

cadernos de teatro

- IMPROVISACÃO — D. Steward

- UMA PEÇA A PARTIR
DA IMPROVISACÃO — J. Hodgson e E. Richards

- DA ARTE DO TEATRO — E. G. Graig.

- CAIM — L. Byron.

- PEQUENO PRÍNCIPE — S. Exupéry

CADERNOS DE TEATRO N. 89

Abril/Maio/Junho — 1981

PATROCÍNIO . SNT

ESTA REVISTA TEM O PATROCÍNIO DO
SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO
SECRETARIA DA CULTURA
MINISTÉRIO DA 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 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*

IMPROVISACÃO

Dwight Steward

A última edição do imponente *Oxford Companion to the Theatre* não contém o termo improvisação. O que é estranho, uma vez que a arte de improvisar em torno de conversas ou situações constituía a espinha dorsal da *Commedia dell'Arte italiana*; isso para não falar das muitas peças de teatro "improvisado" encenadas na própria Oxford. A omissão se torna mais estranha ainda se considerarmos que a produção original de Joan Littlewood de *Oh, que Delícia de Guerra!* nasceu a partir de reações improvisadas de sua companhia a certos fatos históricos das guerras. Da mesma forma, o texto do grande sucesso *Viet Rock*, de Megan Terry, teve sua forma final moldada pelos próprios atores. Hoje, grande número de professores de teatro — bem como muitos psicólogos — usam a improvisação como uma técnica para o entendimento de um personagem (ou de si mesmo) ou para construir papéis numa peça.

A descrição mais simples da improvisação como forma dramática pode ser encontrada no título de uma série de improvisações publicadas alguns anos atrás por Kenneth Koch. Ele chamou seus textos de "Blueprints" ("Projetos"), e no teatro improvisado o projeto ou esboço da peça é dado pelo autor. Após o que, diretor e atores estruturam e compõem — a partir das sugestões proporcionadas — a substância e o significado mais profundo do trabalho.

Obviamente, para poder se adaptarem a circunstâncias locais específicas, peças improvisadas devem ter um grande grau de adaptabilidade e mudança. Para se alcançar o maior impacto político, a questão da atualidade deve ser explorada ao máximo. A maior parte do teatro radi-

cal de hoje não trabalha com improvisações que "sirvam para todo o país", e sim com temas relacionados a problemas específicos e típicos de certas comunidades, que possuem uma identidade particular. Isto deve ser levado em conta nas produções.

Tal adaptação não deve ser difícil. Improvisações dependem mais da vivacidade e habilidade dos atores do que de cenários, figurinos, etc... Além do que, podem ser apresentadas praticamente em qualquer lugar. Além disso, adaptar improvisações a situações particulares (ou escrevê-las para ocasiões específicas) permite ao grupo tirar o máximo proveito de quaisquer habilidades específicas, tipos de voz, características, etc., que os membros do grupo possuam.

Alguns membros da audiência podem ser chamados para participar de uma peça improvisada — seria até bom que isso acontecesse. Assim, por exemplo, se você estiver levando uma peça de protesto em prol de melhores condições de moradia em uma favela, e se você conseguiu reunir um grande número de pessoas envolvidas, a primeira coisa a ser feita é dramatizar as condições desses inquilinos, com um texto construído em torno da exploração que eles sofrem. Essa dramatização deve ser repetida em seguida, agora com pelo menos um membro da assistência tomando parte. Fica-se em geral bastante surpreso com a boa qualidade das contribuições trazidas por esse elemento da platéia. E também, essa espontaneidade e imediatismo quebram a barreira existente entre *you* como ator e *eles* como audiência, além de prover um maior senso de participação. Pode-se sempre aprender algo que poderá ser incorporado à peça em uma futura encenação. De modo geral, pode-se dizer que a audiência é um grande professor.

As improvisações podem tanto ser rigidamente estruturadas como flexíveis ou abertas. Vejamos exemplos dos dois tipos.

REGRAS DO JOGO

Conheça a audiência para a qual você está representando e saiba *precisamente* qual o impacto que você espera obter.

Assegure-se de que entendeu bem as principais colocações — tanto do aspecto dramático como político — do texto com que você está trabalhando. Use as melhores partes do trabalho improvisado para reforçar esses pontos.

Faça com que diferentes membros do grupo improvisem diferentes partes do texto. Talentos aparecem de onde menos se espera e devem ser sempre aproveitados.

Use música sempre que possível.

Guarde bem aquilo que funciona nos ensaios e use esse material sempre que for possível. O mesmo serve para as apresentações. Lembre-se que boas tiradas podem ser utilizadas em diferentes textos improvisados.

Sempre que possível, sirva-se do humor e da sátira. O humor é excelente para relaxar a platéia, além de servir como corretivo para superdoses de cansativa retórica.

Os atores deveriam "praticar" entre si a fim de desenvolver o hábito de entrar numa situação ou num personagem rapidamente, tirando o melhor proveito possível.

Ensaie. Você pode estar defendendo o lado certo da coisa, mas isto não significa necessariamente que a competência teatral *per se* esteja por isso garantida.

CRIAÇÃO DE UMA PEÇA A PARTIR DA IMPROVISAÇÃO

John Hodgson e Ernest Richards

Toda improvisação é, em certa extensão, uma peça. Diferentes abordagens levarão a diferentes tipos de peça. Em certo momento, pode surgir o desejo de se construir ou delimitar um texto definitivo, originário dos esforços criativos do grupo. Isso significa que a peça a ser encenada será construída pelos integrantes do grupo, a partir de seus talentos e contribuições particulares, até onde eles tenham sido desenvolvidos. Usualmente, o líder do grupo atua como diretor ou coordenador, mas sempre debatendo com o grupo, tentando visualizar novas maneiras de estimular a imaginação de todos, encorajando-os em suas respostas e, com o grupo, peneirando e selecionando o material que deve ser aprofundado ou o que deve ser rejeitado. Há a sensação de que a peça nunca estará pronta — mesmo porque ela não será jamais estática — mas a meta a ser alcançada é a de uma última forma satisfatória dentro da qual variações e descobertas possam continuar a existir.

Quando finalmente essa forma satisfatória final é obtida, faz-se necessário por parte de todos os membros do grupo, um grande esforço de sensibilidade para poder reter o frescor e a vitalidade do que já foi alcançado, sem perdas substanciais da forma e da satisfação em cima desse material já pronto. Um dos riscos em lidar com coisas vivas é o de que a “criatura” pode crescer além dos limites, a ponto de não mais caber nas roupas que lhe foram destinadas. Esse fato deve ser pura e simplesmente reconhecido: em vez de tentar desesperadamente recapturar algo que já foi vivido, há que se partir em busca de novas criações. Todos que tenham visto o filme *The Picasso Mystery*, no qual a câmara

focaliza Picasso pintando, devem se lembrar de como em algumas de suas criações ele ia alterando e modificando seu trabalho além do ponto de satisfação, seja do seu próprio ponto de vista, seja do de seus espectadores. Em um dado momento, ele dava de ombros e voltava-se em busca de um novo material.

Há vários modos de se buscar idéias ou inspiração: através de histórias existentes na literatura; incidentes históricos; material colhido nos jornais; associação livre de palavras; visitas a delegacias; pessoas interessantes encontradas em bares, ônibus, etc; incidentes locais como desastres, incêndios, inundações; sons que poderiam iniciar uma história ou despertar associações de idéias.

Uma vez que essas idéias tenham sido discutidas, o grupo já pode pensar em como lidar com o material.

Há tantas maneiras de um grupo criar uma peça quanto existem grupos tentando fazê-lo, e, é claro, o método de abordagem será condicionado pelo tipo de peça a ser criada. Como outra alternativa, o tipo de peça que encontraremos ao final dos trabalhos será o resultado dos métodos empregados na criação grupal.

As principais abordagens a serem consideradas aqui são:

- 1 — quando o enredo é o predominante.
- 2 — quando os personagens são o foco principal de atenção.
- 3 — quando o diálogo é o que molda a peça.
- 4 — quando um tema é o ponto de partida.
- 5 — quando se começa de um texto incompleto.

1 — *O enredo predominante*

Possivelmente a maneira mais fácil de criação nos primeiros estágios é pegar um enredo já existente — em verso ou em prosa — na História, Mitologia ou na Literatura e explorá-lo de diversas maneiras. É necessário decidir se será mais efetivo pegar todo o enredo e tratá-lo cronologicamente, ou focalizar a atenção em determinado aspecto e a partir daí deixar que outros elementos acabem se revelando.

Narrativa direta. Por exemplo, se pegássemos a lenda Escandinava dos Aesir e Vanir e decidíssemos colocar em cena a luta entre as forças da criação (os Vanir) e as forças da destruição (os Aesir) poderíamos examinar a lenda a partir de suas possibilidades de interpretação em movimento e ação.

Um dia os Vanir enviaram aos Aesir — numa missão que não é explicada — uma deusa de nome Gullveig. Essa deusa era muito hábil em todas as práticas de bruxaria e através de sua arte tinha conseguido muito ouro. Quando, sozinha, ela chega aos Aesir, estes ficam, ao que se supõe, tentados por sua riqueza. Aprisionaram-na e submeteram-na a selvagens torturas. Os Vanir exigiram reparação. Eles insistiram em que uma grande quantidade de dinheiro deveria ser paga como reparação, ou então, que sua posição passasse a ser reconhecida como igual à dos Aesir, e conseqüentemente eles tivessem os mesmos direitos aos sacrifícios feitos pelos fiéis. Após reunião em conselho, os Aesir decidiram resolver a questão através da guerra. Mas, na longa e cruel guerra que se seguiu, foram derrotados pelos seus adversários. Conseqüentemente, tiveram de chegar a um acordo pelo qual se resignaram a aceitar os Vanir como seus iguais. Foram trocadas ilustres figuras, como penhor. Os Aesir enviaram seu robusto Hoenin e o sábio Mimir. Os Vanir enviaram aos ex-inimigos o poderoso Njord e seu filho Frey, que desde então passaram a viver em Asgard, onde eram freqüentemente confundidos com os próprios Aesir.

Em primeiro lugar podemos discutir no grupo os principais elementos da estória e pô-los em cena:

- 1 — Uma cena na qual Gullveig é enviada pelos Vanir com ouro para os Aesir. O grupo pode inventar alguma razão para isso: negociar a paz, por exemplo. Outra idéia inicial é levar a cena a cabo sem palavras — mais tarde seria introduzido o diálogo.
- 2 — Gullveig chega à terra dos Aesir. Estes ficam tentados pela sua riqueza e, em seguida, prendem-na e a maltratam.
- 3 — Os Vanir enviam mensageiros pedindo uma reparação e direitos iguais.
- 4 — Segue-se uma batalha, que pode ser representada tanto simbolicamente como realisticamente, com a vantagem ora pendendo para um lado, ora para o outro.
- 5 — Cena de retirada, na qual os Aesir permitem ao Vanir serem tratados agora como seus iguais.
- 6 — Os “penhores” são trocados.

Uma peça assim pode ser encenada tendo como fundo música ou efeitos sonoros, e danças, canções e diálo-

gos podem ser desenvolvidos. O primeiro ensaio revelará onde se fará mais necessário o uso da imaginação criativa, e seria muito útil ter vários pequenos grupos trabalhando em versões diferentes das várias partes da estória. Discussão e seleção deve se seguir a cada estágio e alguns dos melhores momentos deveriam ser transcritos.

Abordagem difusa. Neste modo de desenvolvimento de uma peça, pode-se optar por um tratamento menos cronológico dos acontecimentos. Se decidíssemos, por exemplo, encenar a estória de Édipo, poderíamos levá-la à cena do seguinte modo:

1 — Laios, advertido pelo Oráculo, apanha seu filho, cujos pés são amarrados e feridos, para levá-lo às montanhas.

2 — Um pastor encontra a criança e a leva ao rei Pólibo, que lhe dá o nome de Édipo.

3 — Édipo, jovem, ouve a predição do Oráculo e se auto-exila para evitar fazer mal a quem ele pensa serem seus pais, Pólibo e sua muher.

4 — Na estrada para a Beócia ele encontra e mata um desconhecido que vem a ser na verdade Laios, seu verdadeiro pai.

5 — Édipo chega em Tebas e toma conhecimento de que a Esfinge está devorando todos aqueles que não decifram suas charadas. Ele ouve a promessa de Creon, de que aquele que livrasse a cidade do flagelo desposaria Jocasta.

6 — Édipo encontra a Esfinge, decifra a charada e desposa Jocasta.

7 — Uma epidemia se abate sobre Tebas e o Oráculo se pronuncia atribuindo-a ao fato de o assassino de Laios estar na cidade. Édipo decide procurá-lo.

8 — A terrível descoberta de que o homem que ele procura é ele mesmo.

Entretanto, outra maneira de tratar essa mesma estória é começá-la, como Sófocles fez, pela cena VII, e deixar que os incidentes das cenas I a VI se revelem como ação relatada. Durante a busca de Édipo, ou, como Cocteau fez em *A Máquina Infernal*, pode-se começar por volta da cena V e imaginar Tebas numa situação de inquietude, seguida pelo encontro de Édipo com a Esfinge, e assim por diante.

Foco e Insight. Outra abordagem, totalmente diferente, seria fazer de Jocasta a figura central, e seguir seus pensamentos e sentimentos a partir, por exemplo, de seu

primeiro encontro com Édipo. Claramente, esse tipo de abordagem lança uma ênfase muito maior no diálogo e na imaginação, e na criação de peças a partir de improvisações, algum tipo de progressão como essa ajudará o desenvolvimento natural de peças de ação para peças que exijam mais insight e imaginação acerca do conflito humano.

Baladas podem ser muito úteis em trabalhos para crianças, e lendas populares podem receber diversos tipos de tratamento, de acordo com a idade do grupo.

