vida comum, quem nunca ficou sem jeito e sem graça como certas pessoas incapazes de um movimento justo e largo? Verificamos que, ao contrário, o hábito de levar pesos na cabeça deram aos galegos um andar de uma elegância e leveza maravilhosos e Raul Serène nos dizia dos Djibutianos: “Eles são impregnados de uma nobreza extraordinária. Não há um de seus gestos, de seus movimentos que não sejam um prodígio de graça. Nos homens como nas mulheres, uma espécie de liberdade faz com que, de seus corpos e de seu andar, emane a alegria de viver.”

## EXERCÍCIOS

### I — *Andar*

Andar comum: primeiro, passos lentos e regulares, com partidas e paradas bem executadas. Obter um andar ágil e contínuo. Variar este andar:

1) Com velocidade: andar bem devagar ou bem depressa, depois acelerando ou diminuindo a velocidade, depois passar do andar para a corrida; da corrida ao andar; variar a corrida pela velocidade; pequena e grande.

2) Com intensidade: andar ligeiramente ou lentamente de acordo com a força das batidas.

3) Pela maneira de andar: na ponta dos pés, nos calcanhares, levantando os joelhos, com as pernas esticadas, com as pernas dobradas, aos saltos.

4) Alternância brusca de andar e de corrida. Andar para a frente e para trás: sair para a frente num andar comum, mas a um sinal, em vez de parar, andar para trás. Ao segundo sinal, sair para frente etc... Fazer com que o equilíbrio não se quebre e que a mudança de direção tenha um balanço natural. Variar as velocidades.

Andar acrescentando outros movimentos: acompanhar o andar com movimentos de braços, de palmas regulares ou batidas de pés; interrompê-lo rapidamente

a um sinal, por exemplo: cair no chão, ou sentar-se, ou dar um pulo no mesmo lugar ou um passo de dança bem simples (não dar piruetas, nem semi-piruetas etc.).

Andar com obstáculos: sem perder o ritmo dado, passar dentro de um arco, saltar por cima de um banco, passar debaixo de uma mesa etc...

Andar unido: em grupo de cinco ou seis; ficar em fila, um atrás do outro com as mãos no ombro do companheiro da frente. Andar comumente, depois andar para trás; em seguida a mesma marcha colando-se uns aos outros, o mais perto possível (mais do que a postura individual, é necessário chegar à uma perfeição de conjunto — a fila deve sempre ficar reta, as distâncias iguais — é preciso arrastar os pés para não pisar no do vizinho — não olhar para os pés...).

Do mesmo modo, andar de lado passando uma perna por cima da outra; ao sinal, andar para o outro lado (observar sempre o conjunto).

Em vez de ficar em fila, colocar-se um ao lado do outro, as mãos no ombro do companheiro: andar para frente, depois para trás, sem que a linha se deforme, depois andar de lado cruzando as pernas para um lado, depois para o outro (conservar a linha reta, obtendo continuidade e equilíbrio nas mudanças de direção).

Servir-se desse andar em grupo para descrever figuras geométricas: quadrados, losangos, triângulos etc...

Combinar todas as maneiras de andar para fazer evoluções: filas que se encontram, se separam, se cruzam, se reúnem, formam círculos etc...

### II — *Danças*

Em primeiro lugar brincar de roda. Muito eficaz porque são simples e bem ritmadas e porque a letra indica naturalmente os gestos a serem feitos. Exemplos: “Passa; Passa Gavião...” “Eu fui ao tororó...”

As danças africanas — muito realizadas por crianças. Elas propõem uma combinação de andares diferentes guiadas por um sentimento ou por uma imitação (dança da serpente Kaa: andar agrupado e oscilante, ritmado por um assobio. Dança da morte do tigre Shere Klan: ritmada por uma música simples e por gritos).

Danças provincianas: exercício muito difícil para muitas crianças; requerem já um bom treino.



### III — *Diversos*

Jogar objetos, primeiro bola ou balões ao ritmo de tambor regular, depois acelerando ou diminuindo a velocidade, depois, objetos de peso e forma diferentes.

Pular carniça em um ritmo dado, movimentos de remador etc. . .

### II — HABILIDADE VOCAL

Não se trata de fazer as crianças praticarem dicção. O objetivo não é formar oradores ou ensinar a fazer discursos, mas educar o órgão vocal, de modo a permiti-lo exprimir sentimentos.

Não é possível desenvolver separadamente as diversas qualidades da voz: ritmo, clareza, variedade, expressão. . . Os exercícios que seguem servem para tudo isso ao mesmo tempo.

Não trabalharemos sobre os textos, mas sobre os sons.

Escolher uma sílaba sonora como: “bra” — “bre” — “bri” — “bro” — “bru” — “dru” — “cra” — “gri” — “pan” — “ho” — “ah” — “he” — ou palavras simples: “que”, “mas” . . .

Pronunciá-las uma de cada vez num ritmo estabelecido.

O mesmo exercício mais rápido ou mais devagar, regularmente.

O mesmo exercício com alturas de voz diferentes.

O mesmo exercício com intensidades diferentes: as primeiras são fracas, e vão crescendo — e ao contrário; ou um som fraco, um som forte, alternativamente.

Mesmo exercício dando entonações diferentes: tom interrogativo, tom receoso, espantado, afirmativo etc. . .

Um chefe no meio de uma roda de crianças diz uma sílaba a um deles que deve repeti-la por sua vez, sem deixar um “branco” (silêncio) e na mesma entonação. O chefe envia uma outra sílaba a uma outra criança que a repete etc. . . Tudo num ritmo rápido.

Ao sinal do chefe todos dizem uma sílaba combinada e continuam com o som (sem gritar) com a mesma intensidade até ser feito um outro sinal. Executar o exercício com som forte e com som fraco.

O mesmo exercício começando com um som fraco e intensificando-o até um sinal e em som forte, diminuindo-o até um sinal.

Cada vez que o chefe faz um gesto, emitir um som determinado, breve e bem nítido.

Variar a altura do som segundo os gestos: o chefe indica no espaço alturas variadas; as crianças, uma de cada vez, emitem um som que deverá estar de acordo com a altura indicada pelo gesto.

O mesmo exercício para a intensidade, o chefe indicando pelo gesto, a força que deverá ser dada.

“Passar” pequenas frases simples, depois uma série de frases difíceis. Exemplo: “Eu lhe vendo meu canário” que passa de boca em boca, até o final da fila ou da roda). “Ele tem cabeça, bico, patas e rabo?” (que passa em sentido inverso), “Ele tem cabeça, patas e rabo?”; “Ele pagou a Alfândega”; “Quieto”; “E os guardas?”

O chefe ou uma das crianças conta uma história simples e bem conhecida, servindo-se unicamente de uma sílaba que ela diz variando as entonações, velocidades e intensidade de maneira que os ouvintes reconheçam a história.

O chefe diz uma sílaba “com um sentimento”, uma criança ou todas juntas imitam o mesmo sentimento.

Dar a impressão de um som ouvido ao longe e que depois se aproxima pouco a pouco.

O mesmo exercício em dois grupos que se respondem. Emitir todos juntos um som imprimindo um sentimento: alegria, tristeza, medo etc. . .

O mesmo exercício dando a princípio pouca intensidade de sentimento e fazendo-o ir crescendo e depois diminuindo.

O mesmo exercício com dois grupos que se respondem.

Imitar com a boca barulhos da natureza: vento, chuva, mar, regato, pássaros, insetos, relógios, tambores, galope de cavalo, moinho, avião, usina. . .

Todas as espécies de sons, observando-se o lado vocal e tomando conta para que as crianças não gritem e falem bem juntas: trem, bombeiro, relógio etc. . .

Pequenas músicas com pronúncia rápida em que só o ritmo importa. Jogos de sons de animais.

(Extraído de: CHANCEREL, Leon — *Les Jeux Dramatiques*, ed. du CERF. Tradução: Carminha Lyra).

# "GOO-BYE" ANARCO-SINDICALISTAS DO BRASIL!

*Monólogo para voz feminina*

De José Carlos de Oliveira

*(Escovando os cabelos louros, ondeados, longos. De camisola rosa. Na mão que não tem escova segura um copo de gim.)*

E agora o que é que eu faço? Pode me dizer o que faço agora? Estou aqui no espelho escovando meus cabelos podres na raiz, da qual raiz azulada se alastram cacheados, fofos. Minha cara inchada, o olho esbugalhado, a esclerótica estriada de sangue. Lá fora vai amanhecendo; cinco horas, cinco e pouco, e ainda está escuro. Junho em Ipanema. Um nadinha frio. E eu faço o quê? Ah, vou tomar meu gim. Isto eu posso fazer. Sempre fiz desde garotinha, por que não vou fazer agora? Duas pedrinhas de gelo, ploc-ploc, o resto é gim puro. Ficaria melhor com tônica? Mas o que não ficaria melhor com tônica? O que não ficaria melhor se eu ainda tivesse vinte anos, ainda fosse podre de rica e meu pai ainda fosse o dono da metade de Pernambuco? Oh merda. Lá vêm os meus filhotes. Sai daí. Sai daí. Sai daí, Capote, sai daí, McCullers. Detesto *poodles*. Odeio os meus *poodles*. Há quatro anos caí na besteira de sonhar que iria bem com o meu tipo

andar pelos gramados com um casal de *poodles*. Tanto bastou para me presentarem *Miss McCullers* e *Mr. Capote*. Nem bem se passaram seis meses e o velho *Azurian* se apossou do palacete. Agora vejam: *poodles* de apartamento. Lambisgóias. Sai, sai, lambisgóia, não chateia, *McCullers*. Fedorentos. Todos dois estão com problemas no ânus. Cheiram mal. Ninguém agüenta a fedentina. Mas todo mundo finge que não tem cu fedendo aqui por perto. O veterinário disse que é uma doença da raça. Tem que fazer uma operação. *Poodles* de merda, *pedigree* de merda. O fedor trescala pela casa inteira. Oh merda. Sai, sai, *Miss McCullers*. E o outro? Cadê o outro? Cadê *Leco Tristano*?

*Leco Tristano* dormiu fora hoje. Ele tem um papo muito revolucionário. O pai dele é anarquista e ele está estudando Ciências Políticas para alegria do velho *Nicola*, mecânico de automóveis do Estácio. Foi lá que conheci a peça. Meu carro enguiçou. Pedi pinico. Veio o *Nicola* com a mão preta de graxa limpando a mão com aquela estopa que eles estão sempre usando e que é mais suja do que a mão que pretendem limpar. Não sei como é que eles conseguem limpar aquela mão preta com aquela estopa que é pura graxa. Pensei logo em *Sacco* e *Vanzetti* ao ver o velho *Nicola*. Bonito homem. — Tem uma dificuldade, moça? — disse e abriu os lábios num sorriso de dentes separados. Dentes perfeitos, límpidos quando escovados, mas pretos de graxa naquele instante.

— Meu filho é jovem, tem mais paciência com mulher que está sem-

pre apavorada pensando que nunca mais vai sair da oficina — ele disse, a cara larga enfiada no quadro onde eu apoiava o braço, deixando passar entre os dentes um filete de cheiro de ferneté.

— Esse jeito que a senhora chegou rateando, acho que não é nada difícil. Uma coisinha de nada ali dentro, um cisquinho, coisinha à tóa. *Leco*? Oh *Leco*! — ele disse. E veio lá do fundo da oficina com o mesmo macacão do pai, macacão cinzento com um escudo amarelo sujo de graxa na gola. Nem sei o que estava escrito lá. Devia ser uma besteira qualquer. *Oficina Tristano*. Uma coisa assim. *Leco Tristano*. Vinte e seis anos. Um tiquinho mais bonito que o pai, porque quando ele me olhou eu continuava sentada ao volante e ele se agachou para falar comigo através do quadro de vidro arriado. Era uma cara mais dura e quadrada. O velho *Nicola* tinha um queixinho de caroço, ele não. Uma cara quadrada e morena. Bem morena, bem siciliana. Talvez um pingo de sangue mulato na pele branquinha da mãe. Essa balbúrdia brasileira. Quase só dá gente feia, mas quando acerta o homem vem bonito, isso eu não posso negar. Ele disse:

— Qual é o problema, madame?

— Ora bolas. O problema é que o carro está enguiçado e eu preciso ir embora. Tenho coisas a fazer em *Iguaba Grande*.

— Ah, bom. Não se preocupe. A senhora por favor abra a tampa que eu vou examinar.

Achei um tanto intencionalmente obsceno, “tampa” em vez de “capô”. Parecia piada de ginecologista. E

ele foi ver. Abriu o capô segurando aquela mesma estopa mais suja de graxa do que a mão suja de graxa na qual eles teoricamente pretendem limpar a mão suja de graxa. Eu observei que ele era enxuto. Não era magrinho. Era enxuto. Era um rapaz musculoso, pois não vi a nádega arredondando fofa por dentro do cós do macacão. Ficava um fofó. Um vazio. Um fofó mesmo. Assim feito um balão fofó. Um balão que a criança deixou sair quase todo o ar. Esse era o tal Leco. Leco Tristano, filho do velho Nicola anarquista. Ora vejam só. Achei uma boa dupla e trouxe ele comigo. Depois que ele consertou o carro, eu gostei e trouxe. E ele se instalou aqui. Não é o primeiro homem que faz isso, e aliás espero que também não seja o último. Deus queira que não. E se instalou e deu ordens e tinha hora para estudar Ciências Políticas e também tinha reunião lá com os amigos do pai, uns anarquistas, anarco-sindicalistas, anarco-comunistas, comuno-trotskistas, uns merdas daqueles que de vez em quando estouram uma bomba lá naquelas montanhas ásperas. Aqueles bandidos que querem autonomia. Sei lá. Aquela merca de gente que vive explodindo coisas. Revolucionários de merda botando granada na terrina de sopa dos velhos aristocratas de merda que pariram os tais fascistas e deu aquela merda que todo mundo sabe. Mas que foi bom, foi. Aprendeu a usar os talheres, o copo de vinho branco, o copo de vinho tinto, lavar os dedos na lavanda. Era de fato um belo rapaz. Aliás é ainda um belo rapaz. E tem futuro. Eu estou barriguda, duas toalhas de toucinho torcidas em tor-

no do umbigo e ele tem um belo futuro.

E ainda por cima estou mais branquela do que a cara do rei da mímica européia. E não adianta chorar que não vou mesmo à praia. Não tenho mais coragem de ir à praia quando tem sol. Só de tardinha, quando já vai escurecendo, aí sim. Mas a gente vai mesmo é beber. O Leco e eu e os agregados. Tem sempre os agregados que vivem às minhas custas. Já perdi a conta da quantidade de gente que viveu às minhas custas sem ter nada a ver comigo. Meu pai reclama, reclama, mas sempre solta um dinheirinho, e depois tem os pais dos meus filhos. O pai da Sandrinha é generoso, o sacana. Ele paga tudo e ainda deixa algum pra qualquer eventualidade, não quer que falte nada à nossa filhinha querida. Já o pai do Anselmo... O pai do Anselmo é tão bêbado quanto eu e não está em melhor situação financeira. Comparece com o da escola e o da babá, mas bufando. Além disso a mulher dele é uma chata. Zelinda. Ela quer criar o garoto em Petrópolis. O sítio é grande, o ar é bom, faria bem ao Anselminho que é asmático. Ela vive insistindo nessa encheção de saco e o pai do Anselmo nunca aparece aqui, trazendo o dinheiro que tem que trazer porque o juiz bota ele na cadeia se não trouxer, sem colocar esse problema na mesa. Quer o garoto lá em cima respirando ar puro. Zelinda não tem filhos. Sofreu um desastre de motocicleta e não pode ter filhos. Tem adoração pelo Anselminho. Ah, é? Pois olhe aqui, meu senhor, diga à sua mulher que eu também tenho adoração pelo Anselminho.

Tem graça. Vou dar o meu filhinho àquela vagabunda que estava com a caveira cheia de cocaína quando voou de motocicleta e enfiou a cabeça no poste? Meu filhinho de 10 anos que criei com tanto esforço? Vou dar pra ela? Meu tesouro, meu ganha-pão? Se eu dou pra ela, a mesada vai pra onde? Aqui, ó: no rabo. Se quer ter filho e não pode pela frente, vê se consegue fazer um pelo rabo!