Quase diariamente, os jornais contêm parágrafos e reportagens que podem ser dramatizados. Por exemplo, os dois parágrafos seguintes foram extraídos do jornal *Daily Express*:

Um pároco, solicitado por uma cadeia de lojas para dizer se uma nova empregada era honesta, contou aos diretores, confidencialmente, que ela tinha sido presa por roubo há dez anos atrás. Ela foi então despedida.

O pároco afirmou ontem: "O que houve foi uma violação de uma confidência, e eu não pretendo deixar as coisas assim. Essa pessoa cometeu um erro, mas isso não é razão para que ela seja perseguida o resto da vida."

Em primeiro lugar, pode-se distribuir uma cópia da estória a vários pequenos grupos e pedir que eles discutam os modos pelos quais a estória poderia ser tratada. Alguns podem enfatizar o papel do pároco e outros, o papel da mulher, enquanto um terceiro grupo poderia criar algo mais equilibrado. Pode-se partir também do escândalo da divulgação do roubo da mulher, ou de um dilema moral vivido pelo pároco. Poderiam ser imaginadas cenas em que apareceriam a mulher pedindo referências, o pároco sabendo das consequências de sua ação, ou ainda, indo mais longe, "criando" uma família — ou dependentes — para a mulher em questão, ou mostrando-a nos últimos dez anos como uma leal serva do pároco.

Um incidente como esse pedirá do grupo imaginação criativa, a qual supõe-se, já venha sendo exercitada por improvisações sucessivas. Quando várias das possibilidades tenham sido exploradas e os grupos tenham examinado suas diversas versões, pode-se experimentar combinar as cenas mais promissoras, e partir daí para uma formulação geral. O líder do grupo deverá fazer anotações, e gradualmente o material analisado se transformará até alcançar um desenvolvimento satisfatório. Deve-se seguir nessa linha, trabalhando em detalhes cada aspecto da peça já passado nas improvisações anteriores.

O início e o final da peça muito provavelmente irão requisitar uma atenção especial. Os personagens, os relacionamentos e o clima da peça devem ser refinados até o ponto em que se sentirá necessidade de fazer a apresentação para uma audiência.

Outros pontos de partida para peças baseadas em enredos podem provir simplesmente de uma palavra ou de uma frase, como "independência", "perdido", "falta de sorte", "acusação", "tradição", "não está tão doce agora...", "o leão faminto ruge", "Oh, admirável mundo novo!"

Pode-se começar simplesmente dando a palavra ou frase ao grupo e pedindo-lhes que tomem nota ou digam qualquer coisa que lhes venham à mente em resultado a esse estímulo. Então, algumas dessas palavras podem ter um seguimento. Duas ou mais idéias podem ser combinadas até que uma estória linear apareça. Essa então, pode ser desenvolvida de acordo com os exemplos já dados, até se chegar a uma peça acabada.

Como já foi visto, uma fonte muito proveitosa encontra-se na literatura, especialmente do gênero dramático. Autores teatrais sempre se aproveitaram do enredo de outros autores, emprestando-lhes uma nova abordagem ou um novo ambiente. Jerome Robbins pegou *Romeu e Julieta* e trouxe o conflito básico para o "West Side" de Nova York. Em lugar dos Montecchios e Capuletos surgiram portorriquenhos e americanos brancos. Frei Lourenço e seu convento deram lugar a Doc e sua *drug store*. Em vez do baile de Julieta, uma festa em um ginásio, e assim por diante. Uma estória como essa, de antagonismos e frustrações, pode ser levada em quaisquer locais. Assim, por exemplo, podemos pensar em uma estória num porto onde aconteceram conflitos religiosos ou trabalhistas, com pais conservadores de um lado e um filho comunista de outro. Outras peças também são possíveis de "modernização". A insegurança quanto à cor, em Otelo, poderia muito bem ser situada em uma cidadezinha no sul dos EUA. Ou poderíamos visualizar um Rei Lear da classe média às voltas com problemas relacionados à idade e ao conflito de gerações nos dias de hoje. Mas não são apenas as peças de Shakespeare que podem receber uma roupagem moderna. Tyrone Guthrie mostrou que *O Alquimista* tem considerável humor e impacto quando encenado "modernamente", e também, peças da Restauração e Elizabetanas, bem como, é claro, as gregas, prestam-se da mesma forma a transformações para os dias de hoje.

2 — O personagem como foco principal de atenção

Há diferentes modos de se criar um personagem, e na construção de peças improvisadas, pode-se começar exatamente com a construção de um personagem. O objetivo agora é desenvolver o conflito, seja ele internalizado em um personagem, seja entre personagens diversos. Seria possível, por exemplo, a partir do estudo de um vulto histórico, desenvolver um "plot" à luz de conhecimentos psicológicos.

Partindo da História. É o tipo da coisa que Osborne fez com Lutero. E Bolt com Sir Thomas More em *O Homem de Todas as Estações*; estudos assim são facilmente encontrados acerca de pessoas, como S. Francisco. Neste caso específico, poderíamos vê-lo não somente como um simples e romântico amante de pássaros e animais, mas também como um complexo personagem lutando contra seu desajustamento dentro de uma sociedade medieval. Poderíamos fornecer aos grupos fatos ocorridos no início da vida de S. Francisco e pedir-lhes que discutam e desenvolvam tais fatos, traçando o perfil psicológico da pessoa. Incidentes posteriores ocorridos em sua vida podem ser explorados da mesma maneira, até que se tenha material suficiente para permitir a construção de um espetáculo.

Todos os tipos de personalidades históricas podem servir de fonte e inspiração para este tipo de trabalho: Platão, Sócrates, Nero, Napoleão, Stálin, etc.

Em seguida, da mesma forma como se trabalhou na criação de uma peça a partir de um enredo, assim também, aqui, procedemos seguindo os mesmos passos, só que o foco agora está no desdobramento de um personagem. Em dado momento do processo, de novo, torna-se necessário tomar notas detalhadamente. Um dos participantes encarregado da seleção final tem de ser uma pessoa sensível e observadora, mormente porque, mesmo com o texto final concluído, deve sempre haver uma possibilidade de abertura para que novos "insights" sejam aproveitados.

Partindo da Literatura. Analogamente, existem personagens em abundância na literatura, que podem servir de base para a construção de uma peça, e seria especialmente gratificante aprofundar nosso entendimento desses personagens e, a partir daí, poder compreender mais da complexidade das motivações subjacentes às ações humanas. Como exemplos, temos: Huckleberry Finn, Merlin, Rip Van Winkle, Pamela, etc. . . (N.T.: ou em nos-

sa literatura: Quincas Borba, D. Casmurro, Gabriela, Quincas Berro D'água, Augusto Matraga, Jorge, um brasileiro, Lúcia McCartney, etc. . .)

Observações do dia-a-dia podem se transformar em fonte suplementar de idéias; a coluna de obituários de um jornal, por exemplo, pode ser lida com a intenção de tentar desvendar um personagem por trás das curtas linhas dessa seção do jornal, imaginando que tipo de pessoas poderia ter sido.

3 — Quando o diálogo molda a peça

Hoje, mais do que nunca, estamos descobrindo a importância do diálogo, e partindo de uma conversa entreouvada em um supermercado, num ponto de ônibus, na saída de um teatro, ou em qualquer outro lugar onde as pessoas se encontrem e conversem, pode-se desenvolver uma peça baseada no ritmo das falas e silêncios.

Inicialmente, pode-se dar aos grupos umas poucas falas e pedir-lhes que desenvolvam uma cena a partir delas.

- (1) — Ele não é um mau jogador.
— Ele é o quê?
— Ele não é um mau jogador.
— Ele jogou mal à bessa a semana passada.
— Sim, mas normalmente ele não é ruim.
— É, mas bom ele não é, é?
— O quê?
— Ele não é bom, é?
— Não, eu não falei que ele era bom. Mas ele não é ruim.

(2) *Rádio a todo volume*

- ALICE — Ouve só isso!
DORIS — É uma nova cantora aí.
ALICE — Não é horrível?
DORIS — Ouve só a voz dela!
ALICE — E a maneira como ela canta!
DORIS — Não entendo como é que alguém pode ouvir um troço desses (*o rádio continua a tocar*).

(3) ELE — Olha só, agora mudam as regras de novo...

ELA — Você vai querer um ou dois?

ELE — O que será que eles pensam que nós somos?

ELA — Fritos ou quentes?

ELE — Mas eles vão ver na hora das eleições!

ELA — Bem, eu faço o seu quente e o meu, frito.

ELE — Casuísmo! São os reis do casuísmo! Mas eles vão ver só...

ELA — Vou fazer antes do noticiário.

ELE — Se bem que no interior com toda aquela gente ignorante...

ELA — Bem, então mãos à obra.

Seria muito útil nestes exercícios usar um gravador, sabendo de antemão que grande parte do material não será aproveitado. Mas desde o início seria interessante observar as pausas e momentos de silêncio que podem permitir uma genuína observação e apreciação da personalidade dos personagens envolvidos. Algumas vezes a conversação pode ser elaborada a partir de um personagem particularmente tagarela — uma vizinha chata que fale incessantemente, constantemente pulando de um assunto para outro, até mesmo se contradizendo. Ou a menção de um nome a faz lembrar de um outro assunto totalmente diferente e irrelevante.

Uma vez que o diálogo comece a fluir, o lugar e a situação irão se apresentar *per se*, e embora a situação em si possa vir a ter apenas um pequeno desenvolvimento, algum tipo de conflito pode emergir destes diálogos.

Ao apresentar peças-diálogo, os grupos podem experimentar sobrepor círculos de conversação. Começar, por exemplo, com dois personagens aparentemente conversando um com o outro, mas na verdade cada um permanecendo em seu próprio mundo, como no *sketch* de Pinter, *The Black and White*. Cada um dos personagens poderia desenvolver seu diálogo em separado, e depois vir aos poucos entrelaçando-os. Ou então, ao contrário, partir de uma sintonia prévia para o desenvolvimento de monólogos isolados.

Deste ponto pode-se partir para conversas cíclicas em pares, onde um casal mantém um tipo de conversação enquanto o outro se engaja em uma discussão sepa-

rada, mas de tal modo que ambos possam vir a se entrelaçar ou a desenvolver o diálogo para grupos maiores. Este tipo de procedimento requer do grupo boa dose de consciência e sensibilidade, bem como um apurado senso de ritmo. Observações em bares, onde grupos separados mantêm suas próprias conversas, podem permitir a uma pessoa imaginativa material para desenvolvimento em um plano teatral. Um exemplo dessa situação pode ser encontrado no primeiro ato da peça *O Rinoceronte*, de Ionesco.

São exemplos de situações similares que também se prestam a este tipo de trabalho: uma conversa num quarto, ao mesmo tempo que se ouve outro diálogo de um aposento contíguo; alguém falando no telefone em uma sala onde outros conversam; pais conversando preocupados enquanto as crianças brincam; uma praça na qual possamos observar duas ou três famílias ao mesmo tempo (como em *Sparrers Can't Sing* de S. Lewis).

Pode-se verificar que partimos para uma preocupação maior com o ritmo, tanto de indivíduos como de grupos, e que na modelagem da peça o "editor" do grupo deverá estar muito mais sensível às variações de palavras e emoções do que numa abordagem convencional de enredo e personagens.

4 — O tema como ponto de partida

Um espetáculo pode ser efetivamente construído em volta de um tema. Se os membros do grupo estão pensando em algo mais convencional, é provável que busquem um tema e discutam enredo e personagens que irão ilustrar ou realçar a idéia.

Se foi decidido, por exemplo, utilizar a questão da reforma penitenciária como tema, o grupo pode começar colhendo exemplos específicos em jornais, ou, pelo contrário, explorar uma situação mais fictícia. Em qualquer dos casos será necessário explorar várias maneiras de trabalhar as idéias, antes de se decidir quanto ao tratamento final a ser escolhido. A partir daí, vale o mesmo procedimento encaminhado para as outras formas de criação.

Há ainda a possibilidade de usar o tema como fator de união. Neste caso pode-se ter vários pequenos "plots" ou situações, nas quais uma variedade de personagens possa aparecer, ou então, que o produto final venha a ser uma combinação de alguns diálogos, personagens, movimentos ou canções, todos ilustrando diferentes aspectos

do tópico escolhido. Por exemplo, se o grupo escolheu a violência como tema, pode-se começar com uma discussão geral ou com resultados de pesquisas. Em seguida, o grupo poderia trabalhar em cima de jornais da semana, à cata de referências acerca da violência. Também a televisão e o rádio podem servir de fonte através de cenas fictícias de violência, que podem ser confrontadas com leituras ou filmes vistos pelos membros do grupo.

Chega então o momento de colocar as idéias em cena, e certamente diferentes estilos se apresentarão. Algumas idéias podem ser tratadas de forma burlesca, outras de forma naturalista. Há também a possibilidade de encenação em diferentes dimensões, como se fosse o caso de um musical, ou em uma ambientação de circo, ou ainda a idéia da peça dentro de uma peça, como em *Oh, que delícia de Guerra!* ou *Hang Down your Head and Die*. Em dado momento será necessário decidir qual o melhor método para moldar a peça, e provavelmente das improvisações surgirá o melhor caminho. Pode-se optar por um narrador que uniria as diversas seqüências, ou então representar um aspecto social em termos de outro — isto é, apresentar uma visão dos negócios através de um supermercado, a política em termos de um campo de férias, ou a própria vida como se fosse um jogo. Nestes casos cada item separadamente vai requerer sua dose de impacto, e a improvisação deve objetivar isso. E aqui também, através da experimentação, alternando as várias seções em diferentes ordens, a melhor maneira acabará por surgir.

5 — Começando por um texto incompleto

Muitas vezes há alguém no grupo que gosta de escrever, ou talvez alguém que não seja do grupo submeta parte de um texto à apreciação de todos. Tomando este texto como ponto de partida, o escritor pode ser motivado a desenvolver suas idéias e o grupo vir a explorar as possibilidades entreabertas pelo texto.

Pode-se primeiro pedir ao grupo para representar a peça no estado em que se encontra, cada um fazendo observações e interpretações sobre o que foi lido. E então, após reler-se várias vezes o texto, discuti-lo e trocar idéias a respeito, o melhor a fazer é colocá-lo de lado. Passa-se então a uma série de improvisações, que devem resultar em muitos desenvolvimentos espontâneos. Dependendo do tamanho do texto inicialmente apresentado, o grupo po-

de-se dividir no estudo de seções específicas do texto e trabalhar em cima delas.

Com relação aos personagens, principia-se trabalhando como eles são vistos inicialmente pelos membros do grupo. A partir daí imagine-se esses personagens enfrentando novas situações e como eles reagiriam a elas. Nesse estágio é sempre mais útil atuar primeiro e discutir depois. Seria interessante também se o autor pudesse observar essas improvisações. Muito material surge da imaginação dos atores, que o autor pode aproveitar para explorar novas possibilidades. Assim, cada seqüência pode ser explorada, desenvolvida e alterada à luz dessas improvisações, ao mesmo tempo que novas idéias podem ser passadas de volta ao grupo pelo autor ou pelo líder do grupo. Cenas completamente novas podem vir a emergir como necessárias ou mais efetivas para o todo. De vez em quando o foco de atenção deve-se alternar entre improvisações situacionais e improvisações relacionadas aos personagens. Do mesmo modo, clima e clímax podem ser elaborados até a consecução de uma solução satisfatória. Finalmente, o autor reescreve seu texto em função de todas essas experiências. Pode decidir inclusive deixar a situação flexível, de modo que a improvisação possa ocorrer durante a performance, com o objetivo de maximizar o efeito de palavras e situações criadas.

DA ARTE DO TEATRO

E. G. Craig

Edward Gordon Craig (1872-1966) foi talvez o primeiro dos modernos teóricos do teatro a antever o diretor como principal “designer” e o artista com total responsabilidade pela unidade da representação. Inimigo do realismo, ele fomentou as bases de grande parte do teatro que se seguiu. O Dr. Alexander Hevesi escreveu em sua introdução à *Sobre a Arte do Teatro* de Craig o seguinte: “Acredito que Craig seja o mais revolucionário de todos os que conheci, porque ele solicita uma volta às mais antigas tradições com as quais sonhamos”. O ensaio que se segue foi primeiramente publicado em 1905, e então revisto em 1911. Nele Craig explora o papel englobante do diretor, um papel totalmente diferente daquele existente à sua época e que se revelou, por tempos, profético.

(J. Wills)

Primeiro diálogo entre um profissional e um amador de teatro.¹

O Encenador — Agora que já percorremos juntos todo o Teatro, que já lhe mostrei a sua construção, o palco, a maquinaria dos cenários, os instrumentos de iluminação e o resto, sentemo-nos um momento na platéia e falemos da sua arte. Você sabe o que é a Arte do Teatro?

O Amador de Teatro — Parece-me que é a interpretação dos atores.

O Encenador — Você acha então que se pode tomar uma parte pelo todo?

O Amador — Claro que não. Você quer então dizer que é na peça que consiste a Arte do Teatro?

O Encenador — A peça é uma obra literária. Como é que uma arte seria ao mesmo tempo outra?

O Amador — Se essa arte não consiste na representação dos atores e nem na peça, teremos de concluir pelo cenário e a dança? É isso que você pensa?

O Encenador — Não. A arte do teatro não é nem a representação dos atores, nem a peça, nem a dança; é constituída pelos elementos que a compõem: pelo gesto, que é a alma da representação; pelas palavras, que são o corpo da peça; pelas linhas e pelas cores que são a própria existência de cenário; pelo ritmo, que é a essência da dança.

O Amador — E do gesto, das palavras, das linhas e das cores, do ritmo — qual é o mais essencial a essa arte?

O Encenador — Nenhum é mais importante do que os outros. Da mesma maneira que uma cor não é mais útil ao pintor do que qualquer outra ou um som mais necessário do que outro ao músico. No entanto, talvez o gesto seja o mais importante: é para a arte do teatro o que o desenho é para a pintura, a melodia para a música. A Arte do Teatro nasceu do gesto — do movimento — da dança.

O Amador — Sempre pensei que nascera do discurso e que o Poeta fosse o pai do teatro.

O Encenador — É a opinião corrente, mas reflita um instante. A imaginação do poeta exprime-se em palavras harmoniosas; recita ou canta essas palavras e fica-se por aí. Esse poema dito ou cantado dirige-se aos nossos ouvidos e, através deles, à nossa imaginação. Nada ganharemos se o poeta acrescentar o gesto à recitação ou ao canto; pelo contrário, isso só perturbará.

O Amador — Sim, compreendo perfeitamente que o gesto nada pode acrescentar a um poema lírico perfeito, sem causar uma desarmonia. Mas será o mesmo princípio aplicável à poesia dramática?

O Encenador — Sem dúvida alguma. Lembre-se de que se trata de poema dramático e não de drama. São duas coisas diferentes. O primeiro é escrito para ser lido, o segundo para ser visto, representado no palco. O gesto é necessário ao drama e inútil ao poema. O gesto e a poesia nada têm que ver em conjunto. E, da mesma maneira que é necessário não confundir o poema dramático

com o drama, também é preciso não confundir o poeta dramático com o dramaturgo. Um escreve para o leitor ou o auditor, o outro para o público de um teatro. Você sabe quem foi o pai do dramaturgo?

O Amador — O poeta dramático, penso eu.

O Encenador — Errado. Foi o dançarino. E em lugar de se servir apenas de palavras à maneira do poeta lírico, o dramaturgo forjou a sua primeira peça com auxílio do gesto, das palavras, da linha, da cor e do ritmo dirigindo-se ao mesmo tempo aos nossos olhos e aos nossos ouvidos por um jogo resultante destes cinco fatores.

O Amador — Que diferença existe entre as obras dos primeiros dramaturgos e as dos contemporâneos?

O Encenador — Os primeiros dramaturgos foram filhos do teatro, enquanto que os contemporâneos não o são. Aqueles sabiam o que estes ignoram ainda. Sabiam que quando apareciam com os seus camaradas diante do público, este desejava mais ver o que faziam do que ouvir o que tinham para dizer. Sabiam, sem risco de desmentido, que a vista é o sentido mais pronto e mais agudo no homem. O que viam predominantemente diante deles eram linhas de olhos curiosos e ávidos. E os espectadores colocados demasiado longe para tudo poderem ouvir pareciam aproximar-se pela intensidade perscrutadora dos seus olhares. O dramaturgo dirigia-se a eles tanto em verso como em prosa, sempre por meio do movimento, o qual se exprime em poesia, pela dança e em prosa, pelo gesto.

O Amador — É muito curioso. Continue.

O Encenador — Estabeleçamos, antes de tudo, os limites do nosso caminho. Vimos que o dramaturgo desce do dançarino, que tem por origem o teatro e não a poesia. E acabamos de dizer que o poeta dramático contemporâneo só apela para o ouvido dos seus leitores. No entanto, a despeito do poeta, o público dos nossos dias continua a ir ao teatro, como no passado, para ver e não para ouvir qualquer coisa. Compreenda-me bem: não quero de maneira alguma insinuar que o poeta seja mau autor dramático ou que tem uma desastrosa influência sobre o teatro; o que pretendo fazer você entender é que o poeta não pertence ao teatro, que não está na sua origem e que não pode fazer parte dele. Entre os escritores, só o dramaturgo pode, pelo seu nascimento, fazer valer um direito ao teatro e, mesmo assim, esse direito é muito fraco. Mas continuemos.

O público vem ao teatro para ver e não para ouvir. Que prova isso senão que o público de hoje é o mesmo que o de outrora? Fato tanto mais curioso quanto é certo que as peças e os autores dramáticos, variaram. As peças já não são uma harmoniosa combinação de gestos, de palavras, de danças e de imagens, mas apenas ou só palavras ou só imagens. As peças de Shakespeare, por exemplo, diferem grandemente dos antigos "mistérios" compostos unicamente para o teatro. *Hamlet* não é de natureza a ser representada no palco. *Hamlet* e as outras peças shakespeareanas são para a leitura obras tão vastas e tão completas, que só têm muito a perder com a representação no palco. O fato de terem sido representadas no tempo de Shakespeare nada prova. As verdadeiras obras do teatro dessa época eram as "Máscaras", os "Espetáculos", alegres e encantadoras ilustrações da Arte do Teatro. Se os dramas shakespeareanos tivessem sido compostos para serem vistos, ter-nos-iam parecido incompletos à leitura. Ora, ninguém que leia *Hamlet* achará a peça aborrecida ou incompleta, enquanto que mais de uma pessoa, depois de ter assistido à representação do drama, dirá com desgosto: "Não, isto não é o *Hamlet* de Shakespeare. Quando nada se pode acrescentar a uma obra de arte, ela é "acabada", completa. Ora, a peça *Hamlet* estava "acabada" quando Shakespeare escreveu o último verso. Querer juntar-lhe o gesto, o cenário, a indumentária e a dança é sugerir que a peça está incompleta e tem necessidade de ser aperfeiçoada.

O Amador — Quer dizer que nunca se deveria representar o *Hamlet*?

O Encenador — Para quê afirmá-lo! Continuará a representar-se ainda durante algum tempo e o dever dos seus intérpretes é fazerem o melhor que puderem. Mas chegará o dia em que o teatro não terá mais peças para representar e criará as obras próprias da sua Arte.

O Amador — E essas obras parecerão incompletas à leitura ou à recitação?

O Encenador — Claro que serão incompletas em outro qualquer lado que não seja no palco, insuficientes onde quer que lhes falte a ação, a cor, a linha, a harmonia do movimento e do cenário.

O Amador — Isso surpreende-me um pouco.

O Encenador — Talvez porque isto lhes pareça demasiado novo; diga-me o que mais o surpreende.

O Amador — A própria idéia de nunca ter refletido em que consistia a Arte do Teatro. Para a maioria das pessoas é apenas um divertimento.

O Encenador — Para você também?

O Amador — Para mim, o teatro teve sempre a atração irresistível de um divertimento e de um exercício intelectual. O espetáculo, diverte-me sempre — a representação dos atores esclarece-me algumas vezes.

O Encenador — Em suma, parece-lhe uma espécie de prazer incompleto?

O Amador — Recordo-me de peças que me deram grande satisfação.

O Encenador — Se qualquer coisa de tão medíocre conseguiu lhe contentar é talvez porque esperava pior e porque encontrou algo um pouco melhor do que esperava. Muitas pessoas que hoje vão ao teatro esperam aborrecer-se. É natural: Já viram muitas coisas fastidiosas. Quando me diz que um teatro moderno conseguiu agradar-lhe, apenas me prova que não só a Arte mas uma parte do público degenerou. Conheci alguém que tinha a vida tão ocupada que não podia ouvir outra música que não fosse a dos realejos da rua. Era para essa pessoa o ideal da música; e, no entanto, pode ouvir-se melhor... Se tivéssemos visto uma verdadeira obra de arte teatral, não poderíamos mais suportar o que hoje nos dão em seu lugar. E se não se vê obras de arte em cena não é por falta do público as reclamar ou que o teatro não tenha excelentes artífices capazes de as executar; o que falta é o artista que as crie, o artista do teatro, entendamo-nos, e não o poeta, o pintor ou o músico. Os numerosos e excelentes artífices que existem nada podem mudar neste estado de coisas. Têm de fazer o que os diretores dos teatros exigem deles e fazem-no de bom grado. A chegada do artista ao mundo do teatro mudará tudo. Agrupará lentamente, mas seguramente, esses operários de elite em torno dele e animará com um sopro novo a Arte do Teatro.

O Amador — Mas, e os outros?

O Encenador — Você quer dizer aqueles de que o teatro moderno está cheio; esses artífices que não têm nem profissão, nem talento! Têm uma desculpa: é que não se duvida da sua capacidade. Pecam, não por ignorância, mas por inconsciência. No dia em que esses mesmos homens se derem conta de que têm uma profissão e que se trata de fazer uma aprendizagem — e não penso, agora, nos maquinistas, nos eletricitas, nos figurinistas, nos cenógrafos, etc., nem nos atores, que se excedem na parte que lhes cabe, mas nos encenadores —; no dia em que os encenadores se preparem para a sua profissão, a

qual consiste em interpretar as obras do dramaturgo, pouco a pouco, para um desenvolvimento progressivo, reconquistarão o terreno perdido pelo teatro, e restabelecerão a Arte do Teatro no seu lar, pelo seu gênio criador.

O Amador — Segundo você, o encenador está à frente dos atores?

O Encenador — Sim, o encenador é para o ator o que o chefe de orquestra é para os músicos, ou o editor para o impressor.

O Amador — E você toma o encenador por um artífice ou por um artista?

O Encenador — Quando ele interpreta as obras do dramaturgo com auxílio dos seus atores, cenógrafos e outros artífices, é ele próprio um mestre-artífice. Quando, por sua vez, souber combinar a linha, a cor, os movimentos e o ritmo, tornar-se-á artista. Nesse dia já não teremos necessidade do dramaturgo. A nossa arte será independente.

O Amador — O renascimento da Arte do Teatro está, então, estreitamente ligado ao do encenador?

O Encenador — Sem dúvida alguma. Você acha que, por um momento sequer, desprezei o encenador? Desprezo apenas o homem que não conhece o seu ofício de encenador..

O Amador — Como assim?

O Encenador — Em que consiste o seu ofício? Em interpretar a peça do dramaturgo; e, para isso, compromete-se, ao receber a peça das mãos do autor, a interpretá-la fielmente segundo o texto (só me refiro a encenadores de elite). Depois, lê a peça e, à primeira leitura, toda a cor, a tonalidade, o movimento e o ritmo que devem caracterizá-la surgem nitidamente no seu espírito. Quanto às indicações cênicas de que o autor recheia o texto, não deve sequer levá-las em consideração, porque sendo senhor da parte que lhe compete, elas não lhe são de qualquer utilidade.

O Amador — Parece-me que não compreendi bem. Você quer dizer que quando um autor se dá ao cuidado de descrever o cenário em que a ação se desenrola, o encenador não deve fazer caso dessas indicações e, ainda por cima, desprezá-las?