Antigamente, a essa hora, eu ligava para o Túlio e a gente ficava falando mal da vida alheia até amanhecer. Depois ele vinha com a garrafa debaixo do braço e um buquê de flores na mão. Meu escritor predileto. Muita bebida. Muita porrada de machão, também. Mas eu sempre disse ao Túlio, "meu querido, você é doido, onde já se viu pegar fanchona na Central do Brasil". Um homem fino, um escritor de alta categoria traduzido em tantas línguas... Precisava ir todo fim-de-semana, no cu da madrugada, pegar fanchona da pesada na Praça Mauá? Uma gentinha bruta, marinheiro que entrou no barco por não ter onde cair morto... Pau-de-arara de cabelo encardido que despreza mulher-dama, imaginem o que não vai pensar de um homem de olho cinza tão comovente, um homem delicadíssimo, de repente se revela uma bicha masoquista, querendo porque querendo o fanchona moendo ele de porrada? Tinha mesmo que voltar dessas aventuras sem os dentes na boca ensangüentada, sem dinheiro, sem documentos, sem sentidos... Uma vez foi apanhado todo nuzinho e desmemoriado por trás da Candelária... Coitadinho... O *Jornal do*

Brasil respeitou a glória dele... A notícia saiu assim: "Importante escritor brasileiro, traduzido inclusive em mais de 15 idiomas"... Só cometeram um deslize que foi chamar a atenção para o fato de que daquela vez roubaram até os sapatos do Túlio... Aí já é "menas" verdade, pois o Túlio nunca andou de sapato. Vivia descalço por aí. Era lindo. Lindo. Ainda hoje eu acho Túlio tristemente lindo. Ele está de boca mole. Fica babando do lado esquerdo, aquela baba escorrendo e a enfermeira enxugando com um lenço. O olho dele não mexe não, fica parado assim, olhando, parece que não tem nada dentro, parecem mesmo dois olhos de vidro... E também não abre a boca para dizer coisa nenhuma. Se pudesse dizer alguma coisa, talvez revelasse finalmente que meu nome no espelho é Sonja Christine Morgan. Eu disse Sonja, e não Sonia. Faz favor de respeitar a dupla personalidade aqui da boneca. O Túlio é a única pessoa que sabe disso, mas está lá sentado naquela cadeira de rodas, incapaz de fazer alguma coisa além de babar, uma baba espumada assim feito a do *boxer* abocanhando o braço da gente. Chut! Sai pra lá, Truman Capote!

Eu, hem. Não tem jeito não. Vai morrer e meu segredo morrerá com ele. Muita cachaça e muita porrada de fanchona da Central do Brasil, tinha que dar no quê? Muita bolinha também. Tomava bolinha com vinho pra não dormir e bolinha com cachaça pra não acordar. Ai meu querido amigo! Não me leve a mal, mas você já morreu e não sabe. Vai sobrevivendo porque sua família é rica e tem muito médico importan-

te cuidando de você. Se não fosse conhecido e não tivesse berço, ao contrário de tantos outros artistas, ó: já teria ido. *Bye-Bye*.

Eu também qualquer hora vou. Eu vou. Quero ver o destino que vão me dar. Não quero ir praquela gaveta não. Detesto gaveta. Tenho claustrofobia, dá licença da boneca ser claustrofóbica? Quero ir pruma campa, uma coisa assim com grama em cima, fechadinha com aqueles tijolinhos brancos. E a cruz de pedra fincada com meu nome, data do nascimento e dia da pranteada morte. Eternas saudades. De quem? Gostaria de saber quem sentiria saudades eternas de mim. Eu é que não vou ser, pois já estarei morta, e além do mais, para falar com franqueza... Não vou levar saudades nenhuma deste lado do paraíso. Vou ficar é muito calminha, debaixo da grama, sem querer saber de mais nada. Chega. Já tive tudo e não sobrou nada que prestasse. Tive tantos maridos que perdi a conta. Já fui até princesa búlgara, imagine. Princesa Eliana von Vastolovcock ou coisa parecida. Todo príncipe búlgaro se chama Vastolovcock e não tem um tostão no bolso, o sacana. O olho azul, o nariz assim meio torto, meio nariz de judeu que se arrependeu quando viu a fogueira esperando por ele, e se ajoelhou e fez uma linda declaração de amor a Jesus, em latim do bom e do melhor. O Vastolovcock era assim, belo como um judeu que ao ver a fogueira ficou tão apavorado que até os cromossomos dele mudaram rapidamente o desenho... O resultado dessa melódia foi aquele nariz estranhamente búlgaro-cristão.

O Príncipe Vastolovcock que casou comigo falava um português todo quebrado... "Brarasil... Prenambucô"... Mas era fino. No menor gesto a gente via que ele teve berço. E como gostava de dinheiro, o sacaneta. Isso o pavor da fogueira não mudou não: quando ele ouvia a moeda tilintar, era o sangue judeu que voltava a ferver em suas veias... Depois foi embora. Depois daquela discussão que todo marido e mulher tem quando se separa, né... Aquilo dura semanas, aquele inferno. Depois eles vão embora. Aí você fica na maior fossa e começa tudo outra vez. Comigo tem acontecido regularmente, é quase um sonho feliz que se repete, a chegada do Príncipe Vastolovcock trazendo um pesadelo na carruagem.

Agora estamos no meio da noite, o sonho ainda não foi completamente embora mas o pesadelo já se insinuou. Agora, o nome do Príncipe Vastolovcock é Leco Tristano. Eu agora sou a Princesinha Leca Tristana... Meu jovem marido estuda Sociologia e vai resolver o problema brasileiro. Soluciona o caso do PNB, Produto Nacional Bruto, e depois dá uma colher de chá aos camponeses, fazendo a reforma agrária. Ele estuda com essa finalidade. No fundo, quem vai salvar o Brasil sou eu mesma, pois quem paga a faculdade é a Condessinha Leca. Espero que a História leve isso em consideração. Isso mesmo, espero que a História me faça justiça considerando que para estudar é preciso ter um carro, e para ter um carro, um garoto que trabalhava como auxiliar de mecânico na oficina do pai haveria de escolher o melhor. Uma

viatura melhor no desempenho do motor, conforme ele falou, e também que estivesse à altura do meu *status* social. Afinal, sou uma dondoca. Amassada, inchada, mas dondoca. Ele foi fazer o negócio e voltou com um *Puma* gelo. Um carrinho pequeno, esportivo, elegante. Pra ele até que fica interessante. O Leco se torna um italiano grandalhão quando se enfia naquele banquinho e bota as mãos no volante tão pequenino. Mas quem vai sentada do outro lado sou eu, correto? Gorda do jeito que estou, bunduda, barriguda, inchada de gim... Oh merda. Que sacrifício me enfiar naquela merda daquele carrinho. Não caibo de jeito nenhum. Além do mais, o meu *status* sempre foi de *Bentley*. Mas ele é quem sabe das coisas, ele é quem vai no *Puma* discutir na faculdade os problemas do Brasil, ele é que tem a fórmula mágica de fazer crescer o Produto Nacional Bruto combinando com uma reforma agrária radical. Pra fazer essas coisas tem que ir mesmo de *Puma*, não será num fusca de merda que alguém vai conseguir salvar este País.

Eu, hem. Às vezes penso que esse cara está imaginando que sou idiota. Que seja burra sempre fui e não nego, mas idiota só algumas vezes, quando estou com preguiça de encarar a dura realidade. Neste momento, por exemplo, meu maior interesse é renovar a minha dose de gim. Pronto. Vamos logo num triplo, sem gelo e sem rodela de limão. Eta ferro, que violenta delícia essa lenta destruição de uma outra bela mulher... E daí? Não tenho pra quem telefonar. O pobre do

Túlio está morre-não-morre e, tirando ele, não conheço mais ninguém que acorde antes do meio-dia. Agora são cinco e meia, seis horas talvez. Não tem jeito, é um copo de gim e eu e mais ninguém. Lá pelas duas da tarde aparecem os agregados e mando servir um peixe pra forrar o estômago. Bebo uns vinhozinhos, depois uns licorezinhos... Que tal? A vida não é bela? A vida é bela, não tenham dúvida, a gente é que não sabe aproveitar. Me disseram que eu ia morrer de porrada. Imaginem. Morrer moída de porrada igual ao Túlio Moscoso. E deram como ensaio geral o bafafá que saiu dessa história do *Puma*, meu Deus, quebrada e tanto nariz arrebentado. por uma coisa à tã tanta garrafa quebrada e tanto nariz arrebentado. Só porque não quis dar, imagine. Achei muito caro, e com toda razão, e meu pai também bronqueou quando soube qual era o nosso projeto. "Pensei que vocês iam comprar uma viatura de segunda mão, mas grande bastante pra levar toda a família pralguma praia decente, longe dessa explosão demográfica de Ipanema". Foi assim que papai falou. "Agora, o *Puma*?", ele disse. "Essa merda de carro de luxo só cabe quem vai ao volante e olha lá. Eu com meus 74 quilos sou capaz de entrar se me empurrarem com força. Mas depois, pra sair, vão ter que mandar desmontar o carro inteiro comigo entalado lá dentro. Tenha a santa paciência, minha querida, mas já gastei muito dinheiro financiando as suas loucuras. Essa agora me parece um pouco indigesta demais". Eu achei que ele estava podre de razão, o meu velho pai, que eu ajudei a dilapidar metade do patrimô-

nio dele com minhas famosas loucuras. Mas o Leco tem razões que a própria lei da oferta e da procura desconhece. Ele é economista e vai salvar o país da derrocada. Vai tirar isto aqui do buraco onde a gente se meteu desde que o mundo é mundo. Precisa de um *Puma* pra começar essa bela aventura. E como todo autêntico revolucionário, ele fica pê da vida quando lhe recusam alguma coisa. Se você pretende se meter com gente que faz revolução, é bom eu ir logo avisando que essa gente não gosta de ser contrariada. O Leco me deu uma surra que me dói o corpo inteiro até hoje. Mas não foi diretamente por causa do carro, não. Ele inventou um pretexto bem complicado, ciúme, machismo, ficou com ciúme de um camarada lá. Sei lá. Eu estava bêbada e sofro de amnésia alcoólica. Aliás, agora mesmo não estou falando coisa com coisa. É a amnésia braba. Vou tomar mais um gim. Pronto. Estamos no terceiro ou no quarto? Sei lá, só sei que está bom, o dia amanheceu loirinho e azul, me sinto bem. Dói um pouco aqui nos rins e debaixo do joelho. O negócio foi lá no *Zepelim*. Só sei que de repente ele tinha dado uma porrada na cara de um sujeito e de repente ele partiu pra cima de mim e caiu de porrada em cima de mim também. Foi feio. Quebrou copo, garrafa, as cadeiras voaram. Naquela noite correu fartamente o generoso sangue brasileiro, pois quem não tinha nada com a briga levou as sobras. Um garçom ia quase ficando cego por causa de um caco de garrafa que lhe enfiaram na cara. Ai! o que foi que eu fiz? Ai! Me expliquem... O que foi que eu fiz?

Aí, no dia seguinte, ele não falou comigo, acordou de cara amarrada e saiu. Eu fiquei sozinha sem ter com quem falar. É ou não é chato? Você apanha sem ter feito nada e depois ainda te castigam deixando de falar com você. Vou conversar com quem? Com meus *poodles*? Com esses fedorentos animais? Essa não. Quero falar com gente feito eu. Gente de carne e osso, gente com alma dentro da cabeça... Quando entardeceu, eu desci pra praia. Fui levando minha caixinha de isopor, minha garrafa, minhas histórias em quadrinhos e palavras cruzadas. E deixei um cheque em cima da mesa dele. Pronto, Sr. Conde Leco Tristano! Seja feita a vossa vontade! Esta vossa criada, doravante, só vos dará paz e amor! Que tal? Ele tem uma prancheta, estuda lá no alto do tamborete feito um desenhista. Fui toda humildezinha até a prancheta e larguei lá em cima um cheque pra ele comprar a merda daquele *Puma*. Pro vento não derrubar o cheque, botei debaixo de um esquadro e em cima do livro que ele estava lendo: *História do Anarquismo no Brasil*. Não era o que ele queria? Agora me digam se precisava me dar tanta porrada... Precisava me chutar os rins daquela maneira? Me obrigar a usar óculos escuros dia e noite durante semanas?

E aí um amigo que eu tenho e que é poeta, o Ricardo Luna, chegou a dizer:

— Não me leve a mal, Eliana, mas eu sou meio premonitório. Sei lá. Reconheço que tenho um lado meio babaca, mas sou capaz de perceber para onde as coisas vão se encaminhando. É uma questão de

juntar os detalhes, reunir os episódios, formar o quebra-cabeça. Você acaba prevendo o futuro quase com exatidão. Por exemplo... Conheci todos os homens que passaram na sua vida, mas esse aí, o Leco, é de longe o mais perigoso de todos. Esse homem vai te matar de porrada. E não vai ser um assassinato passional, não senhora. Você naturalmente acha que assim seria uma glória, e eu concordo plenamente. Se ele chegasse com um punhal, digamos assim, roído de ciúmes porque soube que você está interessada em outro homem... "Mortalmente apunhalada pelo amante enciumado!" Que maravilha, hem? A manchete da *Luta Democrática*! Mas não vai ser assim não. Ele vai te dar é muito pontapé. Muito *telefone*, as mãos espalmadas esmagando a orelha. Esse garoto sabe trabalhar cientificamente. Ele pode te assassinar provocando hemorragia interna, como fazem os profissionais. Não precisa ser um torturador famoso para conhecer e aplicar a técnica. Um polícia de merdinha faz isso todo santo dia com os pobres-diabos que eles recolhem no meio da rua, enfiam na carrocinha e depois querem que o cara confesse que roubou o que o cara não roubou. O camarada ia apenas passando por ali, ia tomar uma cerveja no botequim da esquina, e por isso não se lembrou de botar no bolso a carteira de trabalho devidamente assinada. No dia seguinte o cadáver aparece no xadrez, completamente morto, minuciosamente torturado, mas sem uma única escoriação do lado de fora do corpo. O seu Leco Tristano vai fazer assim. Ele vem vindo

numa progressão assustadora, é só você reparar. A coisa está alcançando limites intoleráveis. Tudo indica que ele pegou o gosto de bater. Ou eu muito me engano, ou ele toda noite projeta a maneira pela qual vai assassinar você. O olho dele é frio e perverso. Nenhum homem olha daquela maneira para a mulher que ama. Você me desculpe estar dizendo isso, mas alguém teria que dizer. Só peço que você não me compreenda mal... Não me interprete mal, por favor.

Ora, querido — eu disse — não interpretei coisa alguma; eu entendi tudinho que você falou. E lhe dou inteira razão. Vem, vamos brindar ao meu fim premonitório. Não será um fim glorioso, mas é um fim. Cada qual termina como pode.

Assim falou o poeta Ricardo Luna. Foi há três ou quatro semanas. A vida entrou novamente nos eixos. Estamos vivendo uma nova lua-de-mel. Quando tenho saco, me enfio de qualquer jeito naquela merda de carro e a gente passeia de *Puma* pela orla marítima. A gente come uns camarões lá na Barra, depois a gente volta, a gente faz amor. Um belo dia ele some com o *Puma*, como fez ontem. Hoje já não estava na cama quando acordei. O pijama em cima do travesseiro, dobradinho. Ontem à noite ele teve uma reunião muito importante com os anarco-sindicalistas. Ou serão anarco-comunistas? Comunio-trotskyistas? Estalinistas-maoístas? Neoestalinistas? Ah, eu não sei e não vou cansar a minha beleza procurando saber. Uns merdas de esquerda que explodem bombas aí pelo mundo, pedindo autonomia.

Uns outros que querem quebrar a espinha do Estado e cortam a orelha do Paul Getty III. Essa gentinha de merda, enfim. Eu lá entendo de política? Aliás, não quero entender nada, quero mesmo é morrer. Pouco importa que seja levando pontapé científico no fígado. O importante é morrer, e espero que isto me aconteça o mais breve possível. Hão de me encontrar mortíssima aqui na sala, debaixo do meu espelho, onde por trás da minha cara arruinada eu vejo a fascinante figura de Sonja Christine Morgan. Todos os dias. Me olho cinqüenta mil vezes todos os dias. E sempre por trás da minha decadência, quem me aparece radiante e bela? A imortal Sonja Christine Morgan. Parar de beber, não vou. Fazer regime pra emagrecer, nem pensar. É preferível esperar que Sonja Christine Morgan me sobreviva. Eu, por mim, posso morrer sossegada, pois sou uma inútil. Uma verdadeira inútil. Nasci assim, foi assim que me educaram... Queriam que me tornasse um bilelô, e me tornei. Qual é a bronca? Quero todo mundo feliz, pois meu destino cumpriu-se. Agora só me resta morrer. *Good-bye*, anarco-sindicalistas do Brasil!

FIM



# "HOJE SOU UM; E AMANHÃ OUTRO"

José Joaquim de Campos Leão

"QORPO SANTO"

## Personagens:

Dourado, rei de . . .  
Eleutério, seu Ministro  
Matildes, a rainha

Fernando (   
e ( Guardas  
Carlos (

Eulália (   
e ( Damas do Paço  
Tibúrcia (

4 Officiais  
Criado  
Soldado da Guarda Imperial

## ATO PRIMEIRO

O REI (*Para o Ministro*) — Já destes as providências que te recomendei ontem sobre os indigitados para a nova conspiração que contra mim se forja?