O Encenador — Pouco importa que as despreze ou não. O que é preciso é que a sua encenação se harmonize com os versos ou a prosa do texto, com a sua be-

leza, com o seu sentimento. Qualquer que seja o quadro que o dramaturgo pretenda pôr-nos diante dos olhos, só nos informará do cenário através do diálogo das suas personagens. Tomemos um exemplo, a primeira cena (Ato I) de *Hamlet*:

BERNARDO — Quem vem lá?

FRANCISCO — Eh! responda-me, alto! E deixe-se conhecer.

BERNARDO — Longa vida ao Rei!

FRANCISCO — Bernardo?

BERNARDO — O próprio.

FRANCISCO — Chegas exatamente à hora.

BERNARDO — Acaba de soar a meia-noite; vá se deitar, Francisco.

FRANCISCO — Obrigado por vir-me render — está um frio danado e tenho o coração gelado.

BERNARDO — Nada de anormal?

FRANCISCO — Não ouvi sequer chiar um rato.

BERNARDO — Bem. Boa noite e se encontrar Horatio e Marcellus, meus companheiros de guarda, diga-lhes que se apressem.

Isto basta para informar o encenador. Compreende-se que é meia-noite, que a cena se passa ao ar livre, que está a ser rendida a sentinela de um castelo, que a noite está muito fria, muito silenciosa, muito sombria. Todas as “indicações cênicas” que o dramaturgo pudesse acrescentar seriam supérfluas.

O Amador — Portanto, segundo você, o autor não tem nenhuma necessidade de fornecer indicações cênicas (rubricas) e, se as der, pode até prejudicar o encenador?

O Encenador — Sem dúvida. Você sabe porventura me dizer qual o mais grave prejuízo que um ator pode causar a um dramaturgo?

O Amador — Interpretar mal o seu papel?

O Encenador — Não. Isso apenas provaria que o ator não sabe da sua profissão. O prejuízo mais grave que ele pode causar é cortar as suas falas ou acrescentar textos (colocar “cacos”). É lesar o autor, invadindo o seu domínio privado. É raro que se “acrescente” Shakespeare e, quando acontece, não é sem provocar comentários.

O Amador — Mas que tem isso a ver com as indicações cênicas e em quê lesa o encenador quando são fornecidas?

O Encenador — Na medida em que invade o seu domínio e intervém na arte deste último. As indicações cênicas só servem para o leitor — são supérfluas para o encenador ou para o ator.

O Amador — No entanto, o próprio Shakespeare...

O Encenador — Shakespeare só raras vezes dá indicações ao encenador. Repare em *Hamlet*, *Romeu, O Rei Lear*, *Otelo*, qualquer das suas obras-primas, e nada verá a esse respeito, com exceção de alguns dramas históricos, menção de lugares, castelos. Mas onde está em *Hamlet*, qualquer descrição de cenário?

O Amador — O texto que possuo contém uma bem precisa: “Ato I, cen. I, Elsinor. Um terraço diante do castelo”.

O Encenador — É porque se trata de uma edição posterior, anotada por um certo Malone. Shakespeare não escreveu nada de semelhante. O seu texto tem apenas: “Actus Primus. Scena prima” — e nada mais. O mesmo no *Romeu e Julieta*, o mesmo no *Rei Lear*.

O Amador — Entendi. Shakespeare contava com a inteligência do encenador para completar o cenário. Mas não é verdade que deu indicações acerca da representação? Em *Hamlet*, por exemplo, encontramos: “Hamlet lança-se sobre o túmulo de Ofélia” — e noutra lugar: “Hamlet luta com ele” e ainda: “Os assistentes intervêm e ambos saem da fossa”.

O Encenador — Nenhuma dessas palavras se encontra em Shakespeare. Tratam-se de pálidas invenções de diversos comentadores, tais como os Srs. Malone, Capell, Theobald e outros que abusam de seus direitos, relativamente ao texto, e, somos nós, encenadores, que sofremos as conseqüências.

O Amador — Como assim?

O Encenador — É que, se um de nós, lendo Shakespeare, concebe uma sucessão de gestos diferentes, contrários aos prescritos por esses senhores e tem a audácia de os apresentar em cena, logo aparecerão pessoas bem informadas que tomam partido, acusando o encenador de modificar as indicações de Shakespeare ou, pior ainda, as suas intenções.

O Amador — Essas “pessoas bem informadas” de que você fala ignoram, portanto, que o Poeta não dera qualquer indicação?

O Encenador — Temos de admiti-lo, considerando os seus comentários deslocados. Em todo o caso, o que eu quis salientar foi apenas que o maior poeta dos tempos modernos considerava inúteis e insípidas as indicações cênicas. E, seguramente, Shakespeare compreendia qual é a missão do encenador e que comporta, entre outras coisas, a concepção da cenografia.

O Amador — Descreva-me em que consiste essa tarefa.

O Encenador — Pois não. Já lhe disse que o encenador lia cuidadosamente a peça, recebia uma primeira impressão e começava a ver a cor, o ritmo, o movimento da obra esboçar-se diante dele. Depois, deixando o texto durante um certo tempo, combina no seu espírito as cores que a peça lhe sugeriu: faz a sua paleta, se assim posso dizer. Portanto, quando retoma o texto pela segunda vez, sente-se envolvido por uma atmosfera, cuja propriedade ele deve, então, controlar. Depois desta segunda leitura, verá certas impressões mais precisas acentuarem-se claramente, definitivamente, enquanto outras, mais vagas, se apagarão. Anotará as primeiras e começará, talvez desde esse momento, a esboçar certos cenários e idéias que se apresentam no seu espírito mas o mais natural é que, antes de começar definitivamente, ainda leia a peça uma dezena de vezes (*).

O Amador — Eu achava que o encenador confiava a concepção da cenografia ao pintor-decorador.

O Encenador — Em geral, cometem esse erro.

O Amador — E em que consiste o erro?

O Encenador — Nisto: “A” escreve uma peça que “B” promete interpretar fielmente. Ora, nada mais delicado, mais fugitivo que dar o tom, o espírito de uma peça. O meio de conservar a sua unidade será confiar a missão totalmente a “B” ou dividi-la entre ele e diferentes colaboradores, “C” e “D”, os quais podem ver o problema por ângulos diferentes?

O Amador — Claro que é melhor que seja só “B”. Mas poderá desempenhar-se sozinho de uma tarefa que deveria ser feita por três?

O Encenador — É, no entanto, o único meio de obter a unidade indispensável a qualquer obra de arte. Mas note bem que ele não vai executar uma bela ma-

queta, qualquer reconstituição histórica com portas e janelas suficientes e artisticamente distribuídas; mas escolherá certas cores que lhe parecem harmonizar-se com o tom da peça e afastará outras que seriam discordantes. Depois, escolherá qualquer objeto que será o centro da sua maquete — como um pórtico, uma fonte, um balcão, uma cama — em torno do qual agrupará todos os outros objetos que a peça exige e que devem ser visíveis. Pouco a pouco fará entrar cada uma das personagens e conceberá sucessivamente os seus gestos, a sua indumentária. Cometerá alguns erros no seu projeto; nesse caso, será necessário renunciar e corrigir o defeito, quando não é o caso de recomeçar tudo de novo. De qualquer maneira, a maquete tem de elaborar-se lentamente, harmoniosamente, de tal maneira que agrade à vista. Enquanto compõe assim esta harmonia visual, o encenador sofre igualmente a influência da música, dos versos ou da prosa e, no sentido geral, o espírito da peça. Tudo preparado assim, a tarefa material poderá começar.

O Amador — E em que consiste essa tarefa? Parece que todo o caminho já está suficientemente desbravado.

O Encenador — Aparentemente. Mas as dificuldades surgem constantemente. Entendo por tarefa material aquela que exige ofício, como a execução dos cenários e da indumentária.

O Amador — Mas não pretende, com certeza, que o encenador pinte os cenários, corte e cosa os trajes.

O Encenador — Não, não pretendo que o faça sempre, nem por cada peça que monta, mas deve ter trabalhado nisso uma vez ou duas durante a sua aprendizagem, para adquirir a suficiente prática da profissão que lhe permita dirigir com autoridade os operários executantes. Quando tiver começado a execução dos cenários e do guarda-roupa, devem distribuir-se os papéis aos atores, para que os aprendam antes de os ensaios terem principiado. (Não é este o hábito, mas continuo a falar de como deveria proceder o encenador ideal). Entretanto, cenografia e guarda-roupa estarão quase concluídos. Não me deterei em pormenores acerca da tarefa interessante mas árdua que se empreende até essa altura, mas você deveria saber que, implantados os cenários e vestidos os atores, há ainda grandes dificuldades a vencer.

O Amador — A missão do encenador não terminou ainda? Os atores não farão o resto?

O Encenador — Não. É agora que começa o trabalho mais interessante. Os cenários e os atores com a

* (N.T.: Inegavelmente, a cenografia tomou rumos bem diferentes desde esse diálogo imaginário proposto por Craig. O mesmo pode ser dito quanto à luz e aos figurinos).

sua indumentária formam um quadro diante do encenador. Conserva no palco apenas as personagens que abrem o diálogo e procura iluminá-las.

O Amador — Mas isso não compete ao chefe electricista e ao seu pessoal?²

O Encenador — No que diz respeito ao mecanismo da iluminação; mas é ao encenador que compete regular o seu emprego. E como este último é um homem inteligente e competente, imaginou um dispositivo de iluminação especial para a peça em questão, da mesma maneira que concebeu cenários e vestuário especiais. Se não attribuisse importância à “harmonia” da peça, então poderia deixar a iluminação ao cuidado de qualquer um.

O Amador — Quer dizer que observou tão cuidadosamente a natureza que pode indicar aos maquinistas como tornar um raio de sol mais ou menos oblíquo ou o grau de intensidade do luar banhando as paredes de uma sala?

O Encenador — Não, porque o meu encenador nunca procurou reproduzir os jogos de luz da Natureza. Não procura “reproduzir” a Natureza, mas “sugerir” alguns dos seus fenômenos. O encenador pode tentar ser um artista, mas não pode aspirar ao homem celeste; seria tomar ares onipotentes pretender fazer como faz a Natureza.

O Amador — Nesse caso, em que se inspira ele e que é que o guia na sua maneira de iluminar cenários e personagens?

O Encenador — Mas justamente os cenários e as personagens, o ritmo do texto, o sentido da peça; todas as coisas que pouco a pouco se fundem num conjunto harmonioso; é natural que a tarefa progrida e que o encenador seja o único capaz de manter essa harmonia que criou desde o princípio.

O Amador — Pode me dizer como, nos nossos dias, se ilumina a cena e, nomeadamente, para que serve a luz de ribalta?

O Encenador — É o que os renovadores de teatro muitas vezes têm perguntado a si próprios — sem nunca encontrarem resposta — e pela boa e simples razão de que não há resposta, que nunca houve nem haverá. O melhor é fazer desaparecer a ribalta o mais depressa possível de todos os teatros e não se falar mais nisso. É uma das coisas bizarras que ninguém sabe explicar e que surpreende até as crianças. Em 1812, a pequena Nancy

Lake foi ao teatro de Drury Lane e seu pai diz que a ribalta a surpreendeu grandemente:

“E essa fila de lâmpadas, oh!

Como elas brilham! — pergunto-me
Por que as puseram no chão”.

Isto passa-se em 1812! e ainda hoje não estamos mais elucidados.

O Amador — Um ator disse-me, um dia, que sem a ribalta as caras dos atores ficavam todas no escuro.

O Encenador — Sem dúvida porque não lhe ocorreu a idéia de que se poderia substituir a ribalta por um outro dispositivo para iluminar as ditas caras. As coisas mais elementares escapam àqueles que não se preocuparam em instruir-se nas diversas partes do seu officio.

O Amador — Esse ator dizia-me, ainda, que sem a ribalta o público não podia ver a expressão do rosto dos atores.

O Encenador — Se tivesse sido Henry Irving ou Eleonora Duse a fazer a observação, ela teria um certo valor. Mas, ordinariamente, o rosto do ator é tão violentamente expressivo ou tão destituído de expressão, que seria uma bênção suprimir-se não apenas a ribalta mas toda a iluminação de cena. No seu livro “Os cenários, a Indumentária e a Encenação no Século XVII”, Ludovic Celler propõe uma explicação excelente da origem da ribalta. Iluminava-se, então, a cena por meio de grandes lustres redondos ou triangulares, suspensos por cima das cabeças dos atores e do público; Celler é da opinião que a ribalta deve a sua origem aos pequenos teatros populares que, não tendo meios de pagar os lustres, colocavam, diante da cena, castiçais no chão. Esta hipótese parece-me bastante justa; porque enquanto o bom senso nunca teria sugerido semelhante falta de arte, as receitas de lotação podem muito bem ter sido a causa. Há tão pouco sentimento artístico nas bilheteiras! Um dia, direi algumas palavras sobre esse terrível rival da Arte do Teatro. Mas voltemos a um assunto bem mais importante do que esse da ribalta. Tendo passado em revista os diferentes trabalhos do encenador — composição dos cenários, da indumentária, da iluminação — chegamos ao mais interessante: a encenação das personagens, a composição de todos os seus movimentos e de todos os seus discursos. Parece ter lhe parecido surpreendente que não se deixe aos atores o arbítrio de regular os seus próprios gestos e réplicas. Mas reflita um instante na na-

tureza deste trabalho. Gostaria de comprometer, de repente, o conjunto harmonioso que se formou pouco a pouco, introduzindo um elemento de acaso?

O Amador — O que você quer dizer? Em que poderia o ator comprometer o conjunto?

O Encenador — Note que o faz inconscientemente! Não quero dizer, de maneira alguma, que o ator desejasse estar em desacordo com o que o roeia; mas ficaria à mercê da sua ignorância. Um pequeno número de atores é guiado por um sentido muito seguro dessa harmonia, outros não o possuem nem um pouco, mas mesmo aqueles cujo instinto é o mais justo não podem integrar-se no conjunto, fundir-se nele harmoniosamente, senão seguindo as instruções do encenador.

O Amador — Os principais protagonistas, mesmo esses, não têm liberdade de se mover e de representar à sua vontade, segundo o seu instinto e a sua razão?

O Encenador — Não. Pelo contrário, devem ser eles os primeiros a seguir as instruções do encenador, porque são o centro, o próprio coração desse conjunto harmonioso.

O Amador — E eles compreendem e partilham essa opinião?

O Encenador — Sem dúvida, mas só a partilham se se dão conta de que é a peça, a interpretação justa e verdadeira da peça, a coisa essencial do teatro moderno. Quer um exemplo? Suponhamos que se trata de representar “Romeu e Julieta”. Estudamos a peça: cenários, figurinos, iluminação — tudo está pronto e os ensaios começam. Estamos assombrados pelo tumulto furioso dos cidadãos de Verona que se batem, se cobrem de injúrias e se matam uns aos outros; horroriza-nos que nesta clara cidade de rosas, de cantos e de amor, habite um ódio monstruoso, prestes a explodir à porta das próprias igrejas, em plena festa de maio, sob as janelas de uma criança que acaba de nascer; logo depois — enquanto nos recordamos ainda da fealdade perversa de Montague e Capuleto, eis que caminha ao longo da rua Romeu, que será o amante e o amado de Julieta. Assim, o ator que interpretará Romeu deverá mover-se como uma parte, um fragmento do conjunto que tem, como disse, uma forma definida. Deverá apresentar-se diante de nós de uma maneira determinada, passar num certo ponto da cena, com uma certa luz, a cabeça voltada num certo ângulo, todo o corpo em harmonia com a peça e não (como acontece a maior parte das vezes) com os seus

pensamentos pessoais, que colidem com a peça. Por mais belos que sejam, podem não concordar com o todo harmonioso, o conjunto tão cuidadosamente composto pelo encenador.

O Amador — O encenador dirigirá todo o jogo de cena do intérprete de Romeu, mesmo que o papel seja confiado a um ator notável?

O Encenador — Certamente; e quanto mais inteligente e maior bom gosto tiver o ator, tanto mais fácil será dirigi-lo. Falo, evidentemente, de um teatro onde todos os atores são pessoas cultas e o encenador um homem de talento excepcional.

O Amador — Pretende, então, reduzir esses atores inteligentes ao estado de “marionetes”?

O Encenador — Você me faz a pergunta com o mesmo tom indignado com que a faria um ator que duvida dos seus meios. Uma “marionete” não é hoje senão um boneco que convém, aliás, perfeitamente ao guignol, mas nós, no teatro, precisamos de algo melhor do que um boneco. Mas é esse o sentimento de certos atores a respeito do encenador; têm a impressão de que não passam de “marionetes” de que ele puxa os cordões, mostrando-se tão ofendidos como se se tratasse de uma ofensa pessoal.

O Amador — Compreendo isso...

O Encenador — Mas não compreende também que devem desejar ser dirigidos na sua interpretação? Pense, por um instante, nas relações hierárquicas dos homens a bordo de um barco e compreenderá melhor como encaro as que unem entre si a gente de teatro. Quem é que dirige o barco?

O Amador — O homem do leme — o timoneiro...

O Encenador — O qual obedece ao oficial de navegação, que por sua vez está sob as ordens do comandante, não é verdade? E deve obedecer-se a alguma ordem que não tenha sido dada pelo comandante?

O Amador — Não.

O Encenador — A tripulação obedece ao comandante e aos seus oficiais e o faz de bom grado.

O Amador — Sem dúvida.

O Encenador — Não é a isso que se chama disciplina, quer dizer, a submissão inteira e voluntária à regra e aos princípios, o primeiro dos quais é a obediência? Verá sem dificuldade a analogia com um teatro onde trabalham centenas de pessoas e que precisa de

um mesmo gênero de governo. Compreenderá facilmente que o mais ligeiro índice de desobediência seria desastroso. Previram as amotinações na marinha, mas não no teatro. A marinha teve o cuidado de declarar em termos claros e peremptórios que o comandante é todo-poderoso e senhor absoluto a bordo. Os homens culpados de rebelião são julgados em conselho de guerra e condenados a penas severas, tais como a prisão ou a demissão.

O Amador — Pretende que se faça o mesmo no teatro?

O Encenador — O teatro não foi criado, como a marinha, com vista à guerra, e não se sabe porque não se atribui a mesma importância à disciplina apesar dela ser indispensável a qualquer serviço de qualquer ordem que ele seja. Mas o que pretendo demonstrar é que enquanto não se compreender que a disciplina no teatro consiste na obediência voluntária, absoluta, ao diretor da cena — equivalente ao comandante — nada se poderá fazer de grande.

O Amador — Os atores, maquinistas e os outros não fazem o seu trabalho de bom grado?

O Encenador — São, meu caro amigo, as melhores naturezas do mundo. São transbordantes de entusiasmo e de zelo; mas, por vezes, enganam-se e ei-los também prontos a revoltar-se por terem de obedecer, prontos a arriar a bandeira tão depressa como a içaram. Quanto a fazê-la flutuar no alto do mastro, é outro negócio — porque o compromisso, a desagradável doutrina da concessão ao inimigo prejudica sempre o teatro. O inimigo é o fausto vulgar, a baixa opinião pública, a ignorância. É nessa ferida que deve pôr-se o dedo! O que não se compreendeu ainda plenamente no teatro foi o valor de um alto ideal artístico e de um diretor que o sirva fielmente.

O Amador — E porque não há de ser esse diretor ao mesmo tempo ator e pintor-decorador?

O Encenador — Você vai nomear um comandante e ao mesmo tempo obrigá-lo a participar nas manobras? Não. O diretor não exerce nenhuma das profissões do teatro. Conhece bem as manobras, mas não lhe compete executá-las.

O Amador — Mas não há numerosos exemplos célebres de encenadores que eram ao mesmo tempo atores?

O Encenador — De fato. Mas você teria dificuldade em provar-me que não houve rebeliões sob o seu co-

mando. Fora todas essas questões de situação, há a da Arte, do trabalho. Se um ator assume a direção da cena e é superior aos atores que rodeiam, será naturalmente levado a fazer de si próprio o centro de todas as coisas. Terá a sensação de que se o não fizesse, o resultado seria fraco, insuficiente. Dedicar-se-á menos à peça do que ao seu papel; pouco a pouco, deixará de encarar o seu trabalho como um conjunto, um todo. Ora o seu trabalho não basta e não é assim que pode criar-se uma obra de arte no palco.

O Amador — Mas não pode ver-se um grande ator, e grande artista também, que sendo encenador não caia nesse erro e que se aplique ele próprio como ator exatamente como usa com todos os outros elementos do teatro?

O Encenador — Tudo pode acontecer; mas é contrário à natureza do ator agir como você acaba de dizer; contrário à do encenador aparecer em cena; impossível a um só homem estar em dois lugares ao mesmo tempo. Ora, o lugar do ator é no palco onde, colocado de certa maneira, entre certos cenários e certas pessoas, exprime, com auxílio da sua inteligência, certos sentimentos; e o lugar do encenador é precisamente diante de tudo isso de maneira a ter uma visão do conjunto. Ainda que encontrássemos o ator perfeito que fosse ao mesmo tempo o encenador sonhado, não poderia, no entanto, estar em dois lugares ao mesmo tempo. Sem dúvida já temos visto o chefe de uma pequena orquestra conduzir e tocar o primeiro violino; mas não o fez de seu agrado e a execução sofre com isso. E isto não se usa nas grandes orquestras.

O Amador — Onde deve-se concluir que ninguém tem o direito de dirigir a cena senão o encenador — nem mesmo o autor dramático?

O Encenador — Este, apenas no caso de ter estudado e conhecer a prática dos diversos ofícios do teatro, isto é, interpretação, execução de cenários e figurinos, iluminação e dança. Nunca noutras circunstâncias. Os autores dramáticos que não tiverem o teatro por berço ignoram, em geral, esses diferentes ofícios. Goethe, que toda a sua vida conservou um jovem e vivo amor pelo teatro, foi, a muitos títulos, um dos maiores encenadores. Mas, ligando-se ao teatro de Weimar, omite o que o grande músico que lhe sucedeu soube considerar. Goethe admite que havia no teatro uma autoridade superior à sua: a do seu proprietário. Wagner, esse, teve o cuidado

de adquirir a casa e reinou como senhor absoluto, como um barão feudal no seu castelo.

O Amador — Foi isso que provocou o insucesso de Goethe, diretor de teatro?

O Encenador — Certamente. Se tivesse no bolso as chaves do teatro, a Grande Estréia não tornaria o teatro e ela própria ridículos — Weimar não traria a tradição do mais grave erro que pode cometer-se em teatro.

O Amador — A crer na maioria dos anais do teatro não parece que se tenha grande consideração pelo artista, em cena.

O Encenador — Seria fácil preencher um questionário contra o teatro e a sua ignorância da Arte. Mas não se bate num ser vencido senão na esperança de que o golpe o ponha de pé. E o nosso teatro do Ocidente está bem por baixo. O Oriente possui ainda um teatro. O nosso está no fim. Mas espero um Renascimento.

O Amador — E quem o provocará?

O Encenador — O aparecimento de um homem que reúna, na sua pessoa todas as qualidades que fazem um mestre do teatro e a renovação do teatro como instrumento. Quando esta se completar, quando o teatro forma uma obra-prima de mecanismo, quando se tiver inventado a sua técnica particular, engendrará sem esforço a sua própria arte, uma arte criadora. Seria demasiado longo expor aqui em pormenor como esta profissão, desenvolvendo-se pouco a pouco, se transformará numa arte independente e criadora. Já entre os artífices do teatro, uns trabalham na sua construção, outros modificam a cenografia, outros, ainda, a representação dos atores. E esses esforços devem valer alguma coisa. Mas o que é preciso compreender antes de tudo é que o resultado obtido será fraco ou nulo, tanto quanto se tentar reformar um ou outro dos ofícios do teatro, sem tentar simultaneamente no mesmo teatro reformá-los. Todo o renascimento da Arte do Teatro depende da medida em que isto seja compreendido. A Arte do Teatro comporta tantos ofícios diversos que é preciso ter bem em conta, desde o princípio, que é necessária uma reforma total e não parcial; estando cada ofício em relação direta com os outros ofícios, nada se pode esperar de uma reforma intermitente, desigual; só uma progressão sistemática será efetiva. Eis porque a reforma da Arte do Teatro não pode ser realizada senão por aque-

les — e só por esses — que estudaram e praticaram os diversos ofícios do teatro.

O Amador — Quer dizer, pelo seu encenador ideal.

O Encenador — Precisamente. No começo desta conversa disse-lhe que o Renascimento do Teatro tinha por ponto de partida o Renascimento do Encenador. No dia em que este compreender a adaptação verdadeira dos atores, dos cenários, dos figurinos, da iluminação e da dança, saberá, com auxílio desses diferentes meios, compor a interpretação e adquirirá pouco a pouco o domínio — do movimento, da linha, da cor, dos sons, das palavras que escorrem naturalmente, e, nesse dia, a Arte do Teatro retomará o seu lugar, será uma arte independente e criadora, e não mais um ofício de interpretação.

O Amador — Vejo bem o que você pretende, mas que será a cena se privada do poeta?

O Encenador — Que lhe faltará no dia em que o poeta deixar de escrever para o teatro?

O Amador — A peça...

O Encenador — Está certo disso? Não haverá mais peça no sentido em que hoje se entende.

O Amador — Mas é necessário que haja qualquer coisa, se se pretende mostrar qualquer coisa ao público.

O Encenador — Seguramente, é muito justo. Mas o equívoco resulta do fato de julgar que essa qualquer coisa tem forçosamente de ser feita de palavras. Uma idéia não é também qualquer coisa?

O Amador — Mas falta-lhe a forma...

O Encenador — Não pode o artista emprestar à idéia uma forma da sua escolha? Seria um crime odioso se o artista de teatro usasse um outro meio de expressão diferente do do poeta?

O Amador — Não.

O Encenador — Assim, para dar uma forma à idéia, não somos livres de recorrer ou de inventar os materiais que quisermos, com a condição de lhes darmos o melhor uso possível?

O Amador — Certamente.

O Encenador — Ouve atentamente o que vou lhe dizer e pense nisso quando voltar para casa. Uma vez que estiver de acordo com o que pretendo, eis os elementos com os quais o artista do teatro futuro comporá as suas obras-primas: com o movimento, o cenário, a voz. Não é simples?

Entendo por movimento o gesto e a dança, que são a prosa e a poesia do movimento.

Entendo por cenário tudo o que se vê, isto é, os figurinos, a iluminação e os cenários propriamente ditos.

Entendo por voz, as palavras ditas ou cantadas em oposição às palavras escritas; porque as palavras escritas para serem "lidas" e as escritas para serem faladas são de duas ordens inteiramente distintas.

Sinto-me feliz por ver que, ainda que não faça mais do que repetir o que enunciei no princípio da nossa conversa, você me parece muito menos surpreendido agora.

Berlim, 1905.



1 Este primeiro diálogo, escrito em 1905, esgotou-se rapidamente e não é possível encontrar um único exemplar. Foi reimpresso três anos depois com o mesmo título original; seria preferível o título de "A Arte do Teatro de Amanhã" porque representa bastante bem esse teatro. No dia que vier "depois de amanhã", quer dizer, no Futuro, será preciso um teatro mais novo, mais perfeito do que o descrito aqui, porque nesse dia conheceremos a "Sur-Marionnette" e o drama mimado de que nos ocupamos antes (N. do A.).

2 "Por que perde tempo a falar a alguém tão lento de espírito como esse seu amator"? pergunta uma encantadora dama que nem sequer esperou pela resposta. Evidente, no entanto: é que aos sábios não se fala, escuta-se (N. do A.).