MINISTRO — Não me foi possível, senhor, pôr em prática vossas ordens.

O REI — Ludibrias das ordens de teu rei? Não sabes que te posso punir, com uma demissão, com baixa das honras, e até com a prisão?!

MINISTRO — Se eu referir a V.M. as razões ponderosas que tive para assim proceder, estou certo que V.M. não hesitará em perdoar-me essa que julga uma grave falta; mas em verdade não passa de ilusão em V.M.

O REI — Ilusão! Quando deixas de cumprir ordens minhas?

MINISTRO — Pois bem, já que V.M. o ignora, eu lhe vou cientificar das coisas que me obrigaram a assim proceder.

O REI — Pois bem: refere-as; e muito estimarei que me convençam e persuadam.

MINISTRO — Primeiramente, sabia V.M. de uma grande descoberta no Império do Brasil, que se tem espalhado por todo o mundo cristão, e mesmo não cristão! Direi mesmo por todos os entes da espécie humana!

O REI (*Muito admirado*) — Oh! Dizei: falai! Que descobriram — é erro?!

MINISTRO — É coisa tão simples, quanto verdadeira:

1ª — Que os nossos corpos não são mais que os invólucros de espíritos, ora de uns, ora de outros; que o que hoje é rei como V.M. ontem não passava de um criado, ou vasalo meu, mesmo porque senti em meu corpo o vosso espírito e convenci-me, por esse fato, ser então eu o verdadeiro rei, e vós o meu ministro!

2ª — Pelo procedimento desses que V.M. chama conspiradores persuadi-me que estes também apossados de vosso próprio espírito foram levados a pensar em substituir vossa pessoa física pelas deles. Uma

simples troca de invólucros, de corpos diferentes habitados por uma única alma como a vossa. Uma alma imensa protegida e bafejada das dignas leis divinas. Eu, pois, ontem estava tão acima de V.M. porque sentia em mim o dever de cumprir uma missão divina, a de obedecer a este fato que me foi revelado e acabo de comunicar-vos, e me era impossível cumprir ordens humanas. Podeis fazer agora o que quizerdes. Eu também como os indigitados sou culpado ante V.M.; porém somos todos culpados sem querer. Cabe à vossa grande compreensão saber perdoar-nos.

O REI — Estou pasmo. Se o que arguís se verifica, estou perdido. Qualquer um quererá ser rei a pretexto de obedecer leis divinas.

MINISTRO — Não temais, senhor. . . Todo o povo vos ama e a nação vos estima; mas desejo que aprendais a conhecer-vos, e saber o que é o corpo de um ente qualquer da espécie humana; isto é, que os corpos verdadeiramente são habitações daquelas almas que a Deus apraz fazer habitá-los.

O REI — Mas quem foi no Império do Brasil o autor da descoberta, que tanto ilustra, moraliza e felicita — honrado?!

MINISTRO — Um homem, senhor, predestinado sem dúvida pelo Onipotente para derramar esta luz divina por todos os habitantes do Globo que habitamos.

O REI — Mas quais os seus princípios, ou os de sua vida?

MINISTRO — É filho de um professor de primeiras letras; seguiu por algum tempo o comércio; estudou depois, e seguiu por alguns anos a



profissão do seu pai, roubado-lhe pela morte, quando contava apenas de 9 a 10 anos de idade. Durante o tempo de seu magistério, empregou-se sempre no estudo da História Universal, da Geografia; da Filosofia; da Retórica; da Poesia; da Oratória — e de todas as outras ciências e artes que o podiam ilustrar. Estudou também um pouco de Francês, e do Inglês; não tendo podido estudar também — Latim, conquanto a isso desse começo, por causa de uma enfermidade que em seus princípios o assaltou. Lia constantemente as melhores produções mais célebres de todos os tempos. Foi esta a sua vida até a idade de trinta anos.

O REI — E nessa idade o que aconteceu? Pelo que dizes reconheço que não é um homem vulgar.

MINISTRO — Nessa idade, informam-me... isto é, deixou o exercício do magistério para começar a produzir de todos os modos; e a profetizar!

O REI — Então também foi ou é profeta?! Como se chama esse homem?!

MINISTRO — Ainda não vos disse, senhor, que esse homem viveu em um retiro por espaço de um ano ou mais, onde produziu numerosos trabalhos sobre todas as ciências, compondo uma obra a que denomina E... ou E... de... E aí acrescentam que tomou o título de Dr. Qorpo Santo. Ao interpretar diversos tópicos do Novo Testamento de N. S. Jesus Cristo, que até aos próprios padres ou sacerdotes pareciam contraditórios!

O REI — Estou espantado de tão importante revelação!

MINISTRO — Ainda não é tudo, senhor: esse homem era durante esse tempo de jejum, estudo e oração — alimentado pelos Reis do Universo. A sua cabeça era como um centro, donde saíam pensamentos, que voavam às dos reis de que se alimentava, e destes recebia outros. Era como o coração do mundo, espalhando sangue por toda as suas veias, e assim alimentando-o e fortificando-o, e refluindo quando necessário a seu centro! Assim como acontece a respeito do coração humano, e do corpo em que se acha. Assim é que tem podido levar a todo mundo habitado de palavra escrita ou falada — tudo quanto há querido!

O REI — Cada vez fico mais espantado com o que ouço de teus lábios!

MINISTRO — E ainda não é tudo: esse homem tem composto, e continua a compor, numerosas obras: tragédias, comédias; poesias sobre todo e qualquer assunto; finalmente, bem se pode dizer — que é um desses raros talentos que só se admiram de séculos em séculos!

O REI — Poderíamos obter um retrato desse ente a meu ver tão grande ou maior que o próprio Jesus Cristo?

MINISTRO — Eu não possuo algum; mas pode se encomendar ao nosso cônsul na Cidade de Porto Alegre, capital da Província de São Pedro do Sul, em que tem habitado, e creio que ainda vive.

O REI — Pois serás já quem fará essa encomenda!

MINISTRO — Aqui mesmo na presença de V. M. o farei. *(Chega-se a uma mesa, pega em uma pena e pa-*

*pel, escreve:)* “Sr. Cônsul de... De ordem de Nosso Monarca, tenho a determinar a R. Sa., que no primeiro correio envie a esta Corte um retrato do Dr. Q... S..., do maior tamanho, e mais perfeito que houver. Sendo indiferente o preço.

O Primeiro Ministro,  
Doutor SÁ E BRITO.

Corte de..., maio, 9 de 1866.

*(Fechou, depois de haver lido em voz alta; chama um criado; e manda por no correio — para seguir com toda a brevidade, recomendando.)*

## ATO SEGUNDO

A RAINHA E SUAS DAMAS *(entrando)* — Não é essa, senhor *(para o rei)* a primeira vez que sabendo haverdes querido encadear ou condenar à morte homens a quem julgo inocentes, venho perante vós impetrar o seu perdão! Chegou ao meu conhecimento que desconfiastes da fidelidade de vossos maiores e mais sábios amigos, Henrique e Gil Gonzaga! É por estes sábios vassallos, e que tantas vezes têm ocupado os mais importantes cargos do Estado, que vos venho pedir; é a liberdade, ou não perseguição de suas pessoas que desejo!

O REI — Bem conheço, senhora o interesse que em tudo quanto diz respeito à minha, à vossa e à felicidade do Estado que por herança ou Vontade Divina — governo: ora com sábios conselhos; ora com vossas felizes lembranças; ora com as mais justas — vossas reflexões! Estais portanto servida, senhora, em vosso pedido; mesmo que não o fi-

zêsseis, a conversação que acabo de ter com um dos nossos mais distintos políticos, e atualmente na primeira pasta do Governo, seria bastante para perdoar a esses, de quem tive denúncia de que conspiram contra o nosso Governo!

A RAINHA — Quanto me apraz, senhor, ouvir de vossos lábios, doces e salutareas palavras! Estou tranqüila, e volto feliz aos trabalhos em que sempre me costumo ocupar! *(Para o Ministro)* Senhor Ministro, continuai com vossos sábios conselhos a ilustrar vosso Grande Rei, e contaí sempre com a proteção de vossa assaz afetuosa rainha! *(Sai com as damas.)*

OS GUARDAS *(Entrando)* — Senhor! Senhor! *(Fatigados e cheios de temor)* Aproximam-se de nossas praias alguns vasos de guerra com bandeira de uma nação com quem estamos em guerra! Houveram alguns tiros e agora se aproximam de nossa barra: é portanto mister por em tudo armas para repelir a audaz invasão!

O REI *(Para o Ministro)* — É preciso darem-se as mais terminantes ordens a fim de que não sofra a cidade o menor mal! Escrevei já as seguintes ordens para o general-comandante da guarnição: *(o ministro senta-se e escreve)* de ordem de S. M., nosso rei, determino a V. Exa., que imediatamente ponha em armas, e pronta para repelir qualquer tentativa estrangeira, toda a tropa que faz a guarnição desta cidade! Mande tocar tambores pelas ruas para que se reúna não só toda a Guarda Nacional ativa, como também a reserva, dividida toda a tropa em colunas por todo litoral da

cidade, principalmente por suas praias mais vulneráveis, ou despidas de fortalezas! *(O rei entrega o officio a um, sai acompanhado de guardas e volta imediatamente.)*

MINISTRO — Peço licença a Vossa Majestade para ir em pessoa dar as mais providências que em tão melindrosas circunstâncias são necessárias.

O REI — Vai, e não te demores a vir dar-nos parte do que ocorre; pois se for necessário, quero ir eu mesmo em pessoa, com a minha presença, animar as tropas; exortar o povo; e fazer, como me cumpre, quando em mim cabe em proveito dele, e da nação! *(O Ministro parte.)*

O REI *(Passeando)* — Por mais saber que se tenha; por mais previdente que seja um monarca; por mais benefícios que derrame sobre seus povos, e mesmo sobre os estrangeiros, com sua ciência, e com seu exemplo; sempre lhe sobrevêm males inevitáveis, que o dever, e a honra, e a dignidade obriga a repelir! E às vezes com que dureza ele é obrigado a fazê-lo! Com que dor em seu coração ele prevê os numerosos cadáveres juncando os campos da batalha! Céus! eu estremeço, quando vejo diante de meus olhos o horrível espetáculo de um açougue de homens! E se fossem só estes os que perecem; mas quantas famílias desoladas! Quantas viúvas! Quantas filhas sem pais; quantas orfandade... Quanto pesa o cetro na destra daquele que o empunha com os mais inocentes desejos; com as mais sãs intenções! *(Tomando um aspecto resolutivo.)* Tudo isto é verdade; mas quando o reino

periga! Quando o inimigo audaz se atreve a insultá-lo; quando pode tudo gemer, se o rei fraquejar; não deve ele reflexionar sobre as conseqüências; tem uma única resolução a tomar: ligar-se ao povo, ao Estado ou ao reino; identificar-se com eles, como se fora um só ente, e debelar aquele, sem poupança de forças, de dinheiro, e tudo o mais que possa concorrer para o mais completo, e glorioso triunfo! Vamos pois em pessoa dar todas as ordens, dispor tudo, e expor se for necessário este peito as balas; este coração ao ferro insultante! Guarda! prepara-me um dos melhores cavalos em que eu cinja esta espada.

O GUARDA — Pronto, senhor *(Sai.)*

O REI *(Veste a sua farda de general, depois de haver despido a capa com que se achava, e parte apressadamente. Ao sair, ouve um tiro de peça; desembainha a espada, dizendo)* — São eles! *(E segue.)*

A RAINHA *(Acompanhada das damas)* — Não sei que mau influxo, destino, ou planeta, acompanha, guia, e muitas vezes transtorna as mais sábias administrações do Estado! Por quão pouco tempo gozam estes aquela paz que os tranqüiliza e felicita! Daquele progresso que a todos eleva; que a todos anima; que a todos enche de bens, e de venturas! Havia ainda tão pouco tempo que a providência nos havia dado o triunfo contra os inimigos internos que pretendiam debelar-nos; e quando acaba de tranqüilizar os nossos corações, envia-nos talvez a mais cruel guerra estrangeira! Enfim, como não há mal algum, que não traga algum bem, devemos contar

e esperar que este, como todos os outros, nos facilitará. (*Ouvem-se numerosos tiros de peça e de fuzilaria. A rainha para as damas*) Enquanto, damas, os nossos canhões marítimos destróem os nossos inimigos, vamos desta janela animar as nossas tropas de terra com nossa presença, a fim de que se houver algum desembarque, eles conheçam que seríamos capazes de os acompanhar com uma arma em punho! (*Aproximam-se de uma janela*)

UMA DAS DAMAS — Vossa Majestade vê? Lá se incendia um vaso inimigo! Lá caiu um mastro de uma galera!

A OUTRA — Ih!... Como a metralha varreu o convés daquela nau! Se continua assim, deste instante a duas horas, está o combate terminado, triunfando as nossas armas!

A RAINHA — Vocês vêem as tropas que estão desembarcando lá naquela ponta da Península Anglicana?

AS DAMAS — Vamos; vamos! que bicharia! Parecem corvos, ou nuvens de outros bichos! E quem sabe se as nossas ainda não viram esse desembarque? Seria bom avisá-las! É lugar algum tanto escondido. Convém mandar saber!

A RAINHA — Dá cá o meu apito!

O CRIADO (*Dando uma espécie de trombetinha*) — Eis, senhora.

A RAINHA (*Apita; um soldado da guarda imperial ou real responde com um toque de corneta; ela torna apitar; ele fala*) — Corre; voa onde está o rei, e dize-lhe que desembarcaram tropas inimigas na península! (*O guarda parte a todo o galope. A rainha olhando por um óculo, e muito atentamente*) Ainda agora é que reparo! A fumaça não me deixava ver bem! Os nossos vasos par-

tem cheios de tropas para o lugar do desembarque! Numerosas lanças os acompanha; daqui por cinco minutos deve estar toda tropa inimiga debelada! Embalde os traidores procuraram uma posição tão importante para destruir-nos... Serão destruídos e completamente aniquilados! Como saltam cabeças, pernas, braços pelos ares! Que carnificina horrível se observa?! Como se matam; como se destroem entes humanos!

UMA DAS DAMAS — Vossa Majestade vê? Lá vem o rei a galope! Seu cavalo vem banhado de suor; seu rosto é carmesim! Sua espada, ainda desembainhada, vem tinta de sangue! Céus! quão grande deve ser o triunfo conquistado hoje por nossas felizes armas!

O REI (*Entrando banhado em sangue e suores; para a rainha*) — Senhora, mandai-me vir outro fardamento limpo para mudar.

A RAINHA — Entremos nesta câmara. (*Entram, e passados alguns minutos, ele se apresenta com nova farda, calças etc.*)

O REI — Adeus! Volto ao combate; e juro-vos que antes de pôr-se o sol, não ficará um soldado inimigo em território nosso. (*Parte*)

A RAINHA — Deus abençoe os nossos projetos; e proteja os nossos esforços! (*Acompanha-o até a porta; voltam à cena, a rainha e as damas*)

UMA DAS DAMAS — São horas, minha senhora e rainha, de tomar os alimentos de costume com que reparais as forças que gastais em minha, e em utilidade de todos os vossos criados.

A OUTRA — Sim; até se não fora hoje um dia tão extraordinário, por

certo teríamos faltado a um dos nossos mais importantes deveres. Pois o relógio marcou já uma hora da tarde; e o que agora oferecemos, devia ter sido apresentado a Vossa Majestade ao meio-dia!

A RAINHA — Eu não trato, nem tenho disposição, ainda, disso, vamos. (*Saem*)

DAMAS — Schts... a pessoa física da rainha está dormindo. Mas seu espírito permanece alerta. Somente o corpo, esgotado pela vigília e a expectativa da batalha, foi atacado e vencido pelo sono. Afastada de sua forma corpórea luta junto ao rei. Schts...