TEXTO PARA ESTUDO:

MOLIÈRE

CENA III

Mariana, Dorina

DORINA

Perdeste a língua ou já não sabes mais falar?

Queres que neste assunto eu tome o teu lugar?

Deixas que uma proposta insensata apresente

Sem nada retrucar? Mas quem cala, consente!

MARIANA

Se é meu pai que a impõe, que queres tu que eu faça?

DORINA

O que seja capaz de impedir a desgraça!

MARIANA

Mas quê?

DORINA

Responde que não dás procuração Para ele oferecer a alguém teu coração;

Se isto te diz respeito, o marido a tomar

É a ti, não a teu pai, que terá de agradar;

E que, se o seu Tartufo é assim tão sedutor,

Nada impede a teu pai dizer-lhe o seu amor.

MARIANA

Os pais têm sobre nós tão poderosos zelos

Que jamais pensaria em desobedecê-los.

DORINA

Vamos raciocinar. Valério faz-te a corte.

Tu o amas ou não? — se é coisa que te importe.

MARIANA

Duvidar deste amor creio que ninguém ousa.

Tens direito, Dorina, a perguntar tal coisa?

Mais de cem vezes já te abri meu coração;

Sabes tanto quanto eu a minha inclinação.

DORINA

Então amas Valério:

MARIANA

Apaixonadamente.

DORINA

E ele te vota, é claro, amor correspondente.

MARIANA

Assim o penso.

DORINA

Então, por tudo isto suponho Que desejais casar-vos?

MARIANA

Tal é o nosso sonho.

DORINA

E sobre esse negócio ainda há pouco proposto?

MARIANA

Ah, eu me matarei, se me dão tal desgosto!

DORINA

Recurso tão feliz não me tinha ocorrido:

Para evitar morrer, basta já ter morrido.

Excelente remédio! Eu me ponho furiosa

Quando escuto dizer coisa tão espantosa!

MARIANA

Por que ficas assim? Raiva é coisa tão feia...

Tu não tens compaixão pela desgraça alheia...

DORINA

Não terei compaixão por quem só faz tolice

E treme ante a menor palavra que se disse.

MARIANA

Que queres? Sou tão só, tão tímida e indefesa...

DORINA

Mas teu amor exige o emprego de firmeza.

MARIANA

Se Valério me quer, verei como se sai:

Agora é que lhe toca obter-me de meu pai.

DORINA

Mas como?! Se teu pai é um teimoso doente,

Se a Tartufo te entrega assim como um presente,

Se falta ao prometido e se está dominado

Deve a culpa cair no teu apaixonado?

MARIANA

Mas se eu bater o pé, se fizer umas cenas,

Terei mostrado a todo o mundo as minhas penas.

Devo então por Valério, embora o queira tanto,

Esquecer meu pudor e provocar espanto?

Queres que o meu amor passe a ser comentado?

DORINA

Não. Eu não quero nada. E nem tinha pensado

Que te queres casar com Tartufo.
Lamento

Ter tentado desviar-te de tão doce intento.

Que razão a impedir que seja teu esposo?

O partido é de tal maneira vantajoso...

Oh, o senhor Tartufo! Haverá melhor sorte?

Sereis como rainha e príncipe consorte!

Belo senhor Tartufo! Ah, resistir quem há-de?

Não é pouco, afinal, ser sua cara metade!

Todos o enchem de glória e te invejam a sorte;

Ele é guapo, ele é nobre, é bem feito de porte!

Hei de ser tua dama! E de orgulho me estufo!

Como serás feliz ao lado de Tartufo!

MARIANA

Meu Deus do céu!

DORINA

Que tal?

MARIANA

Ah, por favor, eu morro!

Imploro-te, Dorina, acode em meu socorro!

Estou pronta a fazer tudo quanto mandares.

DORINA

Obedece a teu pai. Mas quando te casares,

Verás que paspalhão terás como marido

E então teu coração, magoado e arrependido,

Terá de se calar. Tartufo irá levar-te

À vila em que nasceu, verdadeira obra d'arte!

Verás mamãe Tartufo, os primos Tartufinhos,

As Tartufas irmãs, os Tartufos sobrinhos,

O vovô Tartufão, as primas Tartufinas,

Tartufos latagões e Tartufas meninas...

De manhã, procissão de toda a Tartufada:

Na praça encontrarás Tartufos em manada;

À noite, ladainha: e toda a confraria Será diante de ti uma Tartufaria;

E algum tempo depois, se isto não te encabula,

Tu darás à família o Tartufo caçula!
E a teu lado, Tartufo, o próprio!

MARIANA

Eu vou morrer
Se não quiseses já e já me socorrer.

DORINA

Ora, adeus!

MARIANA

Mas Dorina, eu peço, por favor...

DORINA

Só com este castigo entenderás o amor.

MARIANA

Minha querida...

DORINA

Não.

MARIANA

Se morro de paixão...

DORINA

Conhecerás Tartufo — em bíblica
acepção.

MARIANA

Sempre foste pra mim tão boa e
dedicada!

Imploro...

DORINA

Eu juro que serás tartuficada.

MARIANA

Se a minha angústia não consegue
comover-te,

Ficarei só, chorando, e as lágrimas
que verte

Meu coração, Dorina, hão de me dar
alento

Ao menos para extinguir a vida e o
meu tormento.

(quer retirar-se)

DORINA

Já não me zangarei. Vem, vamos, fica
aqui.

Afinal, é um dever ter piedade de ti.

MARIANA

Dorina, se não tenho alguém que me
socorra,

Não quero mais viver. É bem melhor
que eu morra.

DORINA

Não te atormentes mais. Posso
perfeitamente...

Mas olha quem vem lá! Valério,
justamente.

(Cena III de *Tartufo*, de Molière. Trad.
de Guilherme Figueiredo).

TEXTO PARA ESTUDO:

O FRANGO ASSADO

Em cena, um personagem (policial) ouve um radinho de pilha. Após alguns momentos entra segundo personagem (moça ou rapaz) com um embrulho na mão.

RAPAZ — Por favor, eu queria falar com Mário Ribeiro.

POLÍCIA — Repete o nome.

RAPAZ — Mário Ribeiro.

POLÍCIA — Ah...

RAPAZ — Eu trouxe pra ele.

POLÍCIA — Ah, trouxe? Espera aí. *(Sai. A cena seguinte é em off. A voz vem da coxia).*

POLÍCIA — Tem um cara aí querendo falar com o Mário Ribeiro.

CHEFE — Hein?

POLÍCIA — Já está aí dentro. Um rapaz com cara de fome.

CHEFE — Você está bêbado!

POLÍCIA — Bem, o cara está lá esperando.

CHEFE — Certo. E para onde você o mandou?

POLÍCIA — Lugar nenhum. Ele trouxe um embrulho.

CHEFE — Então, tá.

(Voltam à cena o primeiro policial e o chefe. Examinam o rapaz.)

RAPAZ — Sim senhor.

(O chefe se senta. O rapaz muda o embrulho de mão.)

RAPAZ — Será que eu podia falar com o Mário Ribeiro?

CHEFE — Muito bem. Você então quer falar com o Dr. Mário Ribeiro, certo?

RAPAZ — Sim senhor.

CHEFE — Então é verdade. Muito bem. E você sabe se ele pode receber visita, meu jovem?

RAPAZ — Bem, eu...

CHEFE — Pois não pode.

RAPAZ — O senhor me desculpe, eu não sabia.

CHEFE — Certo,

RAPAZ *(Exibindo o embrulho)* — Eu trouxe.

CHEFE — Parece que você não é do esquema, certo?

RAPAZ — Sim, senhor.

CHEFE — Sim senhor?

RAPAZ — Ah, não. Não senhor.

CHEFE — Certo. Mas me diga uma coisa... Ah, estou achando, quem sabe? É uma gente esperta, muito esperta... Afinal, é ou não é?

(O rapaz inquieta-se. Olha para o policial, até então omissivo, e que agora sorri. O rapaz transfere novamente o embrulho de mão.)

CHEFE — Ora, eu tenho obrigação de fazer perguntas, saber coisas. Por exemplo, qual é o seu nome?

RAPAZ — Carlos.

CHEFE — Nome todo, meu jovem.

RAPAZ — Pereira, Carlos Pereira.

CHEFE — Certo. Então estamos na seguinte situação, por enquanto. Carlos Pereira veio falar com o Dr. Mário Ribeiro, certo?

RAPAZ — Eu vim mas foi para...

CHEFE — Sim ou não?

RAPAZ — Sim, mas...

CHEFE — Sim, sem mas.

RAPAZ — Por favor.

CHEFE — Está bem, fale.

RAPAZ — Eu vim mas foi para trazer isso *(Ele mostra o embrulho e olha, para um lado e outro, procurando um lugar para deixá-lo).*

CHEFE — É um nome comum, Carlos Pereira. Acho que já vi antes. Onde você trabalha, meu jovem?

RAPAZ — Sou bancário.

CHEFE — Ah, seu espertinho!

RAPAZ — Sou bancário, sim senhor.

CHEFE — Certo, certo. Mas conta para mim, qual é mesmo o banco que você falou?

RAPAZ — Banco Hipotecário.

CHEFE — Isto, menino. Hipotecário. Então você é colega do Dr. Mário, certo?

RAPAZ — Bom, de certa forma.

CHEFE — Sim ou não?

RAPAZ — Sim.

CHEFE — Por que você disse "de certa forma"?

RAPAZ — Não sei.

CHEFE — Não sabe? Vamos ver. Vocês trabalhavam juntos, uma mesa aqui e outra ali?

RAPAZ — É isso que eu queria dizer. O Mário era de outra seção.

CHEFE — No mesmo andar, certo?

RAPAZ — Sim.

(O telefone toca na outra sala. O primeiro policial sai de cena para atender. Silêncio na cena, Da coxia ouve-se a voz do 1º polícia — "Putá que pariu, cu da mãe" — E depois a batida do fone no gancho. O chefe procura alguma coisa nos bolsos de

dentro do paletó. Um lenço. Enxuga o rosto, inspira fundo, pousa o olhar no rapaz.)

CHEFE — Deixe-me ver. Você e o Dr. Mário eram colegas e agora você veio aqui, com esse embrulho, e quer falar com ele, certo?

RAPAZ — Mamãe preparou para ele.

CHEFE — Ah, quer dizer que sua mãe é do esquema?

RAPAZ — Não, não, por favor.

CHEFE — Ela não fez o prato?

RAPAZ — Fez sim, mas ela nunca viu o Mário. Eu é que falei com ela que tinha um colega do banco que estava...

CHEFE — Certo, certo. Você ia dizendo, estava?

RAPAZ — Está aqui.

CHEFE — Certo, continue.

RAPAZ — A gente estava comendo hoje na mesa e então mamãe lembrou. Foi só isso. Mamãe fez o prato e eu vim trazer.

CHEFE — Bem. Mas tem um problema. O Dr. Mário Ribeiro não pode receber visitas.

RAPAZ — Se o senhor não se incomoda, eu posso deixar o embrulho. (*Silêncio. O chefe coloca o cigarro na boca mas não o acende.*) Eu vim para trazer. Se o senhor...

CHEFE — Certo. Afinal hoje é um dia importante. Natal, certo?

RAPAZ — Sim senhor.

CHEFE — Vamos ver. Aproxime-se (*O rapaz dá um passo à frente.*) Você agora abre o embrulho (*Afobado, o rapaz começa a desatar o barbante*). Pode colocá-lo aqui no braço da poltrona (*O rapaz agacha-se, tira o barbante e abre o papel gorduroso. O chefe sorri*). Você parece

um bom rapaz, certo? (*Tira o cigarro ainda apagado da boca*). Garcia! (*O rapaz ergue-se assustado. O primeiro policial aparece*). Garcia, vai buscar o Dr. Mário Ribeiro (*O policial não se mexe*). Vá buscá-lo.

POLÍCIA — Mas, doutor!

CHEFE — Ordens, certo? (*O 1º policial sai lentamente, o chefe afasta as dobras do papel e examina o frango*). Foi sua mãe que fez?

RAPAZ — Sim, senhor.

CHEFE — Bom, muito bom o cheiro. Você sabe o que tem dentro do frango?

RAPAZ — Farofa.

CHEFE — Só farofa?

RAPAZ — Farofa com ovo e miúdo de frango.

CHEFE — O que é que você acha de abrímos o frango para ver se a farofa está mesmo boa?

RAPAZ — O senhor quer que eu abra?

CHEFE — É... Não... Não podemos fazer uma coisa dessas, certo?

RAPAZ — O senhor é que sabe.

CHEFE — Escute aqui, meu jovem. Pode esperar o seu amigo, viu?

RAPAZ — Sim, senhor. (*O chefe se levanta e se retira para outra sala, fora de cena*). Muito obrigado (*Silêncio. O rapaz se senta, com o embrulho semifechado nas mãos. Ele percebe as suas mãos trêmulas. Espera. Tempo. Ninguém aparece. Silêncio. De repente, volta o chefe*).

CHEFE (*Aproximando-se*) — Muito bem... acontece que estamos com um problema (*Entra o 1º policial*). Garcia, vai buscar cigarro (*Ele sai*). A questão é simples. Apenas um detalhe que ia me passando despercebido... Como foi mesmo que ficou

sabendo que o Dr. Mário Ribeiro estava aqui?

RAPAZ (*Sorrindo aliviado*) — Ué, todo mundo sabe.

CHEFE — Todo mundo?

RAPAZ — Quer dizer, lá no banco.

CHEFE — O pessoal todo sabe que ele está aqui, certo?

RAPAZ — Sim, senhor.

CHEFE — Quem, por exemplo? Cite um nome. (*O rapaz se atrapalha. Silêncio*.) Vamos, meu jovem.

RAPAZ — Eu vi também nos jornais.

CHEFE — Certo. Mas vamos aos nomes lá do banco.

RAPAZ — Desculpe, por favor. Foi um engano meu. Eu vi mesmo foi nos jornais e os meus colegas também viram. Foi isso.

CHEFE — Qual jornal?