### ATO TERCEIRO

O REI (*Distribuindo prêmios aos numerosos guerreiros que o auxiliaram no triunfo dos combates; conversando ora com um, ora com outro*) — Eis, senhores, a recompensa daqueles, que sabem cumprir bem seus deveres, defendendo os interesses do reino, e com eles suas próprias fortunas. Estes recebem o saboroso prêmio de suas fadigas; a recompensa de seus trabalhos. Assim como os usurpadores recebem a morte, e tudo o mais que os pode inutilizar e destruir, quando tentam roubar, matar, ou de qualquer outro modo apossar-se, e fruir os bens que só a outrem pertencem, que só a outrem é permitido gozar! (*Pegando uma medalha, e pendurando no peito de um oficial-general*) Eis como revelarei ao mundo tua coragem e valentia. (*Pondo outra em outros*) Eis com que despertarei no espírito de vossos concidadãos, a lembrança de milhares de cadáveres, com que a meu lado fizeste juncar o

campo da batalha. (*Pondo em outro*) Eis a prova mais evidente de meu amor por aqueles que me auxiliam no mais importante cargo que se pode exercer sobre a terra — e de governar os povos, bem como do reconhecimento de vossos raros merecimentos! (*Para outro*) É quanto basta para que o mundo vos olhe com respeito; vossos irmãos de armas com prazer, se não com emulação. (*Pegando em umas caixinhas*) As gratificações que dentro encontrades (*dando a um dos oficiais*) deveis cada um de vós entregar aos oficiais superiores e subalternos, que debaixo do meu e do vosso comando praticaram atos da maior bravura e valor. Para os soldados, outras destinações serão feitas, que atestam por toda sua vida seus meritórios serviços; e recompensa do reino; e o afeto e gratidão do rei! Transmiteme entretanto este apertado abraço que o todos vos dou. (*Abraça os quatro oficiais*)

ELES (*Beijando a mão*) — Gratos e reconhecidos aos altos, nobres e elevados sentimentos de Vossa Majestade, protestamos perante vós, Deus e as leis (*arrancando um pouco as espadas*) desembainharmos... (*arrancando todas*) estas espadas e com ela — defender-vos e a nossa mais que todas virtuosa rainha, fazendo cair cadáveres quantos se lhe opuserem; ou cairmos por terra banhados em nosso próprio sangue. (*Fazem profundas reverências, e saem*)

A RAINHA (*E um pouco depois, as damas, entrando apressadamente e atirando-se nos braços do rei*) — Meu querido esposo, me fizeste pensar sobre a tua existência, sobre o teu futuro; sobre a paz e felicidade

do nosso reino! (*Desprendendo-se mui devagar de seus braços*) Sim, caro amigo! Quando milhares de feras tentavam lançar-nos talvez fora de nossos territórios (*e*) deles se apossarem, destruir nossos bens, aniquilar nosso reino e fazerem destarte e desgraça geral, não era para menos que para sentir-se o maior receio por tantos males de que nos achávamos ameaçados. Felizmente houve um triunfo completo. Os mares repletos de cabeças, de corpos que boiavam dos nossos inimigos, como se uma peste houvesse destruído a vida de milhares de peixes, como algumas vezes havemos observado na península em que tentaram um desembarque. Eram tantos que bem se podia dizer que era um matadouro público de carneiros para alimentar uma grande cidade. Felizmente, viveremos, continuaremos a viver tranqüilos e felizes!

O REI — É tudo isso verdade, minha muito querida esposa. Agora, porém só nos cumpre continuar a velar sobre quanto diz respeito aos interesses públicos d'outra ordem. Eu continuarei a pensar; a meditar; a estudar; a cogitar — quanto possa fazer a felicidade dos homens. Tu que és mulher, de igual modo procederás a respeito das de teu sexo. Combinaremos depois, e todos os dias por duas horas pelo menos de cada um, sobre tais assuntos; o que for julgado melhor, isso se porá em prática.

A RAINHA — Com muito prazer vos acompanharei em vosso modo de pensar e futura disposição. São horas de descanso, não quereis acompanhar-me?

O REI — Tenho ainda alguma coisa a fazer nesta sala. Não estou bem

certo do que é; porém sei que me falta não sei o quê.

A RAINHA — Vêde o que é; e se eu vos posso auxiliar.

O REI — Não me recordo; iremos portanto dar um passeio ao jardim, e depois se me lembrar voltarei. Ah! agora me lembro; é o *r a s c u n h o* da participação que cumpre fazer a todos os governadores que nos auxiliam em nosso importante governo. (*Senta-se; pega a pena, e escreve*) “Meus muito amados súditos e governadores das diversas províncias do meu importante reino! Participo-vos, e sabeis que quase inesperadamente fui surpreendido por numerosos traidores, ladrões e assassinos. Mas que em um dia, hoje, cercado dos meus generais e dos mais valentes, denodados soldados, obtive o mais completo triunfo sobre eles. É sempre a Providência Divina que auxilia nossas armas e que, se por alguns momentos, como para experimentar a nossa crença, nos envia alguns flagelos, estes desaparecem logo, como as sombras da noite, aos raios de loura aurora. Publicai este fato glorioso de nossos concidadãos; de nossa fé; de nossa religião; de nossa moral; e de nossa valentia. E conservai-vos, como sempre, no desempenho tão honroso, quão importante do governo que nos conferiu — o vosso Rei Q... S. — m. Palácio das Mercês, abril, 9, de 1866.”

O REI E A RAINHA (*Para o público*) — Sempre a Lei, a Razão e a Justiça triunfam da perfídia, da traição e da maldade!

(*Desce o pano, e termina o 3º ato, e com ele a comédia.*)

FIM

# UMA CONSULTA

Comédia em 1 ato

de Arthur Azevedo

## Personagens:

Um Doutor

Uma Senhora

Cenário: *um escritório de advogado*

## CENA I

*Ao levantar o pano, o doutor está sentado a uma mesa cheia de papéis examinando com muita atenção uns autos, consultando livros etc. De repente ouve-se um grande barulho de luocha quebrada, barulho que parece vir do teto. O doutor ergue-se furioso.*

O DOUTOR — Isto é insuportável! Não tenho licença de estudar? Mora cá em cima um médico velho, que tem a mania de louça antiga. É um colecionador! Quer pendurar enormes pratos à parede, tem a vista cansada, e de vez em quando é isto que se vê... quero dizer, que se ouve! E eu preciso estudar tranquilamente o meu processo de amanhã. Trata-se do tesoureiro de uma repartição pública, que desfalcou o

cofre confiado à sua guarda. O cri-está provado, mas é indispensável convencer o júri de que o homenzinho é puro como uma flor... e de que, longe de ter desfalcado o cofre, pôs lá muitas vezes dinheiro do seu bolso... (*Novo barulho de louça quebrada*) Mas vão lá trabalhar com um vizinho desses!

Decididamente, preciso arranjar um interior... na minha vida falta alguma coisa... Se eu tivesse família, pegava nestes autos e me metia em casa... Mas o meu isolamento aborrece-me... Estou aqui, estou casado, mas, com quem? (*Suspira*) (*Batem à porta*) Pior! Entre quem é.

## CENA II

O DOUTOR — Uma senhora. (*A senhora entra e pára no meio da cena, intimidada*)

O DOUTOR — Queira sentar-se, minha senhora, e dizer o que ordena. (*À parte*) É bonita!

A SENHORA (*Sem se sentar*) — Desculpe-me doutor... estou surpresa... supunha encontrar...

O DOUTOR — Esteja à vontade, minha senhora, e tenha toda a confiança em mim. Este consultório é um confessionário.

A SENHORA — Sim, mas é que eu julgava... (*Baixa os olhos*)

O DOUTOR (*À parte*) — É linda! Aqui tem uma cadeira.

A SENHORA — Estou perturbadíssima... (*Senta-se*) À vista da sua grande reputação, supunha que o doutor fosse mais velho...

O DOUTOR (*De pé*) — A suposição é lisonjeira para mim.

A SENHORA — Julguei encontrar aqui um homem de cabelos brancos e venerando aspecto. Se o doutor tivesse sessenta anos, eu com certeza estaria mais senhora de mim...

O DOUTOR — Infelizmente, só tenho pouco mais da metade, e os meus cabelos estão pretos. Quanto ao aspecto venerando, pode ser perfeitamente substituído pela intenção honesta de pôr os meus serviços à disposição de V. Ex<sup>a</sup>

A SENHORA — Devo parecer-lhe ridícula...

O DOUTOR — Ó, minha senhora! (*Vai buscar uma cadeira e senta-se*)

A SENHORA — O doutor não é culpado de ser tão moço, e...

O DOUTOR — E?...

A SENHORA — É verdade que quando me indicaram o seu nome e me fizeram notar a bonita reputação que tem adquirido, não me disseram que o doutor fosse sexagenário; fui eu que o imaginei assim, como se a velhice fosse um auxiliar imprescindível da ciência. Peço-lhe que me perdoe não ter sabido dominar a minha impressão.

O DOUTOR — Mas por amor de Deus, minha senhora! Estou lisonjeadíssimo!

A SENHORA — Um dos meus defeitos é não saber dissimular; a minha fisionomia é um livro aberto.

O DOUTOR — Não é um defeito, é uma qualidade.

A SENHORA — Será, mas às vezes bem perigosa... As impressões e os pensamentos, por mais inocentes que sejam, não devem transparecer nos olhos. Infelizmente não aprendi a dissimular nem mesmo diante do meu marido.

O DOUTOR — É casada?

A SENHORA — Viúva.

O DOUTOR — Tão nova?

A SENHORA — Meu marido era muito... mas muito mais velho que eu. Vendo-me órfã aos 17 anos, ofereceu-me a sua proteção. Era tão bom, tão paternal para mim! Por isso tive um grande desgosto quando o perdi, depois de ano e meio de casados. A minha viuvez foi uma segunda orfandade.

O DOUTOR — Tem um filho?

A SENHORA — Não senhor, estou sozinha no mundo, como quando morreu meu pai... mas nessa ocasião tive a felicidade de encontrar um amigo... e que amigo! Meu marido era todo desvelos e carinhos, para compensar, dizia ele, a penosa existência a que me obrigava a sua idade madura.

O DOUTOR — Naturalmente Vossa Excelência vivia metida em casa.

A SENHORA — Nunca fui a um baile.

O DOUTOR — Oh!

A SENHORA — Mas vejo, doutor, que lhe estou fazendo perder tempo.

O DOUTOR — De modo algum, minha senhora. V. Ex<sup>a</sup> vem consultar-me, não é assim? Pois bem, naturalmente compreenderei melhor o motivo da sua consulta desde que estiver a par do seu caráter, dos seus hábitos, do meu modo de vida.

A SENHORA — Tem razão, doutor! As contrariedades exercem grande influência sobre a saúde e o espírito. Tudo me aborrece. Sou muito nervosa.

O DOUTOR — Sim?

A SENHORA — Excessivamente nervosa!

O DOUTOR — Deveras? Mas talvez... Continue, minha senhora.

A SENHORA — Disse-lhe que nunca fui a um baile; entretanto, não há nada tão salutar como o exercício... Mas com quem hei de ir a bailes? Uma viúva moça não tem licença para nada. Suspiro pelos quarenta anos, para não ter que dar tão por miúdo contas à sociedade.

O DOUTOR — Oh! não diga isso, minha senhora... Aos vinte anos... V. Ex<sup>a</sup> tem vinte anos?

A SENHORA — Pouco mais ou menos.

O DOUTOR — Pouco menos?

A SENHORA — Pouco mais.

O DOUTOR — É a mesma coisa. Nessa idade a mulher é soberana... toda a gente a admira... todos os olhares dizem que é bonita... todos os lábios o repetem... Mas aos quarenta anos a soberana abdica... os olhares desviam-se dela... os lábios emudecem quando ela passa... e a pobrezinha o melhor que tem a fazer é ficar em casa rezando ou jogando bisca em família.

A SENHORA — Não tive tempo de construir a minha soberania, e já agora creio que jamais reinarei. Mas, ainda uma vez, doutor, receio roubar-lhe o tempo.

O DOUTOR — Não, não, não, minha senhora! Ouvindo-a, experimento um prazer que quisera prolongar indefinidamente. Na minha vida são tão raros os momentos agradáveis... assisto continuamente a cenas tão dolorosas... tão repugnantes...

A SENHORA — Mas quantos lhe devem a vida!

O DOUTOR — Oh! minha senhora! agradeço muito a V. Ex<sup>a</sup> o conceito em que V. Ex<sup>a</sup> me tem!

A SENHORA — Foi justamente esse conceito que me fez bater com tanta confiança à sua porta. O doutor há de curar-me.

O DOUTOR (*Muito admirado*) — Curá-la?

A SENHORA — Curar-me, sim! De que se admira? Pareço-lhe sadia?

O DOUTOR — Certamente... com essas cores...

A SENHORA — Pois saiba que estou bastante doente.

O DOUTOR (*À parte*) — Enganou-se de porta. (*Apontando para o teto.*)

A SENHORA — Creio que tenho o coração afetado.

O DOUTOR — Sim? (*À parte*)

A SENHORA — Sofro de palpitações... (*Ele vai interrompê-la*) Sim, doutor, de palpitações, insônias, pesadelos... Tudo isso provém, talvez, da vida aborrecida que passo.

O DOUTOR — Que conta fazer?

A SENHORA — O doutor me dirá. Não sei o que é. Alimento-me bem, sou naturalmente alegre, mas... é esquisito: choro muito, principalmente à noite, quando estou sozinha... na forma do costume. Deito-me e as horas passam com uma lentidão! Revolvo-me no leito sem conseguir conciliar o sono, acendo a vela, leio... e pela manhã levanto-me tão fatigada... que nem ânimo tenho de passar os olhos pelos jornais.

O DOUTOR — E ninguém que a distraia... que?...

A SENHORA — Ninguém. Às vezes vou à Rua do Ouvidor com a Baronesa de Pecumã, que é amiga.

O DOUTOR — Conheço-a.

A SENHORA — Mas a baronesa tem filhos, precisa cuidar dos arranjos de casa, e não pode estar todos os dias às minhas ordens. Foi ela quem me aconselhou que o consultasse.

O DOUTOR (*Depois de uma pausa, levanta-se*) — Senhora, o meu dever seria confessar-lhe que não sou digno de sua confiança... que não posso curá-la... que devo renunciar ao prazer de lhe ser útil...

A SENHORA — Meu Deus! Estou tão mal assim? Já não há esperança de salvamento? Oh! eu sou tão moça, ainda...

O DOUTOR — Vinte anos... pouco mais ou menos.

A SENHORA — Oh! salve-me, salve-me, doutor!

O DOUTOR — V. Ex<sup>a</sup> pede; não posso resistir. Salva-la-ei! (*Senta-se*)

A SENHORA — Aqui tem o meu pulso.

O DOUTOR — Que lindo pulso... e que mão! Mas tão branca, tão branca... É um sintoma, sabe?

A SENHORA — De quê?

O DOUTOR — De hematose...

A SENHORA — Que vem a ser isso?

O DOUTOR — Oh! a hematose... é tudo e não é nada... Um doente muito sujeito a vertigens que tem? Hematose! Outro, que padece nevralgias... outro que digere mal... outro que sente dores na espinha, e os pés frios, e o diabo! que tem? Hematose! Tudo isso é

hematose! (*À parte, levantando-se*) Nunca disse tanta asneira!

A SENHORA — Que costuma receber-lhes?

O DOUTOR — Costeletas e vinho do porto.

A SENHORA — É um remédio fácilimo de tomar.

O DOUTOR — Sim, mas há hematose e hematose. O tratamento da moléstia depende do sexo, da idade, do órgão atacado...

A SENHORA — Em mim o órgão atacado é o coração.

O DOUTOR — Em mim também.

A SENHORA — O doutor sofre do coração?

O DOUTOR — Muito.

A SENHORA — Ninguém o dirá. Parece tão bem disposto!

O DOUTOR — O mal atacou-me de repente... e creio que nunca mais me deixará!

A SENHORA — Oh! E eu? Ficarei boa?

O DOUTOR — Não sei. (*Pausa*) Preciso auscultá-la.

A SENHORA — Pois se precisa...

O DOUTOR — V. Ex<sup>a</sup> sabe... o coração está lá dentro escondidinho... não sabemos, não podemos saber como se comporta. Quem é lá senhor desse músculo impertinente e perverso, que às vezes se põe aos saltos, sem que saiba como nem porquê! (*Levanta-se*) Se visse como o meu está agitado, minha senhora!

A SENHORA — Vamos, doutor! Ausculte-me!

O DOUTOR — Mas esta capa...

A SENHORA — Quer que tire a capa...

O DOUTOR — O ranger da seda não me deixaria observar (*Ela tira a capa e dá-lhe. À parte*) É lindíssima.

A SENHORA — Vamos?

O DOUTOR — Veja como tremo!

A SENHORA — Receia que a moléstia esteja muito adiantada, não é assim? Agradeço-lhe sinceramente o interesse que manifesta por mim. Terei a coragem precisa para morrer!

O DOUTOR (*Com calor*) — Não fale em morrer! Morrer, quando pode espalhar a felicidade com um sorriso... com um simples olhar! Mas... V. Ex<sup>a</sup> desculpe; a minha sensibilidade faz-me esquecer de que sou médico... Vejamos esse coração! (*Ajoelha-se e encosta o ouvido ao coração da senhora.*)

A SENHORA — Ouve?

O DOUTOR — Ouço. Pudera!

A SENHORA — Está agitado?

O DOUTOR — Muito menos que o meu.

A SENHORA (*Depois de uma pausa*) — Pronto?