RAPAZ — Nos jornais.

CHEFE — Qual?

RAPAZ — Acho que foi no Jornal do Brasil.

CHEFE — Certo. Vamos supor que foi no Jornal do Brasil. Prove.

RAPAZ — Por favor, como é que eu vou provar?

CHEFE — Mostrando o jornal, o recorte.

RAPAZ — Eu li, só. Não guardei o jornal, eu não sabia.

CHEFE — Não sabia o quê?

RAPAZ — Eu não sabia que tinha de guardar.

CHEFE — Sua mãe também viu?

RAPAZ — Não senhor. Eu é que falei com ela.

CHEFE — É o que é que ela disse quando você falou com ela?

RAPAZ — Nada.

CHEFE — Nada? Ela deve ter falado alguma coisa.

RAPAZ (*Cada vez mais nervoso.*)
— Não me lembro. Acho que ela falou coitado. Foi isso.

CHEFE — Hum... Então ela disse coitado, certo?

RAPAZ — Não, não.

CHEFE — Sim ou não. Antes você disse sim.

RAPAZ — Mas ela não disse nada não.

CHEFE — Disse não ou disse coitado?

RAPAZ — Foi engano. Ela não disse nada.

CHEFE — Muito bem. (*O 1º policial volta com os cigarros e o rádio de pilha.*) Olha, nós estávamos indo muito bem. Você é um bom rapaz, mas agora me criou um problema.

RAPAZ — Por favor!

CHEFE — Infelizmente, um problema que eu não posso resolver. Você vai ter que esperar o Dr. Soares.

RAPAZ — Mas por quê?

CHEFE — Calma, meu jovem.

RAPAZ — Me explique, pelo amor de Deus! (*O chefe acende um cigarro, lentamente.*)

CHEFE — É com o Dr. Soares, certo?

RAPAZ — O Dr. Soares demora?

CHEFE — Às vezes.

RAPAZ — Mas hoje é natal, será que ele vem?

CHEFE — Provavelmente.

RAPAZ — Por favor. E se o Dr. Soares não vier?

CHEFE — Se o Dr. Soares não vier hoje, amanhã ele vem. Amanhã é

certo. (*A cena escurece lentamente. O 1º policial aumenta o volume do rádio de pilha. É a única coisa que se ouve.*)

FIM

(Adaptação de um conto de Wander Piroli)

"CAIM"

Nome do texto no original: CAIM
de Lord George Gordon Noel Byron

Tradução e Adaptação: Dina Mos-
covici

CENA 1ª — *A Terra sem Paraíso.*
Sai o sol. Adão, Eva, Caim, Abel,
Adah e Zilá, oferecendo um sacrifí-
cio.

ADÃO — Deus, Eterno, Infinito e
Senhor da Sabedoria, que da escuri-
dão dos abismos, fizestes nascer a
luz! Glória a Ti, Jeová, que sempre
nos iluminas! Glória a Ti!

EVA — Deus, que destes nome ao
dia e separastes a manhã da noite,
antes nunca divididos.

ABEL — Deus, que chamastes aos
elementos Terra, Oceano, Fogo e Ar,
glória a Ti.

ADAH — Eterno Deus, Pai de to-
das as coisas, que criastes os melho-
res e mais belos seres, para que o
amásemos mais que a tudo, Glória
a Ti! Recebe a expressão do meu
amor!

ZILÁ — Oh! Deus! que amando,
fazendo e bendizendo tudo, permi-
tistes à serpente penetrar no Paraíso
e dele expulsastes meu pai, livra-nos
de males futuros. Glória a Ti!

ADÃO — Caim filho meu, primo-
gênito, por que não falas?

CAIM — E por que hei de falar?

ADÃO — Para orar.

CAIM — E não haveis orado vós?

ADÃO — Sim, e fervorosamente.

CAIM — E também em voz alta,
porque os ouvi.

ADÃO — Confio em que também
Deus...

ABEL — Amém!

ADÃO — Tu, Caim, o mais velho
dos meus filhos, continuas silencio-
so?

CAIM — Vale mais que o esteja.

ADÃO — Por que?

CAIM — Não tenho nada que pe-
dir-lhe.

ADÃO — Nem nada que agradecer-
lhe?

CAIM — Não.

ADÃO — Não vives?

CAIM — E não hei de morrer?

EVA — O fruto da árvore proibi-
da começa a florescer.

ADÃO — Oh, Deus! por que plan-
tastes a árvore do conhecimento?

CAIM — E por que não a consi-
derais como a árvore da vida?

ADÃO — Filho meu! Não blasfe-
mes. Tuas palavras parecem as da
serpente.

CAIM — A serpente dizia a ver-
dade e ela era a árvore da sabedoria.
E também a árvore da vida. Boa é
a sabedoria e boa é a vida. Como
podem as duas juntas, serem más?

EVA — Filho! Falas como eu,
quando pequei antes do teu nasci-
mento. Não vejamos renovadas mi-
nhas misérias nas tuas. Eu me arre-
pendi e não desejo que meu filho se-
ja também castigado. Contenta-te
com a realidade.

ADÃO — Já que terminamos nos-
sas orações, partamos cada um para
o seu labor, que a terra é jovem e
dá frutos facilmente.

EVA — Caim, filho meu! Veja a
resignação de teu irmão e procura
comportar-te como ele.

(Saem Adão e Eva)

ZILÁ — Não vens, irmão?

ABEL — Por que franzes a testa?
Com isso só despertarás a cólera di-
vina.

ADAH — Meu amado Caim, estás
aborrecido comigo?

CAIM — Não, Adah, não. Mas
preciso ficar só por um momento.
Sigam primeiro. Eu irei em seguida.

ADAH — Senão voltarei para bus-
car-te.

ABEL — A paz de Deus esteja
em teu espírito, irmão.

(Saem todos. Caim fica só)

CAIM — É isto a vida? Trabalhar?
Por que hei de trabalhar? Não pôde
meu pai conservar o seu lugar no
Eden? Que tenho eu, que ver com o
que eles fizeram? Não havia nascido
nem pedi para nascer. Por que cedeu
meu pai à mulher e à serpente? E
se cedeu por que sofrer? Não estava
plantada já a árvore e não por ele?
Meus pais apenas têm uma resposta
a estas perguntas: foi a vontade de
Deus e Deus é bom. Mas, como sa-
bem? Por que Deus é todo poderoso
há de ser necessariamente bom? Eu
julgo pelos frutos, que são amargos
e devo alimentar-me deles em virtu-
de de uma culpa que não é minha?
Quem chega ali? Seu contorno pare-
ce-se aos dos anjos. Mas seu aspec-
to é mais tétrico e mais triste. Por
que tremo? Por que hei de temer a
esse espírito mais do que a outro?

(Entra Lúcifer)

LÚCIFER — Mortal!

CAIM — Quem és, espírito?

LÚCIFER — O que manda em todos eles.

CAIM — E sendo assim podes deixá-los, para andares nas trevas?

LÚCIFER — Conheço e sinto os pensamentos das trevas e também os teus.

CAIM — Conheces meus pensamentos?

LÚCIFER — Sim, porque são os únicos dignos de todos os capazes de pensamento, e eles constituem tua alma imortal, que fala dentro de ti!

CAIM — Que parte imortal? Isso não nos foi revelado. A árvore da vida nos foi suprimida em virtude da fraqueza de meu pai; e a da sabedoria, pela ansiedade de minha mãe. De modo que o fruto definitivo é a morte.

LÚCIFER — Enganaram-te. Tu viverás!

CAIM — Viverei, mas viverei para morrer e enquanto vivo não vejo coisa alguma que faça a morte odiosa, salvo um inato instinto de viver, que torna a existência tediosa e ao mesmo tempo nos força a ferrar-nos a ela. Abomino esse instinto e me desprezo por senti-lo. Mas não posso vencê-lo e sigo vivendo. Oxalá não houvesse vivido nunca.

LÚCIFER — Vives e viverás sempre! Não penses que esta terra durará sempre; ela cessará de ser e tu continuarás vivendo igual que agora.

CAIM — Igual? E por que não melhor?

LÚCIFER — É possível que chegues a ser como nós.

CAIM — E tu?

LÚCIFER — Eu sou imortal.

CAIM — És feliz?

LÚCIFER — Não. E tu?

CAIM — Como posso sê-lo? Basta que me olhes.

LÚCIFER — Pobre barro! Pretendes ser desgraçado?

CAIM — Sou. E tu, com todo o teu poder, o que és?

LÚCIFER — Alguém que aspirava ser aquele que te criou...

CAIM — Quase me pareces um Deus e...

LÚCIFER — Não o sou e não havendo conseguido sê-lo, não posso mais ficar naquilo que sou. Ele venceu e devo resignar-me.

CAIM — Quem é ele?

LÚCIFER — Teu Criador e o da Terra.

CAIM — E dos céus e de tudo que há neles e debaixo deles. Isso ouvi cantar os serafins e isso repete meu pai.

LÚCIFER — Os serafins dizem o que devem dizer e cantar.

CAIM — A que te referes?

LÚCIFER — A que as almas devem usar sua imortalidade para enfrentar o onipotente tirano e dizer-lhe que o seu mal não tem nada de bom.

CAIM — Dizes coisas que há muito tempo oscilam como vagas visões em meu pensamento. Nunca pude conciliar o que vejo com o que ouço. Contemplo o mundo onde não há nada em consonância com os pensamentos que fervem dentro de mim. Mas apenas penso para mim e minhas torturas são só minhas. Meu pai se submeteu e minha mãe parece haver esquecido a sede de conhecimentos que a fez arriscar-se a uma maldição eterna. Meu irmão é um mero guardião de rebanhos e oferece as primícias das crias da terra a quem não nos deu a terra mais do que para

que a regássemos. Minha irmã Zilá entoava hinos antes de que cantem as aves matutinas. E minha amada Adah tão pouco me entende. Vejo que devo procurar entender-me com os espíritos.

LÚCIFER — Se tua alma não fosse apta para essa companhia não me haverias visto aqui. Bastaria uma serpente para convencer-te como outrora.

CAIM — De modo que foste tu quem tentou minha mãe?

LÚCIFER — Não tentei a ninguém, salvo com a verdade. Não estavam ali a árvore da sabedoria e a vida? Acaso fui eu quem plantou coisas proibidas ao alcance de seres inocentes e curiosos? Então, quem era o demônio? Ele, ou eu, que os teria deixado viver sempre na alegria e no poder do conhecimento?

CAIM — O que deveriam ter feito meus pais era arrancar todos os frutos ou nenhum.

LÚCIFER — Um já é teu e os outros podem sê-lo.

CAIM — Como?

LÚCIFER — Resistindo e sendo sempre tu mesmo. Nada pode apagar a mente se a mente se mantém independente. Pergunto: ousarás enfrentar a morte?

CAIM — Não a vi até agora.

LÚCIFER — Deve estar se ocultando.

CAIM — Meu pai assegura que é uma coisa terrível a morte. E minha mãe chora quando ela é mencionada. Abel levanta os olhos ao céu e Zilá murmura uma oração. Enquanto que Adah me olha e fica em silêncio.

LÚCIFER — E tu?

CAIM — Pensamentos inexprimíveis me invadem quando ouço falar dessa morte toda poderosa, que, ao que parece, é inevitável. Não sei o que ela é, mas me parece horrível. Procurei-a na vasta e gigantesca noite, esperando encontrá-la, mas em vão, a essa morte que, sem saber o que é, temo, ainda que desconheça o que devo temer.

LÚCIFER — Quem tudo conhece nada teme e esse é o verdadeiro conhecimento.

CAIM — Ensinar-me-ás isso?

LÚCIFER — Sim, com uma condição.

CAIM — Qual?

LÚCIFER — Adorar-me-ás como teu senhor.

CAIM — Não me havendo inclinado ante Ele, não vejo porque inclinar-me diante de ti.

LÚCIFER — O que não se inclina a Ele se inclinou a mim.

CAIM — Não me inclino a nenhum dos dois.

LÚCIFER — És portanto meu adorador, porque ao não adorar, já és meu.

CAIM — E isso o que significa?

LÚCIFER — Tu o saberás onde penso conduzir-te.

CAIM — Antes devo colher alguns frutos maduros.

LÚCIFER — Por que?

CAIM — Para oferecê-los com Abel no altar.

LÚCIFER — E dizes que nunca te inclinastes a teu Criador?

CAIM — É verdade... mas Adah me arrancou com lágrimas esta promessa. E antes de vê-la chorar sou capaz de qualquer coisa.

(*Entra Adah*)

ADAH — Irmão, vim buscar-te porque já é hora da alegria e do descanso, que não serão completos sem tua presença. Não fizeste teu trabalho esta manhã, mas o fiz por ti. Os frutos estão maduros e esplendem como a claridade da manhã. Vem.

CAIM — Não vês algo aqui?

ADAH — Vejo um anjo... (*Para Lúcifer*) Quer compartilhar nossa hora de descanso? Seja bem-vindo.

CAIM — Não é como os demais anjos que conhecemos.

ADAH — Então há outros? De todos os modos seja bem-vindo se se digna ser nosso hóspede.

CAIM (*Para Lúcifer.*) — Aceitas?

LÚCIFER (*Para Caim.*) — Tu já me pertences.

CAIM (*Para Adah.*) — Devo ir com ele.

ADAH — E nos deixas?

CAIM — Sim.

ADAH — Deixa-me ir contigo.

LÚCIFER — Não irá.

ADAH — Quem és tu que te interpões entre coração e coração?

CAIM — É um deus.

ADAH — Como sabes?

CAIM — Porque me falou como um deus.

ADAH — Também o fez a serpente e mentia.

LÚCIFER — Enganas-te Adah. Não era aquela a árvore da sabedoria?

ADAH — Sim, para nossa eterna dor.

LÚCIFER — Não obstante, essa dor implica conhecimento. Assim que o réptil não mentia. Dizia a verdade. E a verdade, em sua essência, não pode ser senão o bem.