O DOUTOR — Ainda não. Oh! como são felizes os médicos!

A SENHORA (*Erguendo-se e afastando-se*) — Senhor!

O DOUTOR (*Erguendo-se*) — Quero dizer: como são felizes os médicos quando podem curar os seus doentes!

A SENHORA — Quer dizer com isso que me poder; salvar?

O DOUTOR — Se V. Ex<sup>a</sup> quiser. Dê-me a sua mão? Verifiquemos se o pulso acompanha os movimentos do coração.

A SENHORA — Mas... afinal, qual é o seu diagnóstico?

O DOUTOR — O seu coração, minha senhora, sofre de uma moléstia que poderemos designar pelo nome de inatividade. Não há nada mais prejudicial que um músculo ocioso. O seu coração funciona com muita irregularidade, ou por outra, não funciona absolutamente. Daí, os aborrecimentos, as lágrimas, as insônias, os ataques de melancolia...

A SENHORA — E que remédio me aconselha? Diga, doutor! Costeletas e vinho do porto?

O DOUTOR — Não, não, não! Outra coisa... Oh! é preciso resignar-se... Vou prescrever-lhe um medicamento que, apesar de doce, poderá paracer-lhe muito amargo... quem sabe?

A SENHORA — Não importa!

O DOUTOR — Antes de receitar, quero informar-me de alguns sintomas... Responda com franqueza: há pouco quando apertei a mão de V. Ex<sup>a</sup>, o seu coração não bateu um pouco mais apressado?

A SENHORA — Não sei.

O DOUTOR — Quando ainda agora estava a seus pés... doente, muito mais doente que V. Ex<sup>a</sup> não observou como eu tremia? (*Pausa*) Minha senhora, o seu mal é a indiferença! Deixe-se amar por mim, e ficará completamente restabelecida!

A SENHORA (*Com dignidade*) — Senhor, essa linguagem me surpreende nos lábios de um médico ilustre, que eu supunha digno da confiança de uma senhora honesta!

O DOUTOR (*Resolutamente*) —

A SENHORA (*Pondo a capa*) — Meu Deus!

O DOUTOR — Sou advogado.

A SENHORA — Oh! Mas isto é uma infâmia!

O DOUTOR — Ouça, por piedade!

A SENHORA — Deixe-me sair, senhor! (*Vai a sair*)

O DOUTOR — Oh! Não! Os seus olhos perderam-me! Mal os vi atravessar aquela porta, a minha alma voou inteira para eles! Quando percebi que tinha havido confusão de doutores, já não era tempo de readquirir a minha coragem!

A SENHORA — Era tempo de não abusar da minha confiança; era tempo de guardar o respeito que me é devido!

O DOUTOR — Não lhe faltei com o respeito, minha senhora. E quem de atreveria a isso? V. Ex<sup>a</sup> é tão pura, é tão casta que nenhum desalmado ousaria ofendê-la com uma palavra... com um simples gesto...

A SENHORA (*É preciso dar expressão a esta fala para que dela resulte efeito cômico*) — O senhor esquece-se de que me assustou! Auscultar-me! Já não poderei erguer a cabeça sem corar! Deus me livre de que se saiba que fui auscultada por um advogado!

O DOUTOR — Quem o saberá?

A SENHORA — Sabe o senhor, e é quanto basta para a minha vergonha!

O DOUTOR — Entretanto, jamais esquecerei que senti bater o seu coração, e que o meu correspondia febrilmente... apaixonadamente... Fui vencido pela sua beleza e, sobretudo, pela sua ingenuidade... Não resisti!

A SENHORA — Adeus, senhor. (*Sobe a cena*)

O DOUTOR — Não vá ainda. Ouça!

A SENHORA (*Sobe mais a cena*) — Senhor, nós não nos conhecemos.

O DOUTOR — Oh! eu conheço-a, minha senhora! V. Ex<sup>a</sup> é a personificação do encanto. E se quer saber quem sou eu, dir-lhe-ei que sou um homem honrado que trabalha e, graças a Deus, consegue alguma coisa: chamo-me Santos Lima.

A SENHORA — Santos Lima!

O DOUTOR — Não tenho família... Vivo só, como V. Ex<sup>a</sup>, e como V. Ex<sup>a</sup> atacado deste mal, que se chama isolamento. E agora então que a amo... e vou perdê-la!

A SENHORA — O senhor foi o advogado da Baronesa Pecumã...

O DOUTOR — Tratei da questão do testamento do marido.

A SENHORA — E não lhe levou nada por isso...

O DOUTOR — O barão era muito amigo de meu pai.

A SENHORA — O senhor salvou a baronesa da miséria.

O DOUTOR — Oh! minha senhora!

A SENHORA — Já sei quem é... e sei que tem muito valor, que é um advogado de futuro. O que eu não sabia é que fosse capaz de abusar da confiança de uma senhora!

O DOUTOR — Esmague-me a seus pés, mas tenha alguma tolerância por uma falta de que V. Ex<sup>a</sup> foi a principal culpada. Não me condene sem apelação. Antes de vê-la eu tinha ao menos o espírito tranqüilo... Agora, que vou perdê-la para sempre, adeus trabalho! adeus, glória! Vá, minha senhora, vá e leve con-



sigo esses despojos... a minha alma,  
o meu coração, a minha inteligência!

A SENHORA — E eu sem perceber que o senhor era um advogado!

O DOUTOR (*Com um tom muito natural*) — Acha-me eloqüente? Defendo a minha vida! É o coração que fala! Se V. Ex<sup>ã</sup> não lhe dá ouvidos, só me resta morrer!

A SENHORA (*Com lentidão*) — Quer que vá chamar o vizinho? (*Aponta para o teto.*)

O DOUTOR — Não seja cruel.

A SENHORA — Não sou cruel: sou leviana. Venho consultar um médico, entro em casa de um advogado, e fico meia hora a ouvi-lo. Devo parecer-lhe um armazém de defeitos.

O DOUTOR — Se os tem — o que não creio — neutralize-os com uma única virtude: a indulgência.

A SENHORA — Diga antes: a credulidade.

O DOUTOR — Creia que o meu amor é sincero. Seja a minha médica: salve-me...

A SENHORA — Engana-se, não sou médica, sou advogada; mas tomarei conta da sua causa... Apareça.

O DOUTOR — Bravo! E o consultório? É?...

A SENHORA (*Estendendo-lhe a mão*) — Na Rua das Laranjeiras, nº 180. (*O doutor beija-lhe a mão e ela sai, depois de fazer, à porta, um gesto afetuosos.*)

PANO



## TEATRO INFANTIL:

### Muita Quantidade e Pouca Qualidade

Existem, no momento, 52 peças infantis em cartaz no Rio. Muito mais, portanto, do que em Nova Iorque, Londres ou Paris. Um número que, à primeira vista, pode levar à conclusão de que, em matéria de teatro para crianças, vivemos num paraíso. A verdade, porém, é outra. A maior parte desses espetáculos tem muito pouco a oferecer. Os preços são altos e a qualidade é geralmente baixa. Salvo raras exceções, as peças em cartaz não valem o sacrifício de sair de casa com os filhos para passar uma, duas horas num teatro nem sempre confortável. Em outras palavras, por trás do universo habitado por inocentes alices, tartarugas, bruxas, papais noéis, chapuzinhos vermelhos, cinderelas, lebres, leões e toda a imensa fauna do mundo do faz-de-conta, muitas vezes se oculta algo muito menos colorido. E de certo bem menos inocente.

\* \* \*

“Eu acho que essa gente ficou doída!” A reação é de Marina Barbosa, arquiteta, 34 anos, mãe de Leonardo e Bárbara, ao saber que realmente existem 52 peças infantis em cartaz no Rio. Embora os filhos adorem teatro, Marina tem cada vez menos disposição de levá-los. E explica por quê:

— Em quantidade, há de fato para se ver. Mas em qualidade não é bem assim. Para falar a verdade, há mesmo pouca coisa que valha a pena ver. Pessoalmente, acho impossível assistir a um terço dessas peças. Primeiro por incapacidade física. Depois, porque isso representaria um rombo no meu orçamento. Não sei como esses espetáculos conseguem ficar tanto tempo em cartaz.

Não apenas para Marina, mas para qualquer um, levar os filhos ao teatro já se tornou uma tarefa que exige muito boa vontade, paciência e dinheiro. Os preços variam de Cr\$ 100 a Cr\$ 150, sem redução para crianças. Uma família, pai ou mãe com três filhos, terá de dispor, só para os ingressos, de mais de Cr\$ 500. Se esse hábito se repetir uma vez por semana, ponham-se Cr\$ 20 mil a mais no orçamento mensal. Mas há, também, os inevitáveis gastos extras: condução, sorvetes, pipocas.

O curioso é que esse aparente boom de peças infantis no Rio ocorre justamente numa época de crise econômica, os cintos se apertando em todos os setores. Mas, a cada dia, novos espetáculos vão sendo montados, sem qualquer patrocínio, com os atores ganhando salários irrisórios ou mesmo trabalhando de graça. Um quadro que, comparado aos de 20 anos atrás, é qualitativamente muito mais pobre.

Nos anos 50, embora existissem pouquíssimas montagens de peças para crianças, praticamente limitadas aos espetáculos do Tablado, o panorama era bem mais alentador. Foi por sugestão da figurinista Kalma Murinho que Maria Clara Machado adaptou *O Burro a Caminho de Belém*, em 1953, no Tablado. Desde então, o teatro tem montado pelo menos uma peça infantil por ano. Hoje, 27 anos depois daquela estréia, Maria Clara tem em cartaz a sua *João e Maria*.

Também acho que 52 peças infantis em cartaz é uma loucura — diz ela. Vejo, entre os atores jovens, uma grande vontade de fazer teatro. Mas há, também, um pouco de moda nisso. Faltam, a meu ver, alguns valores. Os jovens estão desiludidos com os estudos, desenganados em relação a muita coisa, sem esperanças. O teatro, a dança, a música, as artes, enfim, os atraem, os ajudam a sair desse impasse criado pela falta de perspectiva. Vejo aqui mesmo, nos cursos do Tablado, gente que vem para aprender e, em pouco tempo, já está formando seu grupo de teatro, montando peças, tudo muito apressadamente.

Uma das características principais das peças infantis em cartaz no Rio é exatamente a falta de cuidado na produção. Os cenários são quase sempre malfeitos, luzes queimadas, coisas despencando. A pobreza se estende aos figurinos, primários, inadequados. Ao que parece, ainda predomina uma antiga — e deformante — máxima do teatro amador brasileiro, segundo a qual a peça infantil é apenas uma preparação para vãos mais altos. O que significa dizer que os grupos de principiantes montam peças para crianças por acharem “mais fácil”, ganhando com elas dinheiro e experiência que lhes permitirão chegar às platéias adultas.

Maria Clara prefere não falar desse tipo de máxima:

— Só falo do que eu faço. Minha posição é muito delicada. Ainda estou na ativa, sou concorrente, colega, estou com uma peça em cartaz. Se estivesse “fora do ar”, seria diferente. É por isso que já não participo de debates, mesas-redondas, coisas desse tipo. Mas repito que há muita pressa. Ninguém, nenhum grupo quer perder dois, três meses ensaiando uma peça infantil como fazemos aqui no Tablado.

\* \* \*

E o público? O que terá acontecido com o público infantil de teatro, de 1953 até agora, com todas as transformações do mundo, a tecnologia, a televisão? Maria Clara responde:

— A criança evoluiu muito nesses 20 anos, de modo que o texto a ela dirigido teve de acompanhar essa evolução. *João e Maria*, por exemplo, tem de tudo, bruxa, casa de chocolate etc., mas o que importa é o tratamento. E este se modernizou.

Você pode fazer Shakespeare e ser atual. Depende de como o faz. Nem sempre falar falar de mais-valia e inflação é sinônimo de modernidade. Acho que existem valores eternos, mas temos de tratá-los com roupa nova.

Como valores eternos a autora cita o medo da vida, o medo de crescer, o medo da morte. A estes vêm-se somar, hoje, o massacre urbano, o isolamento de cada um, o desaprovar a brincar coletivamente, o não saber fazer parte de um todo, valores já presentes em trabalhos de novos autores como os do Grupo Ventoforte, Hombu, ou em peças de João das Neves, Silvia Orthoff, Ana Maria Machado e Benjamim Santos.

Para os pais, outro problema sério que ocorre com a maioria das peças infantis é a falta de respeito para com as crianças. Uma falta de respeito que começa à entrada do teatro, quando o horário marcado nunca é observado, e termina no próprio espetáculo. Maria Augusta Ferreira, acompanhada dos três filhos, de idades que vão dos três aos oito anos, estava visivelmente irritada à porta do Teatro Teresa Raquel, onde foi assistir *Cinderela, a Gata Borralheira*, de Jair Pinheiro. Foi, mas acabou voltando:

— Nunca mais venho aqui — desabafa. A porta do teatro demorou 20 minutos para ser aberta, deixando todo mundo aqui, do lado de fora. As crianças perdem a paciência e a vontade de ver a peça. Imagine o sacrifício de sair com três crianças para vir ao teatro e, aqui, neste calor de matar, ficar em pé do lado de fora. O menorzinho acabou chorando. Deixo o dinheiro dos ingressos na bilheteria e vou embora.

Fazer as crianças esperarem é quase um hábito nos teatros. Já houve casos de a espera se prolongar por 40, 50 minutos. Maria Clara Machado conta que, outro dia, uma senhora chegou ao Tablado meia hora depois do início do espetáculo. Estava acompanhada dos filhos. Lá, ficou espantada ao saber que o horário fora rigorosamente respeitado. — Seria melhor termos 10 ou 12 peças em cartaz, em vez de 52, mas todas de boa qualidade.

As crianças parecem concordar, Adalberto, seis anos, diz:

— Gosto de teatro, mas às vezes acho muito chato. Tem peças em que eles falam muito. Dá sono. Gosto mais quando tem música e muita cor. Tem mais: às vezes eles acabam muito depressa. Nem bem a gente acostumou, pumba! Acabou.

Luzia, oito anos, faz sua crítica às histórias:

— Muitas têm príncipe. Ele sempre quer casar com a princesa e para isso tem que brigar com uma porção de bichos. Mas tem umas que não tem príncipe, e eu gosto mais.

Ela diz que, quando crescer, quer fazer teatro para gente grande. Se lhe perguntam por que, confessa:

— Não tenho a menor vontade de ser princesa. Tem coisa muito mais divertida para a gente ser. O quê? Virar um tatu-bola.

Outra mãe, que não quer se identificar, protesta:

— Sinceramente, não sei quem vai ao teatro infantil. Já viu os preços? E o pior é que é tudo igual.

Pedro, oito anos, um *veterano* freqüentador do teatro infantil, tem opiniões bem definidas sobre o que assiste:

— Na época das aulas vou menos, mas quando estou em férias estou sempre lá. Gosto das peças bem escritas, engraçadas, com cenários bem feitos. O que é um cenário bem feito? Sei lá, só sei que é diferente. Mas tem muita peça ruim. Com aquela do Mickey contra a Pantera Cor-de-Rosa. Teve uma que eu saí no meio. E outra que eu saí no começo, com minha mãe. A que eu saí no meio foi *No País do Faz-de-Conta*. O *Chapeuzinho Vermelho* eu pensei que era boa, chegando lá, vi que era uma porcaria. Sabe o que me chateia? Eles falam tudo em *inho*, tratando a gente como se a gente fosse bebê. Por exemplo, eles falam: "Cachorrinho marronzinho..." quanto todo mundo está vendo um boneco que é um cachorro e é marrom. A peça que mais gostei ultimamente foi *Fala, palhaço*, sobre uma família de palhaços. A verdade é que eu gosto muito de teatro. O presente de Natal que eu mais gostei foram umas Marionetes que mamãe me deu.

Mas nem todos têm o entusiasmo de Pedro. Quem percorrer os teatros à hora em que são apresentadas peças infantis constatará que o movimento anda muito fraco. Em alguns casos, não há mais de 50 pessoas na platéia. E quando são vendidos 100 ingressos, o movimento já é considerado bom. Muita coisa contribui para isso, além da má qualidade dos espetáculos. Os preços, naturalmente. E também a desinformação dos pais, que muitas vezes, *vacinados* contra os espetáculos, depois de duas ou três experiências negativas, preferem descansar no fim de semana e entregar as crianças à babá que, então, as levará ao teatro, geralmente o mais perto de casa.

Há, também, os casos evidentes de má-fé, como aconteceu com uma peça de Roberto de Castro, encenada no Leblon, com horário marcado para às 16 horas, quando o mesmo elenco, naquele exato momento, ainda estava terminando outro espetáculo, do mesmo autor, em Copacabana. Esse descaso ocorre, também, com os donos e administradores de teatro, que na maioria das vezes nem sabem o que está em cartaz e não zelam para que as crianças sejam respeitadas em questões de conforto, sobretudo quanto ao horário.

Na opinião da maior parte dos entrevistados (mães, pais, crianças de várias idades), há peças demais em cartaz. É impossível ver todas elas. Além disso, os pré-adolescentes raramente têm como se divertir nesse campo, pois são poucas as montagens infanto-juvenis. O chamado *boom* do teatro infantil — acham os entrevistados — não existe: se existisse, haveria público bom na maioria das 52 peças em cartaz, quando, na verdade, o que mais ocorre são teatros vazios.

## "BOOM NO TEATRO INFANTIL?"

Será que dá mesmo para se falar em *boom* no teatro infantil? Será que se atravessa efetivamente um período de excepcional criatividade na área dos espetáculos para crianças? A resposta não pode deixar de ser "sim" de olharmos apenas para o número de espetáculos em cartaz e de profissionais atualmente dedicados ao teatro infantil. Basta contar, a cada novo final de semana, a lista sempre crescente de espetáculos, atualmente dedicados ao teatro infantil. Basta contar, a cada novo final de semana, a lista sempre crescente de espetáculos, pra se ter a impressão de se estar vivendo uma explosão de criatividade no teatro dirigido a um público infantil. Nos últimos finais de semana, por exemplo, havia mais de 50 títulos em oferta. E, não dá para imaginar, assim de cara, que a maior parte desses espetáculos mal consegue o retorno do capital empregado na produção, que os atores são mal pagos, e a média de público de quase todos os teatros vem sendo de cerca de 20 pessoas por apresentação. O que, mais parece caracterizar uma "crise" do que propriamente um "boom". Estranho "boom" esse, que se caracteriza simultaneamente pelo crescimento do número de profissionais e espetáculos voltados para a criança, e por um público insuficiente para sustentar tantas montagens e tantos grupos. Não dá para se pensar em "boom" algum, se o que se tem em mente não é mais apenas o número, mas a qualidade e o público presente às apresentações.

Fica difícil pensar em explosão criativa quando se sai, por exemplo, de espetáculos como os de Roberto de Castro, Jair Pinheiro, Brigitte Blair ou Washington Guilherme, com suas eternas adaptações de histórias e personagens mais que conhecidos, com suas correrias, gritos e perseguições, com suas balas e copinhos de guaraná, ao final da sessão. Mas, se não se pode sequer falar em qualidade, em montagens como essas, não basta apenas franzir o nariz para Jair Pinheiro. Ele, pelo menos, lucra com os espetáculos. Tanto faz que se esteja assistindo ao *Pinóquio* ou à *A Bela e a Fera*, figurinos e atores, são igualmente precários, mas inevitavelmente os mesmos. Gasta-se pouco e o retorno é garantido. É só perguntar a uma criança se ela quer assistir ao *Pinóquio*, que a resposta será "sim". Mais tristes que Brigitte Blair ou Jair Pinheiro são fi-

guras que se enchem dos melhores propósitos e acham que o grande *barato* agora é fazer teatro infantil. E, sem a menor idéia do que seja uma platéia de crianças, ou das dificuldades de público que, como qualquer teatro, o infantil também enfrenta, acabam cheios de dívidas e insucessos. Há ainda os que se munem das últimas novidades pedagógicas e se põem a aplicá-las atabalhoadamente à linguagem teatral. Típica dessa *pedagogia teatral* é a exigência, nem sempre eficiente, da participação física da platéia. Pensa-se normalmente que assim se quebram as fronteiras entre palco ou platéia, que assim se destrói o autoritarismo da encenação. Tais fronteiras, no entanto, longe de estarem ausentes de grande parte dos espetáculos ditos "de participação", passaram apenas para um outro plano. A criança se dá a ilusão de estar dominando o espetáculo, quando não faz mais do que ocupar os espaços a ela concedidos, de acordo com o projeto de *integração* que norteia tais montagens. E trata-se, na maior parte das vezes, de espetáculos bastante chatos que, ao invés de contribuírem na formação de uma platéia teatral, acabam fazendo com que a criança deteste teatro e só aceite mesmo ir com juramentos e promessas de balas e futuros lanches.

Se o panorama atual mesmo cheio de títulos novos, não chega a justificar a idéia de um "boom", e poucos espetáculos são promissores, à exceção de uns dez, talvez; não há dúvida, entretanto, de que, desde a década passada, se tem assistido a um acentuado desenvolvimento no teatro infantil carioca. Não é à toa que o Tablado deu origem nesses últimos anos a tantos profissionais e grupos trabalhando com teatro infantil, ou que se teve oportunidade de assistir a encenações da qualidade das de Ilo Krugli, ao trabalho de profissionais como Caique Botkay, Lúcia Coelho, Ana Maria Machado, Elvira Rocha, Rodrigo Farias Lima, Benjamin Santos, João das Neves e o Grupo Opinião, Sylvia Orthof, Jorginho Carvalho, grupos como o Hombu. O que se tem hoje é um pouco decorrência dessa quantidade de profissionais que vêm, já há alguns anos, alargando o espaço do teatro infantil. Muita gente tenta pegar carona agora sem sequer saber o motivo, apenas porque parece estar dando certo. Pensa-se que o teatro infantil é um mar de rosas, que nele não se enfrentará problemas de público. que todas as subvenções descerão do céu. E não é nada disso. Nem era assim na década passada. Muito pelo contrário, o que se fez foi justamente ampliar o campo de trabalho teatral, num momento em que graças à censura e à perda de público, mais parecia que todos os caminhos se fechavam. É impossível, nesse sentido, desvincular o desenvolvimento do teatro infantil, assim como a crescente importância do teatro de bonecos no país, do aumento sofrido pós-AI-5 da censura aos espetáculos com atores e dirigidos a um público adulto. A opção pela linguagem dos bonecos, e pelo público infantil, não chega, entretanto, a ser gratuita: sobretudo se pensarmos que se trata, em ambos os casos, de "personagens que se encontram submetidos a alguém" que lhes dá ordens e os manipula. Quer se trate dos pais, ou de bruxas e reis, no caso da criança; ou dos manipuladores que afzem as marionetes e os fantoches se movimentarem: criança e boneco são personagens tão infantilizados e dominados como o homem brasileiro nos últimos anos.

Funcionam assim tais personagens, como um meio de falar metaforicamente de infantilizações e manipulações em jogo não apenas na cena teatral, mas no cenário político do país na década de 70. Não que o teatro infantil estivesse imune à censura. Basta lembrar a proibição de *Maria Minhoca*, de Maria Clara Machado, em Recife, em 1968, por conter "intencões subliminares"; de *Chapeuzinho Vermelho* em Vitória, em 1970; de *O Aprendiz de Feiticeiro* (também de Maria Clara Machado) em 1976 em Porto Alegre; ou de *A História da Cigana e da Formiga*, de Jorge Lins de Carvalho, em 1977, em Aracaju. Não dá, portanto, para entender o encaminhamento para o teatro infantil, apenas como alternativa para o fechamento sofrido no teatro brasileiro ad década passada. Como não dava para se dizer tudo o que se queria para um público adulto, então se passou a fazer teatro infantil, ou a trabalhar com bonecos. Não parece ter sido tão mecânico assim. Se a censura e a redução do público teatral serviram de impulsos para que se buscasse outros públicos e outras linguagens, isso não basta como explicação para o crescente interesse de alguns grupos por um trabalho voltado mais diretamente para a criança. Ao contrário, muita coisa acontecia paralelamente no teatro de adultos e no infantil. Como a censura, por exemplo. Como o aparecimento dos grupos, da criação coletiva e das cooperativas. E se no teatro adulto surgia um grupo como o *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, no infantil surgia o *Hómbu*. Se a alegoria e a metáfora invadiam a cena teatral, o teatro infantil também não ficava de fora. Se Chico Buarque, para falar de traição, tinha que deslocá-la historicamente para o século XVII em *Calabar*; se Guarnieri precisava falar de "temporal" para se referir à vida brasileira pós-64, também no teatro infantil esses desvios estilísticos deixam suas marcas. Como em Eugênio Santos, por exemplo, cujas peças infantis raramente deixam de ter seres invisíveis que, inexplicável e autoritariamente, tomam um lugar de assalto e passam a controlar a vida de seus habitantes. Como "Keirbeck, a Pedra Negra", atualmente em temporada. Fala-se de seres misteriosos, não se dá nome aos bois, como se aprendeu a fazer na década passada para fugir da censura.

E, da mesma maneira que proliferam textos como *Um Grito Parado no Ar* de Guarnieri, ou *Pano de Boca* de Fauzi Arap, discutindo, no teatro adulto, os possíveis rumos do próprio teatro brasileiro; basta lembrar a quantidade de peças infantis que discutem o seu próprio público e sua linguagem, para perceber que também este ingrediente metalingüístico não vai estar ausente do teatro infantil. E nem poderia estar porque, em ambos os casos, se está diante de problemas semelhantes de espaço, censura e público. Um público tão restrito que no teatro adulto ou infantil, motivou um comportamento, até certo ponto, identicamente "infantil". "Infantil" e não "inocente", porque muitos passam a enxergar nas subvenções do SNT a única saída viável, criando-se assim uma perigosa dependência do auxílio estatal. O que chega a se tornar irônico, no caso do teatro infantil, quando se trata de gente que prega, dentre outras coisas, a quebra com uma postura paternalista frente à criança. Ora, como quebrar com tal postura quando aqueles que produzem os espetáculos se encontram à

sombra de um papai bem mais exigente e autoritário, o Estado? Fica difícil responder a tal pergunta, sobretudo quando vemos que a escassez de público dá realmente pouca margem a que se possa cobrir os gastos efetuados numa produção. Daí, o interesse em se ter um teatro infantil de qualidade e atrativo para a criança, porque, quando nada, se está trabalhando na formação de platéias futuras. Quando nada, se estará propiciando ao teatro que encontre resposta num público próprio e não em fundações estatais que, porventura, venham a fornecer patrocínios e subvenções.

# VENCEDORES DO PRÊMIO MOLIÈRE 80

Domingos de Oliveira, Vital Santos, Antônio Pedro, Marieta Severo, Colmar Diniz e Grande Otelo foram os vencedores do Prêmio Molière do Teatro relativo à temporada carioca de 1980. Cada vencedor terá direito a uma passagem Rio—Paris—Rio, oferecida pela Air France, e receberá uma estatueta — réplica, em miniatura, do busto de Molière em exposição na Comédie Française — na cerimônia de entrega do prêmio, com *show* de Mireille Mathieu e orquestra de Francis Lai, no Teatro Municipal, ainda sem data marcada. O júri foi composto por Maria Teresa Amaral, Armino Blanco, Wilson Cunha, Macksen Luís, Licínio Rios Neto e Flávio Marinho, sob a presidência de Joseph Halfin, diretor-geral da Air France para o Brasil.

**Melhor Autor:** Domingos de Oliveira (“Assunto de família”). Já premiado e revelado pelo Concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro e ainda em cartaz no Teatro Ginástico, “Assunto de família” é, sem dúvida, o melhor texto para teatro escrito por Domingos de Oliveira. Em tom de comédia dramática, com rara sensibilidade e uma pungente dose de patetismo, “Assunto de família” se inscreve nas chamadas “peças de memória”, em que a lembrança do passado do escritor tem presença dominante.

● **Melhor Diretor:** Vital Santos (“O auto das sete luas de barro”). O espetáculo do pernambucano Vital Santos só foi apresentado no Projeto Mambembão e no Teatro do SESC de São João de Meriti, mas conseguiu absoluta consagração de crítica e público, por sua beleza e criatividade.

● **Melhor Ator:** Antônio Pedro (“Transaminases”). Detentor de um Molière, por sua direção de “Desgraças de uma criança”, em 1973, Antônio Pedro recebe agora seu primeiro Molière, como “melhor ator”, acumulando-o ao Troféu Mambembe deste ano, na mesma categoria, pelo mesmo trabalho. Um trabalho divertidíssimo que, praticamente, sustentava o espetáculo e arrancava gargalhadas do espectador.

● **Melhor Atriz:** Marieta Severo (“No natal, a gente vem te buscar”). Com 34 anos de idade, 16 de carreira, 16 títulos

em seu *curriculum* teatral, só agora Marieta recebe seu primeiro Molière, por uma extraordinária interpretação, que ainda pode ser apreciada no Teatro Glória. Sua criação de uma solteirona solitária e ridícula também lhe deu o Troféu Mambembe deste ano, coroando uma trajetória artística de altos e baixos, porém de muita persistência — agora, merecidamente, premiada.

● **Cenógrafo e figurinistas:** Colmar Diniz (“Don Quixote de la Pança”). Por seu trabalho como cenógrafo e figurinista de “Arte final”, em 1978, Colmar Diniz obteve o primeiro Molière. Com 11 anos de carreira e excelentes trabalhos, como “Desgraças de uma criança”, “Os filhos de Kennedy”, “A noite do antílope dourado”, “A noite dos campeões”, “Entre quatro paredes” entre outros, o cenógrafo e figurinista tem uma respeitável folha de serviços prestados ao teatro, ambientação cênica e inventivo guarda-roupa para “Don Quixote de la Pança”.

● **Categoria Especial: Grande Otelo** (ator de “O desembestado”). São 50 anos de carreira e este é o seu primeiro Molière. Um dos mais legítimos seguidores da nossa tradição interpretativa popular, Otelo, o Grande, é praticamente imbatível numa boa chanchada, ou numa farsa rasgada. Sua comunicação com a platéia é imediata, estabelecendo com o espectador uma relação de cumplicidade, de irresistível empatia. Tudo isso — mais uma incrível capacidade de improvisação e *tempo* cômico — estava presente em seu trabalho em “O desembestado”, espetáculo, infelizmente, pouco visto e mal compreendido pelo chamado grande público.

Não se pode dizer que o nosso ambiente teatral tenha demonstrado grande entusiasmo em trocar idéias com esse importante artista de vanguarda da encenação contemporânea que é Patrice Chéreau. Na penúltima segunda-feira, na Maison de France, na projeção do seu filme *Judith Terpauve* — cujo resultado o próprio Chéreau não demonstra considerar satisfatório — havia alguns gatos-pingados representativos da profissão; o que não havia era clima para qualquer discussão estimulante. Já no dia seguinte, no Teatro Cacilda Becker, onde existia clima favorável a uma discussão para valer, o teatro profissional brilhou pela ausência, com exceção de Norma Bengell, que anos atrás trabalhou em Paris num espetáculo dirigido por Chéreau. Quem compareceu foi mesmo o pessoal jovem, dos grupos independentes, ainda assim em número reduzido e sem a presença de vários dos principais líderes do movimento.

Pode ser que por desinformação o prestígio desse notável criador de imagens cênicas não tenha sido avaliado à altura da sua real importância. E pode ser que por intuição os nossos artistas tenham pressentido que não se tratava de uma dessas personalidades carismáticas que, como Peter Brook por exemplo, nos mantêm horas a fio sob a magia do seu articulado fluxo de idéias. Chéreau, como conferencista e debatedor, tem pouco carisma. Frágil, simples, jovem — aparentando menos que os seus 36 anos de idade, tenso, fumando muito, introspectivo, ele não tem particular facilidade nem brilho de expressão verbal. Ainda por cima, declara-se incapaz de analisar o seu próprio trabalho criativo — sem que haja nessa recusa, diga-se de passagem, qualquer vestígio de *frescura*, mas sim, aparentemente, um extremo envolvimento emocional no seu processo de criação. De qualquer modo, o encontro foi interessante. Deu para sentir que se trata de um profissional honesto, inteligente, que sabe o que quer e defende seus pontos de vista com energia e convicção. E deu para os nossos jovens, que têm uma excessiva tendência a julgar tudo só a partir dos valores da sua própria realidade, receberem informações preciosas sobre o funcionamento de um ambiente teatral muito diferente, mas nem por isso menos digno de interesse e respeito.

Inicialmente, Chéreau traçou uma síntese do panorama histórico do movimento de descentralização do teatro francês subvencionado a partir do pós-guerra, com ponto alto nos anos

50, quando o Teatro Nacional Popular, então dirigido por Jean Vilar, viveu a sua fase áurea, quando foram criados vários centros dramáticos nas províncias e na periferia parisiense, e quando a idéia de conquistar para o teatro um público novo, recrutado nas camadas populares tradicionalmente marginalizadas do consumo teatral, parecia estar sendo vitoriosamente concretizada. E em torno dessa proposta estrutural surgia também um teatro de características muito especiais:

— A idéia do TNP de Vilar era a de um grande teatro cívico, mais do que estritamente político, que queria levar a um público amplo e diversificado grandes obras clássicas e modernas, propondo-lhe uma reflexão sobre a sua história e uma possibilidade de reapropriar-se dos seus clássicos.

Uma conquista desse movimento é considerada por Chéreau irreversível: há muito mais teatros e se faz muito mais teatro do que antigamente. A estrutura dos teatros oficiais permanece poderosa, e o Governo gasta muito dinheiro com eles. Existem hoje, explica Chéreau, três ou quatro teatros nacionais estáveis, que empregam até 100 pessoas cada, e são subvencionados através de orçamentos anuais. Somente um deles, precisamente o Teatro Nacional Popular, que Chéreau co-dirige com Roger Planchon (e que há alguns anos teve a sua sede fixa deslocada de Paris para Lyon, mas com a incumbência de difundir suas atividades por todo o território nacional) teve para este ano um orçamento equivalente a aproximadamente Cr\$ 217 milhões, ou seja, mais do que nosso Governo federal gasta com todo o teatro nacional, através do SNT. Além disso, existem inúmeros centros dramáticos, nas capitais regionais e nos arredores de Paris, cada um também com o seu orçamento anual garantido por verbas oficiais; e um certo número de jovens companhias independentes, sem contrato fixo com o Governo, mas recebendo ajudas para espetáculos isolados. E, segundo Chéreau, apesar do perigo de burocratização dos diretores e atores que o sistema comporta, pode-se trabalhar dentro dele com bastante liberdade, fazer dele bom ou mau uso.

Entretanto, Chéreau está convencido de que esse sistema representa uma fase de decadência e crise:

— Parece que agora, por motivos históricos, há um retrocesso, a idéia revelou os seus aspectos utópicos, contraditórios, precisaria ser redimensionada. Eu mesmo dirigi de 1966 a 1969 um teatro de periferia, no subúrbio parisiense de Sartrouville, e minha experiência ali não poderia ter durado mais tempo, porque ao fim dos três anos apareceram claramente as contradições: não havia necessariamente um acordo entre o público operário que buscávamos atrair e o repertório que lhe queríamos mostrar. Ora, eu reivindico o meu *status* de diretor, que inclui a possibilidade de dizer ou contar coisas que me tocam a mim. Creio que falando com sinceridade de minhas angústias e de coisas que me são necessárias devo conseguir torná-las necessárias aos outros também. Mas havia uma parte de utopia nessa fé de que o público operário se poderia reconhecer nessas obras e de que poderia haver conciliação entre os diversos públicos. Agora somos mais honestos, sabemos que a proporção de operários na platéia é ínfima, e não vai aumentar.

Até que ponto as preocupações de Chéreau levam ao que entre nós costuma ser rotulado de teatro político?

— Acredito que o teatro é sempre político, e que em cada espetáculo que se monta é preciso que haja um ponto de vista político. É o que procuro fazer. Mas um teatro de explícita intervenção política, ligado a reivindicações circunstanciais, como existiu na França há algum tempo, só prospera nos momentos de crise, em momentos de emergência na sociedade. Não acredito que na situação que a sociedade francesa atravessa hoje, com o seu tipo de lutas políticas, ou melhor, de ausência de lutas políticas, haja muito espaço para esse tipo de teatro.

A discussão começa a pegar fogo quando alguém da platéia pergunta se o trabalho de Chéreau é feito em esquema de criação coletiva, ou à maneira antiga, com a tradicional divisão de funções entre um diretor que dirige, os autores que escrevem, os atores que atuam. Diante da pergunta, formulada com extrema ingenuidade, o encenador enfeza-se um pouco:

— Sou diretor, minha profissão é dirigir espetáculos. Mas não vejo na prática do meu *métier* qualquer coisa antiga. Pelo que sei dos grupos que na França afirmam fazer um trabalho diferente do que eu faço, nem certo momento alguém sempre acaba assumindo a função de ator e um outro alguém a de diretor. Quando se quer fazer um espetáculo que tenha impacto e sentido, é inevitável que alguém deve ficar fora do palco, e olhar. Foi assim que nasceu o diretor. E às vezes ocorre até que tal afirmação de que o teatro é feito pelo grupo inteiro, sem diferenciação de funções, pode não passar de uma atitude demagógica. Claro que mesmo com as funções de cada um definidas, é preciso tentar um trabalho que seja tão coletivo quanto possível. Isto quer dizer que cada um deve aceitar ser modificado pelos outros. Evidentemente, meus espetáculos são frutos da criação dos meus atores tanto quanto da minha. Não digo ao ator: “não faça isto!”, mas lhe digo: “vá mais além, mais às últimas conseqüências, no que você está propondo!”. Mas tal trabalho de equipe, no qual cada um admite que o outro o modifique, só pode ser obtido através de uma aprendizagem demorada, de vários anos. E não acho que se possa simplesmente decidir ser coletivo antes de sê-lo realmente...

Para alguns dos nossos *independentes*, basta alguém defender a permanência da função de diretor para ser taxado de *autoritário*. Chéreau reage com uma colocação que ele antecipadamente admite ser polêmica:

— Não acredito que se possa colocar num mesmo plano, e como coisas obrigatoriamente concomitantes, a autoridade política e a autoridade em matéria de arte; no caso, em matéria de teatro. Quero dizer, as duas coisas não estão ligadas automaticamente. Não acho que a democracia, que um comportamento profundamente democrático na sociedade, precise passar necessariamente por uma prática democrática do processo artístico. A destruição da autoridade pode ser muito importante politicamente, mas não é uma idéia que me pareceria importante, e sobretudo produtiva, na elaboração de um espetáculo teatral.

Ele cita, então, um exemplo concreto:

— Existe em Paris um grupo muito importante, o Théâtre du Soleil, dirigido por Ariane Mnouchkine. A estrutura do grupo é a mais democrática possível, eles são uma cooperativa, vivem em comunidade; penso que é a única verdadeira cooperativa e a única comunidade do teatro francês. Mas se olhar-

mos de perto, na hora do trabalho Ariane é tão diretora quanto eu sou diretor, e seus atores são tão atores quanto os meus. Isto é inevitável e nada tem a ver com autoritarismo.

E conclui:

— Em suma, acho que no fundo não acredito em democracia na arte. Isto não quer dizer que a arte deva ser antidemocrática, mas simplesmente que não vejo relação entre as duas coisas.

(Yan Michalski, extraído do *Jornal do Brasil* — 9-12-80.)

## QUEM NUNCA JOGOU UMA BRUXA NO CALDEIRÃO?

Ao optar pela encenação de um conto tradicional na peça *João e Maria*, Maria Clara chama a atenção para alguma coisa que se vem deixando de lado na dramaturgia para crianças e cuja ausência normalmente faz com que os espectadores infantis achem que “no teatro não acontece nada”: um texto que conte uma história, cujos fios se possa seguir durante o espetáculo e que sirva de base para o jogo com os demais linguagens cênicas. O que se tem desenvolvido no teatro infantil são fundamentalmente os elementos plásticos, a música, os efeitos de luz. Ficando meio de lado o cuidado com o que se conta. As vezes, não se pode deixar de pensar para que serve tanta “criatividade” em cenários e figurinos, se ela não está a serviço de nada. Parece que depois de se ter começado a elogiar a “fantasia” e a “imaginação” infantis, depois de se ter passado a olhar para o imaginário da criança, se esqueceu de perceber que há uma lógica em toda essa fantasia. Basta reparar os comentários que surgem em meio a diversos espetáculos pretensamente cheios de “fantasia”, para que não se possa ignorar o impulso “realista” do espectador infantil. Não que fosse necessário ter em cena apenas assuntos do cotidiano infantil. Ou que todas as histórias devessem ter “pé” e “cabeça” bem estritos ou sempre iguais. É necessário, no entanto, que se provoque um mínimo efeito de realidade sobre a criança. De outro modo, mesmo fazendo com que ela suba no palco, desenhe ou cante, o espetáculo acaba passando em brancas nuvens. Ou provocará, no máximo, reação idêntica à que um recreio escolar ou qualquer brincadeira seria capaz de provocar. Mesmo que esse efeito de realidade seja mobilizado pela referência a bruxas, madrastras más e casinhas de doce. Porque se as bruxas, madrastras perversas e crianças abandonadas podem ser “fantasia”, o medo que se sente de ver João e Maria abandonados ou comidos vai estar dotado da estranho realismo. Realismo que parece colorir sempre a percepção infantil da ficção. Coisa que um escritor como Cortázar, ao falar da sedução que sobre ele exerciam contos de fada ou textos de Julio Verne, não deixa de notar: “Como duvidar de Julio Verne?”, “Se alguém tinha escrito sobre um homem invisível, não bastava para que a existência dele fosse irrefutavelmente possível?”. É um pouco assim que qualquer criança reage às histórias de que mais gosta. Daí, as reclamações que surgem inevitavelmente quando, ao se contar de



novo alguma história, se esquece qualquer detalhe. Exige-se fantasia, lógica e simetria perfeitas, sob o risco de a história perder todo o interesse.

(Flora Sussekind, extraído do *Jornal do Brasil* — 5-12-80).

#### TENTATIVA RENOVADA

*Teatro Grego: Origem e Evolução*, de Junito de Souza Brandão. Editora Tarifa. 127 páginas, Cr\$ 300,00. *Liv Ullmann Sem Falsidades*, de David E. Outerbridge. Editora Nórdica. 93 páginas, Cr\$ 180,00.

A transfiguração do real como forma de interpretar o mundo é um ritual antigo que o homem cultivava desde a sua gênese. Essa persistência de representar-se a si mesmo e ao mundo que criou encontrou no teatro uma forma de expressão viva, pulsante, e ao ator um instrumento sensível para transmitir emoções e idéias. E a história do teatro é a própria história dessa tentativa de captar-se, de aprisionar elementos tão fluidos quanto o sentimento e as interpretações do mundo. Nessa longa e, ao que parece, imperecível tentativa constrói-se uma forma de cultura que os séculos, ao contrário de enfraquecerem, só ajudam a depurar. O confronto entre *Teatro Grego, Origem e Evolução*, de Junito de Souza Brandão e *Liv Ullmann Sem Falsidades*. David E. Outerbridge remete o leitor a essas reflexões sobre o fato dramático e o ato de representar. São dois livros com propostas inteiramente diferentes, mas que se tocam na abordagem de algo tão antigo quanto a ritualística religiosa dos adoradores dos elementos naturais. E entre a história do teatro, desde os seus primórdios, ao depoimento de uma atriz contemporânea, é possível traçar a perfil dessa *troupe* de homens e mulheres que só deseja dar o testemunho de seu tempo.

A perspectiva de Junito de Souza Brandão, professor especializado em teatro grego, é de um estudioso que analisa o período com uma indiscutível preocupação de tornar didáticas informações eruditas. Infelizmente, a intenção não se cumpre por completo. Junito Brandão é, sem dúvida, um profundo conhecedor do assunto de que trata em seu livro, mas o compromisso do intelectual brasileiro com a demonstração de erudição quase sempre interfere na maior clareza na exposição das idéias e camufla, invariavelmente, uma posição objetiva sobre o que pensa do teatro grego. Não há uma interpretação dos fatos alinhavados, restando ao leitor — a pretensão é de que o livro seja consumido por alunos de teatro — fazer a triagem das informações que espocam em suas páginas. De que adianta transcrever longos trechos em grego se não há a tradução ao lado? Erudição sem qualquer sentido, essas transcrições são bem o reflexo de um livro que poderia ser um verdadeiro paradigma para aqueles que desejassem conhecer em profundidade o teatro grego, mas que se acabam frustrando com o acessório e perdendo o essencial. *Teatro Grego, Origem e Evolução*, na verdade, é a tese de seu autor que, com pequenas modificações, foi transformada em livro. Seu valor como reunião de várias

fontes é indiscutível, e em alguns trechos bastante hábil. Mas a melhor contribuição do livro é a desmistificação de que o teatro começou na Grécia. Junito mostra, em rápidos capítulos, os antecedentes teatrais nas formas primitivas de culto religioso, estabelecendo diferenças significativas entre teatro e rito, culto e representação.

Já o livro sobre Liv Ullmann, na verdade uma longa entrevista com a atriz norueguesa, é direto como qualquer boa reportagem. Em forma de pergunta e resposta, Liv Ullmann é pressionada a comentar o ofício de ator — como gosta de dizer a sua companheira de profissão e também extraordinária atriz Fernanda Montenegro. O livro é a discussão do ofício de ator em seus detalhes mais íntimos, sem a pretensão de pontificar, mas apenas de mostrar como uma grande intérprete administra o seu talento.

“O ator precisa preencher o personagem como foi escrito. Ser um ator do autor, que submerge o próprio ego num papel concebido na cabeça de outra pessoa. O truque é não representar você mesmo em diferentes disfarces. O ator tem que colocar de si no papel. Hamlet não é apenas botar um outro nariz, usar uma outra voz. O Hamlet de Laurence Olivier é muito pessoal e era uma obra de arte técnica.”

É curioso descobrir que Liv Ullmann é adepta “da liberdade total no palco. Eu desejo mais a liberdade do que o sonho, a beleza”. E que detesta agradecer os aplausos ao final dos espetáculos. Ao contrário de *Mutações*, a sua biografia, *Liv Ullmann Sem Falsidades*, é um depoimento que serve, efetivamente, a alunos de teatro e que tem, em relação a qualquer outro manual didático, uma enorme vantagem. A força humana que Liv Ullmann empresta a esta entrevista vale bem mais do que teorias vazias. A destacar ainda o prefácio de Malíria Pêra que, sem comentar a entrevista de Liv Ullmann, conta histórias que envolvem atrizes. E ela sabe do que fala. Também merece registro a tradução de boa qualidade de Roberto de Cleto, além das suas intervenções e comentários à entrevista.

(Macksen Luiz, extraído do *Jornal do Brasil* — 27-12-80).

#### OUTRO MUSEU DO INCONSCIENTE

Teatro Completo, de *Qorpo-Santo. Serviço Nacional de Teatro*. 404 páginas.

José Joaquim de Campos Leão não foi apenas aquele excêntrico que certo tipo de vulgarização teórica quis apresentar. Qorpo-Santo, como gostava de ser chamado, pode até ter sido esse excêntrico de que tanto gostam de chamá-lo, mas para além do bizarro de seu comportamento existe o artista inquieto e fulgurante que implodiu o seu talento na dramaturgia, na gramática e na criação de um código especialíssimo de moral. Para o Brasil do século XIX um tal temperamento não poderia ser considerado nada mais do que um louco exótico. Da loucura não conseguiu fugir, já que foi declarado insano por mais de uma vez, mas foi exatamente nesse estado que produziu 17

peças — as conhecidas — que tratam de sua visão de mundo anárquica, mas com uma assustadora lógica interna.

Essa lógica aparece já nos títulos de seus textos — *Mateus e Mateusa; Hoje Eu Sou Um: E Amanhã Sou Outro; Eu Sou Vida; Eu Não Sou Morte. A Impossibilidade da Santificação/A Santificação Transformada* — nos quais a teoria dos espelhos é proposta à platéia. O jogo de aparências, razão de ser do drama teatral, é manipulado por Qorpo-Santo com o descompromisso de vaidades ou qualquer valor social fútil. A *loucura* serviu-lhe de impulsionador, para o bem e para o mal. Nem toda a sua obra revelada se sustenta. Recorrentes, monótonas e desinteressantes, algumas de suas peças subsistem tão somente como registro de um pensamento original.

Formalmente, Qorpo-Santo não foi um inovador. Não há em suas peças uma desestruturação estilística no plano da escrita, que se transfere para as relações internas dos personagens. Antecipador do teatro do absurdo ou um pré-Alfred Jarry do Terceiro Mundo? Dependendo do ponto de vista, Qorpo-Santo se enquadraria em qualquer uma dessas definições, mas é importante situá-lo não como um desbravador (é o óbvio) porém como um daqueles criadores que despontam nas rebarbas do circuito intelectual e permanecem como exemplos isolados de uma prática criativa. Que não se pretenda analisar Qorpo-Santo através de condicionantes políticos e sociais. É um autor que remexe com angústias morais, tratadas com a obsessão daqueles que vivem um processo esquizofrênico. A sobrevivência de sua obra está, justamente, na sua percepção de que nas relações humanas existem bem mais interferências do que nos querem fazer acreditar. As pessoas vivem o seu sexo de múltiplas formas, ao mesmo tempo em que nas relações sociais as leis não são mutáveis e estáticas. Qorpo-Santo, mais do que qualquer outra qualidade, foi um artista que propôs. Se muito do que esse visionário propunha pode, ainda hoje, ser considerado loucura, nem tudo, porém, é passível de ser catalogado nesse cômodo terreno nivelador.

Emergindo do fundo da província — nasceu na Vila do Triunfo, Rio Grande do Sul, em 1829 — Qorpo-Santo aprendeu como mestre-escola que as trocas interpessoais se realizam em planos facetados, de muitos rostos. Ninguém é o que aparenta ser. Cada um é isto e mais aquilo, o branco e o negro, o sim e o não. Traz em si a negação do que é. A própria vida de Qorpo-Santo demonstra claramente esta dualidade. Numa das vezes em que foi internado como louco, os médicos sem saberem diagnosticar o alcance de sua doença (será que existia efetivamente?) são explícitos sobre a condição ampla do pensamento humano, tão bem expressa nos textos teatrais do suposto alienado. Diz o relatório médico que “o paciente no seu enunciado apresenta um acréscimo de atividade intelectual, que não pode exprimir um estado normal do intelecto, senão quando essa atividade superexcitada por impressões externas reflete de certo modo sobre o centro das percepções. Se cada indivíduo tem a sua organização intelectual particular, dando a uns maior atividade aos atos do atendimento, produzindo a vivacidade e rapidez do pensamento, não se segue que deste estado se possa tirar a unidade mórbida representante da alienação mental que arrasta o indivíduo à perda do livre arbítrio”. Definição do homem é de sua obra.

*Qorpo-Santo — Teatro Completo*, volume quarto da Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, editado pelo Serviço Nacional de Teatro, pretende ser a mais extensa coletânea das peças de Qorpo-Santo. E na verdade, dentro das atuais condições de pesquisa, o é. O trabalho de Guilhermino César — também responsável pela fixação do texto, estudo crítico e notas que complementam a edição — é bastante criterioso como pesquisa e acrescenta à antologia publicada em 1969 pela Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob o título *As Relações Naturais e Outras Comédias*, mais oito peças até então desconhecidas. O resultado é essa edição que resgata Qorpo-Santo, mostrando-o na sua real dimensão. O próprio compilador reconhece a fragilidade de grande parte de sua obra, ainda que considere alguns textos como obras-primas.

É curioso analisar — e a edição se preocupa em ser abrangente a todos os aspectos de sua intensa personalidade — como esse reformador nato se imiscuiu em tantas áreas. Seus conceitos sobre a reforma ortográfica são originais e de surpreendente atualidade, quando se sabe que paira no ar a idéia de simplificação da língua. Moralista, inclui no decálogo do jornalista conceito cuja validade não se desmente até hoje. Por exemplo, afirma que o jornalista não deve “mentir, injuriar, caluniar a pessoa alguma” e que “tenha a precisa coragem para censurar os maus atos, e a indispensável imparcialidade para louvar os bons”. Esse lúcido, perdido na província em pleno século XIX, morreu (em 1883) sem que seus contemporâneos conseguissem perceber-lhe a coerência. Hoje ela parece mais clara. Tem a mesma limpidez dos belos desenhos e quadros dos internos do Centro Psiquiátrico Pedro II — onde, aliás, Qorpo-Santo esteve por um mês — resultado do trabalho de D. Nilse da Silveira. Nesse outro museu do inconsciente que é a obra de Qorpo-Santo, a cultura brasileira se encontra, mais de 100 anos depois.

# MOVIMENTO TEATRAL

Janeiro/Fevereiro/Março — 1981

**TEATRO DA ALIANÇA FRANCESA**  
*Sonho De Uma Noite de Verão*, de Shakespeare. Direção de Marco Antônio Palmeira, com Ilse Garrão, Fernando Pies e outros. Ingressos: Cr\$ 250,00.

## TEATRO DE BOLSO

*Mansamente*, de Marcos Ribas, com Marcos e Rachel Ribas. Ingressos: Cr\$ 300,00.

## TEATRO CACILDA BECKER

*Atrás Da Trouxa*, criação coletiva do Grupo Disritmia. Direção de Louise Cardoso. Ingressos: Cr\$ 150,00.

## TEATRO CÂNDIDO MENDES

*Madame De Sade*, de Yukio Mishima. Direção de Gilles Givizdek, com Jacqueline Laurence, Maria Helena Imhassahy, Maria Helena Pader e outros. Ingressos: Cr\$ 300,00.

## TEATRO COPACABANA

*O Senhor É Quem?*, de João Bethencourt. Direção do autor, com Jorge Dória, Margot Mello, Elcio Romar e outros. Ingressos: Cr\$ 350,00.

## TEATRO DULCINA

*Despertar da Primavera*, de F. Wedekind, *Delito Carnal*, de Eid Ribeiro e *Happy End*, de Brecht e Weill. Direção de Paulo Reis, com o Grupo Pessoal do Despertar. Ingressos: Cr\$ 300,00.

## TEATRO GINÁSTICO

*Assunto De Família*, de Domingos de Oliveira. Direção de Paulo José, com Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Ivan de Albuquerque e outros. Ingressos: Cr\$ 400,00.

## TEATRO GLAUCE ROCHA

*Concerto Para Virgulino Sem Orquestra*, de Vital Santos. Direção de Luis Mendonça, com Alda Abreu, Alexandre Vieira e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

## TEATRO GLAUCIO GIL

*Os Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki. Direção de Jonas Bloch, com Lourdes Mayer, Ariel Coelho, Betina Viany, Carlos Wilson, Pedro Veras e outros. Ingressos: Cr\$ 400,00.

## TEATRO GLÓRIA

*No Natal A Gente Vem Te Buscar*, de Naum Alves de Sousa. Direção do autor, com Marieta Severo, Rodrigo Santiago, Analu Prestes e Mário Borges. Ingressos: Cr\$ 400,00.

## TEATRO IPANEMA

*Aquela Coisa Toda*, criação coletiva do Grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone. Direção de Hamilton Vaz Pereira, com Regina Casé, Patrícia Travassos, Perfeito Fortuna, Evandro Mesquita e Luis Fernando Guimarães. Ingressos: Cr\$ 250,00.

## TEATRO JOÃO CAETANO

*Campeões Do Mundo*, de Dias Gomes. Direção de Antonio Mercado, com Ângela Leal, Denis Carvalho, Jonas Bloch e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

## TEATRO DA LAGOA

*Brasil Da Censura A Abertura*, de Armando Costa e Sebastião Nery. Direção de Jô Soares, com Marília Pera, Marco Nanini, Geraldo Alves e Sílvia Bandeira. Ingressos: Cr\$ 400,00.

## TEATRO MAISON DE FRANCE

*Bodas De Papel*, de Maria Adelaide Amaral. Direção de Cecil Thiré, com Cláudio Cavalcanti, Susana Faini, Francisco Milani e outros. Ingressos: Cr\$ 400,00.

## TEATRO MESBLA

*Toalhas Quentes*, de Marc Camoletti. Direção de Bibi Ferreira, com Suely Franco, Otávio Augusto, Tamara Taxman e outros. Ingressos: Cr\$ 300,00.

## TEATRO PRINCESA ISABEL

*Quem É Amélia?*, de Alfonso Paso. Direção de Antonio Pedro, com Débora Duarte, Nelson Dantas, Anselmo Vasconcelos, Rosita Tomás Lopes e outros. Ingressos: Cr\$ 500,00.

## TEATRO RIVAL

*O Último Dos Nukupyryus*, de Gugu Limecha e Ziraldo. Direção de Luis Mendonça, com Tônico Pereira, Martha Anderson, Alice Viveiros e outros. Ingressos: Cr\$ 250,00.

## TEATRO SENAC

*Blue Jeans*, de Zeno Wilde e Wanderley Aguiar. Direção de Wolf Maya, com Miguel Carrano, Julio Cesar, Luis Carlos Niño e outros. Ingressos: Cr\$ 350,00.

## TEATRO SESC DA TIJUCA

*Café Da Manhã*, de João das Neves. Direção do autor, com Simone Hoffman, Alex Ripol e outros. Ingressos: Cr\$ 250,00.

## TEATRO VANUCCI

*Uma Noite Em Sua Cama*, de Jean de Letraz. Direção de Antônio Pedro, com Pedro Paulo Rangel, Luca de Castro, Lupe Gigliotti e outros. Ingressos: Cr\$ 300,00.

*Doce Deleite*, de Mauro Rasi, Vicente Pereira e Alcione Araújo. Direção de Alcione Araújo, com Marília Pera e Marco Nanini. Ingressos: Cr\$ 500,00.

## TEATRO VILLA-LOBOS

*Ensina-me A Viver*, de Colin Higgins. Direção de Domingos de Oliveira, com Henriette Morineau, Diogo Vilela, Beth Erthal e outros. Ingressos: Cr\$ 500,00.

*Observação:* nos Teatros Cacilda Becker e Glauce Rocha apresentou-se o Projeto Mambembão 81.

## OUTROS ESPETÁCULOS

Em diversos locais apresentaram-se os seguintes espetáculos:

*O Loló de Dona Loló*, de M. Cena; *Operação Limpeza*, de Fernando Palitot; *Desfuga*, de Ubirajara Fidalgo; *Woizek*, de Buchner; *Que Mãe Que Eu Arranjei*, de Peres Filho e Julio Moreno; *Opera Do Chouriço*, de Laulo Benevides e Francisco Carvalho; *A Muralha da China*, de Max Frish; *Liberdade, Liberddae*, de Milor Fernandes e Flávio Rangel; *A Noite Do Alô*, de Waldir Onofre; *Jari, O País De Mister Ludwig*, de Fernando Penna Rosa; *Bambaia ou Boca De Leão?*, de Odir Ramos Costa; *Eu Não Falo... computo*, de Costinha; *O Cordão Umbilical*, de Mário Prata; *Onde Estás?*, de Breno Moroni; *Já Pediram Minha Opinião?*, pelo Grupo Solus; *A Violência Nossa De Cada Dia*, pelo Grupo Cara Lavada; *Dados Pessoais*; de Célia Braga e Eugenio Santos.

## TEATRO INFANTIL

Estiveram em cartaz as seguintes peças:

*O Macaco E O Rabo*, de Mauro Cesar.

*Fala Palhaço*, pelo Grupo Hombu.

*E O Beija-Flor Virou Lenda*, de Eugenio Santos.

*Fantasia 80*, de Paulo Werneck.

*A Farsa De Yarim No Céu De Mandacaru*, de Cláudia Castro.

*As Cores Pintam O Sete*, de Raimundo Paulo e Vera Tubenslachk.

*A História Do Sapo Tarô-Bequê*, de Marcio de Souza.

*Passa, Passa Tempo*, de Lucia Coelho e Caique Botkay.

*A Loja Das Maravilhas Naturais*, de Benjamim Santos.

*Sonho, Só Sonho*, de Ronaldo Ciambri. *Um Dia Atrás Do Outro*, de Antônio Rocha.

*Eu Chovo, Tu Choves*, de Sylvia Orthof. *O Dia Em Que O Guarda-Chuva...* de Paulo Afonso Lima.

*Kerbeick, A Pedra Negra*, de Eugenio Santos.

*Cresça e Apareça*, de Alexandre Marques. *Música Para Brincar e Cantar*, de Ana Maria Machado e Bloco da Palhoça.

*João e Maria*, de Maria Clara Machado. *Chapeuzinho Vermelho*, de Chico Buarque.

*Simbad*, de Alvaro Guimarães.

*Os Saltimbancos*, de Chico Buarque.

*O Rato Roeu A Roupa Do Rei De Roma*, de Maria Mazetti.

*O Menino Maluquinho*, de Ziraldo e Demétrio Nicolau.

*Amigo Ido Catibiribido*, de José Luis Rodi.

*Sonhe Com Os Ratinhos*, de Ricardo Maurício.

## Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

- Albee, E. — *A História do Zoo*, nº 85.  
Aman-Jean — *O Guarda dos Pássaros*, nº 64.  
Anônimo — *Mestre Pedro Pathelin e O Pastelão e A Torta*, nº 69.  
Anônimo (séc. XV) — *Todomundo*, nº 62.
- Andrade Oswald — *A Morta*, nº 52.  
→ Arrabal Fernando — *Guernica*, nº 50 e *Piquenique no Front*, nº 55.  
Barros A. Inês — *O Jogo da Independência*, nº 54.  
Baccioni, Settimelli, Marinetti — *Teatro Futurista*, nº 62.  
Borges, J. C. Cavalcanti — *Em Figura de Gente*, nº 54.  
Brandão, Raul — *O Doido e a Morte*, nº 63.  
→ Brecht, Bertolt — *A Exceção e a Regra*, nº 61; *Aquele que diz Sim, Aquele que diz Não*, nº 71; *Quanto Custa o Ferro*, nº 72; *O Mendigo*, nº 76.  
Caragiale, I. L. — *Uma Carta Perdida*, nº 87.
- Cabrujas, José Ignácio — *Ato Cultural*, nº 80.  
Casona Alejandro — *Farsa do Mancebo*, nº 53.  
→ Cervantes — *O Tribunal dos Divórcios*, nº 63; *O Retábulo das Maravilhas*, nº 67.  
→ Cocteau Jean — *Édipo Rei*, nº 58.  
→ Checov Anton — *O Jubileu*, nº 46; *Os Males do Fumo*, nº 46; *O Pedido de Casamento*, nº 85.  
França Júnior — *Maldita Parentela*, nº 55.  
→ Garcia Lorca — *Amor de D. Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, nº 79.  
Ghelderode — *Os Cegos*, nº 68.  
Gheon Henri — *A Via Sacra*, nº 49.  
Kokoschka Oskar — *Assassino, Esperança das Mulheres*, nº 66.  
Labiche, Eugène — *A Gramática*, nº 47.  
Largekvist, Paer — *O Túnel*, nº 82.  
Macedo J. Manuel — *O Novo Otelo*, nº 43.
- Machado de Assis — *Lição de Botânica*, nº 61; *Não Consultes Médico*, nº 72.  
Machado M. C. — *Os Embrulhos*, nº 47; *As Interferências*, nº 57; *Um Tango Argentino*, nº 56; e *Os Viajantes*, nº 47.  
Marinho, Luiz — *A Derradeira Ceia*, nº 59.  
Martins Pena — *O Caixeiro da Taverna*, nº 60; *O Inglês Maquinista*, nº 67.  
Maeterlinck — *A Intrusa*, nº 65.  
Meireles, R. — *A Noite de Teresa Cibalena*, nº 84.  
Millor Fernandes — *Do Tamanho de um Defunto*, nº 75.  
Monteiro A. Carmosina — *Bumba-meu-Boi*, nº 52; e *Chica da Silva*, nºs 70-71.  
O'Neill Eugene — *Antes do Café*, nº 81.
- Pinter, Harold — *Noite*, nº 82.  
→ Pirandello, Luigi — *O Homem da Flor na Boca*, nº 81.  
Qorpo-Santo — *Mateus & Mateusa*, nº 65.  
Racine — *Os Advogados*, nº 73.  
Silveira Sampaio — *A Vigarista*, nº 84; *Só o Faraó Tem Alma*, nº 74; e *Treco nos Cabos*, nº 81.
- Strindberg August — *A Mais Forte*, nº 68; *Os Credores*, nº 78; e *Simum*, nº 83.  
Synge J. M. — *A Sombra do Desfiladeiro*, nº 51; e *Viajantes para o Mar*, nº 48.
- Tardieu Jean — *Conversão Sinfonieta*, nº 48; e *Um Gesto por Outro*, nº 64.  
Thomas, Robert — *O Nariz Novo*, nº 83.  
Valentim, Karl — *Sketches Cômicos*, nº 86.
- Valli, Virginia — *Morte Natural na Forca*, nº 76.  
Vian, Boris — *Construtores de Império*, nº 77.
- Wedekind, Frank — *A Morte e o Demônio*, nº 66.
- William Tennessee — *Fala Comigo Doce Como a Chuva*, nº 82; e *A Dama da Bergamota*, nº 82.

Wilder, Thornton — *Viagem Feliz de Trenton a Camden*, nº 83.  
Yeats — *O Unico Ciúme de Emer*, nº 43.



## ÍNDICE

Brecht: Revolução e Tradição — <i>Dina Moscovici</i>	1
Estamos em 1981... — <i>Hamilton Vaz Pereira</i> ..	6
Habilidade Corporal e Vocal — <i>L. Chancherel</i> ..	11
“Good-Bye” Anarco-Sindicalistas do Brasil — <i>José C. de Oliveira</i> .....	16
Hoje sou um; amanhã outro — <i>Qorpo-Santo</i> ....	22
Uma Consulta — <i>Arthur Azevedo</i> .....	27
Dos jornais — <i>Teatro Infantil, Molière 80, Patrice Chéreau, livros novos</i> .....	32
Movimento Teatral .....	41

### À venda na Secretaria d'O TABLADO CADERNOS DE TEATRO

assinatura anual (4 n.os) ..... 160,00

Autora: MARIA CLARA MACHADO

<i>Clarinha na Ilha</i> .....	90,00
<i>O Cavalinho Azul</i> .....	70,00
<i>Embarque de Noé</i> (música-gravação)	200,00
<i>O Patinho Feio</i> (música-gravação) ..	200,00
<i>CARTAZES</i> .....	50,00

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 Cintra de Rezende Nunes.