ADAH — Mas sabemos que disso não nos veio mais que o mal: expulsão da nossa morada, temor, suor e trabalho; remorso do que foi e esperança do que pode jamais chegar. Caim não vás com esse espírito. Recorda o que já suportamos e ama-me. Eu...

LÚCIFER — Mais do que ao seu pai e à sua mãe, deve ele amar-te?

ADAH — Assim o faço eu. É também um pecado?

LÚCIFER — Até agora não. O será em tua descendência.

ADAH — Como? Não pode minha filha amar a seu irmão Enoch?

LÚCIFER — Não como tu amas a Caim.

ADAH — Deus meu! Não se amarão e engendrarão seres que nasçam amorosos? Não beberam eles o leite saído do meu peito? E não nasceu Caim do mesmo ventre que eu? E a nos amarmos, Caim e eu, não multiplicaremos os seres que devem crescer, multiplicar-se a amar-se? Meu Caim não irá com esse Espírito, que não é dos nossos. Caim, pensa naqueles a quem tu amas.

CAIM — A ti te amo Adah, porque nasceste comigo. Mas não amo nada mais.

ADAH — E nossos pais?

CAIM — Acaso nos amavam eles quando nos fizeram expulsar do Paraíso?

ADAH — Mas não havíamos nascido ainda. E nossos filhos, Caim?

CAIM — Tua beleza e teu amor, teu amor e minha alegria, os momentos de arroubo e de plácido descanso; quanto amamos aos nossos filhos e quanto nos amamos um ao outro, parece que nos conduzirão a todos a muitos anos de pecado e

dor. E depois à morte, ao desconhecido.

ADAH — Caim, aceita a felicidade.

CAIM — Nada tenho a ver com essa felicidade que me humilha a mim e aos meus. Sejas tu feliz.

ADAH — Sozinha? Quem pode ser feliz estando só? A solidão me parece um pecado. Apenas a tolero quando penso que logo verei meu irmão, o seu irmão, nossos filhos e nossos pais.

LÚCIFER — E teu Deus, que está só, como pode ser feliz e bom?

ADAH — Espírito, tu pareces desgraçado. Poupe-nos e choraremos por ti.

LÚCIFER — Sabes quantos oceanos seriam precisos para conter essas lágrimas?

ADAH — Caim, este Espírito nos amaldiçoa.

CAIM — Que fale! Eu o seguirei.

ADAH — Para onde?

LÚCIFER — Para um lugar, de onde voltará para reunir-se contigo, dentro de uma hora. E nesta hora, verá coisas que correspondem a muitos dias.

CAIM — Vamos, guia-me.

(Saem, Lúcifer e Caim)

ADAH — Caim, meu irmão!

(OS ABISMOS DO ESPAÇO)

CAIM — Vou pelos ares, não caio e no entanto temo cair.

LÚCIFER — Tem fé em mim e te sustentará sobre o ar, do qual eu sou o Príncipe.

CAIM — Posso fazê-lo sem temor?

LÚCIFER — Se me crês, não cairás. A dúvida é que te fará perecer.

CAIM — Deus ou demônio, ou o que fores, acaso também a terra é tua?

LÚCIFER — Não reconheces o pó de que foi feito teu pai?

CAIM — Não sei quem és, mas reconheço o teu poder e que me mostras coisas mais além do meu entendimento. Pareces tão orgulhoso e ao mesmo tempo tão triste.

LÚCIFER — Pareço o que sou. Pergunto-te: queres ser imortal?

CAIM — E como hei de ganhar a imortalidade?

LÚCIFER — Conseguiste-a antes de que eu me revelasse.

CAIM — Como?

LÚCIFER — Sofrendo como eu.

CAIM — As luzes se afastam de nós. Aonde vamos?

LÚCIFER — Atreves-te a enfrentar a morte e as coisas mortas?

CAIM — Sei que existem. Por que não vê-las?

LÚCIFER — Passa.

CAIM — A esta escuridão *(Pausa.)* Que silenciosos e vastos são estes penumbrosos mundos!

LÚCIFER — Este é o reino da morte.

CAIM — Maldito seja o que inventou a vida, para terminá-la com a morte!

LÚCIFER — Maldizes a teu pai?

CAIM — Não devo amaldiçoar ao que me fez nascer e que antes do meu nascimento provou da árvore proibida?

LÚCIFER — Dizes bem. A maldição é mútua entre ti e teu pai.

CAIM — Quem são estes tremendos fantasmas que vejo flutuar diante de mim? Nunca vi coisa parecida e

no entanto me parecem seres viventes.

LÚCIFER — Esses fantasmas que vês, foram outrora matéria como tu.

CAIM — E hei de ser eu como eles?

LÚCIFER — Que responda o que te criou.

CAIM — É terrível. Tudo me parece vago e sombrio.

LÚCIFER — Tranqüiliza-te, sabendo que tudo te parecerá mais claro na hora da imortalidade.

CAIM — Foi para isso que me trouxestes aqui?

LÚCIFER — E não era o conhecimento que buscavas?

CAIM — Sim, pensando que era o caminho da felicidade.

LÚCIFER — Se assim era, já contrastes aqui?

CAIM — Continuo perguntando por que existo. E por que tu te sentes triste? Por que as coisas são como são?

(A Terra próxima ao Éden, como na Cena I)

ADAH — Pisa com cuidado Caim.

CAIM — Por que?

ADAH — Por que o nosso pequeno Enoch dorme em seu leito de folhas, debaixo dos ciprestes.

CAIM — Por que escolheste esta árvore para o repouso do nosso filho?

ADAH — Porque suas folhas copadas protegem do sol e favorecem o sono do nosso filho.

CAIM *(Aproximando-se da criança.)* — Que lindo parece! Suas faces têm a cor de pétalas de Rosa.

ADAH — Que lindo são seus lábios entreabertos!

CAIM — Sorri e dorme, meu minúsculo herdeiro. Chegarás tu também a pagar por aquela culpa que não foi tua nem minha?

ADAH — Caim, não menciones ao lado de nosso filho melancólicas lembranças do passado. Por que sempre lamentas o Éden perdido, quando podemos construir outro?

CAIM — Onde?

ADAH — Aqui, ou onde tu queiras. Eu não sinto muito a perda desse Éden perdido, que tanto recordas. Não te tenho a ti, a nossos filhos, a nosso irmão, a Zilá e a nossos pais, a quem devemos nosso nascimento?

CAIM — Sim, e entre as muitas coisas que lhes devemos, figura a morte.

ADAH — Vejo que o teu guia te deixou mais triste do que antes. De todos os modos lhe agradeço que te tenha trazido de volta.

CAIM — Demasiado rápido...

ADAH — Nem sequer passaram duas horas, desde que partiste. Longas horas foram para mim, mas apenas duas à luz do sol.

CAIM — Deverias deixar-me, Adah.

ADAH — Nunca. Ainda que Deus te deixe a ti.

CAIM — Que é isto que vejo aqui?

ADAH — Dois altares que Abel elevou a Deus, para que voltasses.

CAIM — Basta um altar, e ainda mais para nada oferecer.

ADAH — Há frutos da terra que podem constituir uma boa oferenda ao Senhor. Oferece tu esses frutos, com espírito humilde e contrito.

CAIM — Trabalhei, arei e suei, debaixo do sol, de acordo com a maldição. Devo fazer mais e ser mais condescendente? Por que hei de agra-

decer ser barro, e viver nele eternamente, antes de voltar a sê-lo? Se não sou nada, porque devo arrepender-me? Essa criança que dorme ignora a condenação que leva nela. Melhor seria que não houvesse nascido.

ADAH — Aí vem nosso irmão.

ABEL — Bem-vindo sejas Caim. Disse-me minha irmã que estivestes em estreita comunhão com um espírito errante. Era dos que conhecemos?

CAIM — Não.

ABEL — Adah, deixa-nos porque vamos sacrificar.

ADAH — Adeus, meu Caim. Beija teu filho

(Adah sai com o filho)

ABEL — Onde estivestes?

CAIM — Não sei.

ABEL — Nem o que viste?

CAIM — Deixa-me Abel.

ABEL — Não antes de que oremos e sacrifiquemos juntos.

CAIM — Abel, te rogo que sacrifiques só. Jeová te ama.

ABEL — Aos dois.

CAIM — Tu és mais apto para a adoração, do que eu.

ABEL — Caim, este é o teu lugar.

CAIM — Nunca o pedi.

ABEL — Reza, Caim. Isso te aliviará.

CAIM — Daqui por diante nada me aliviará. Deixa-me Abel e entrega-te tu a teu piedoso propósito.

ABEL — Não me repudies e escolhe um dos altares.

CAIM — Escolhe tu por mim. Não vejo mais do que erva e terra.

ABEL — Deves escolher.

CAIM — Bem. Escolho. Onde estão tuas oferendas?

ABEL — Deus, que nos fizeste e nos insuflas o hálito da vida...

CAIM — Espírito, qualquer que sejas ou possas ser, te reconheço onipotente...

ABEL — Irmão, não continua, porque o Senhor está irado contigo. Teus frutos se disseminaram pela terra.

CAIM — Da terra vieram e para a terra devem retornar... Não construirei mais altares, nem tolerarei outros que...

ABEL — Que queres dizer, Caim?

CAIM — Humilhar-te, vil adorador das nuvens.

ABEL *(Erguendo-se, diante de Caim.)* — Não te atreverás a destruir meu altar. Não haverá forças ímpias que derrubem meu altar. Eu o erigi para prazer do imortal Jeová.

CAIM — Prazer? É meu prazer regozijar-se com as vítimas imoladas por teu piedoso facão? Esqueça isso, que tanta vergonha não seja evocada para justificar este crime! Afasta-te. Teu Deus ama o sangue! Afasta-te!

ABEL — Interponho-me entre ti e o meu santuário.

CAIM — Se amas a vida...

ABEL — Amo a Deus mais que a vida.

CAIM *(Golpeando Abel.)* — Então leva tua vida aquele que tanto amas.

ABEL *(Caindo.)* — Que fizeste, irmão!... Dá-me tua mão e diz à pobre Zilá...

CAIM *(Após um momento de estupefação.)* — Minha mão! Mas minha mão está coberta de sangue! E de quem?...

(Longa pausa. Caim olha a seu redor.)

CAIM — Onde estou? Acorda, irmão! Por que estás tão pálido? Golpeei-te com força, mas não para te matar. Por que te opusestes a mim? Tudo isto deve ser uma farsa para enganar-me. Dei um golpe só... Quem me deixou sem irmão? Tens os olhos abertos e não deves estar morto. A morte é como o sonho. E o sonho cerra nossas pálpebras. Gira a terra ao meu redor. E que é esta umidade? Que é isto? Não pode ser o orvalho. Não; é sangue! Que farei de minha vida, depois de roubá-la de meu irmão? Não pode estar morto! Acaso o silêncio é a morte?

(*Entra Zilá.*)

ZILÁ (*Falando*) — Ouvei um ruído muito forte. Que fazes aí, Caim, olhando meu marido? Que fazes aí, irmão? Abel adormeceu? Que estranha palidez! E isso que vejo? Não pode ser sangue... Caim como não chegaste a tempo de livrá-lo dessa violência? Pai!... Mãe!... Venham todos. A morte chegou ao mundo!

ADÃO — Quem fez isto? Fala Caim.

EVA — Tu Caim, estás coberto de sangue...

ADÃO — Fala, filho! Fala e assegura-nos que em nossa dor não estamos mais feridos ainda.

ADAM — Fala, Caim, fala... que não fostes tu!

EVA — Foi: Eu o vejo na expressão feroz de seu rosto e na forma de inclinar a cabeça culpada.

ADAH — Mãe! Não o ofendas. Livra-te Caim, desta horrível acusação!

EVA — Que Viva ele em desolação todos os seus dias!

ADAH — Não o maldigas mãe, porque é teu filho, meu irmão e meu esposo.

EVA — Deixou-te sem outro irmão, a Zilá sem marido e a mim, sem filho algum. Eu o amaldiçoo e o afasto de minha presença para sempre.

ADÃO — Teu natural desgosto, Eva, não deve conduzir-te à inclemência.

EVA — Que todas as maldições caiam sobre ele. Que quando sonhe não seja mais do que com sua vítima! E que viva no terror perene da morte! Desde agora, fraticida, a palavra Caim será abominada por todos os seres humanos! Que os bosques te neguem abrigo! A terra, sepultura! E o sol, sua luz!

ADÃO — Vai, Caim, porque não seguiremos morando juntos! Eu ficarei com o morto e só para sempre, porque não voltaremos a ver-nos tu e eu, jamais!... Vem Zilá.

CAIM — Deixa-me, Adah!

ADAH — Por que? Se todos te deixaram?

CAIM — Não temes minha companhia?

ADAH — Nada temo, salvo separar-me de ti.

(*Uma voz grita de dentro.*)

VOZ — Caim! Caim!

ADAH — Escutas?

VOZ — Caim! Caim!

ADAH — Esta voz soa como a de um anjo.

VOZ — Caim! Caim!

(*Adah toma a mão de Caim e seguem juntos.*)

F I M

A FECHADURA

de Jean Tarbieu

Personagens:

SENHORA

O JOVEM CLIENTE

CENÁRIO: *Salão de mau gosto. Porta de aspecto fúnebre, de proporções anormais com uma fechadura imensa e extravagante. Noite acumulada em torno da fechadura. Outra porta. Uma janela de cor.*

Entra o cliente, confuso, quase empurrado pela SENHORA, de cabelos descerados, vestida com pretensão e escândalo. Ela traz um moche de chaves.

SENHORA (*Com precipitação*) — Vai, senta, anda, senta ali... Espere, que eu já volto. (*Ela atenta a algo*) Ah, já passaram. Bom, eu já volto. Num segundo. (*Ela dá um sorriso comercial. Desaparece. Impaciência do cliente.*)

SENHORA (*Voltando*) — Ah, coitado, coitadinho... Meu Deus, pobrezinho. Eu não fiz você esperar muito, fiz? Ah, desculpe, desculpe, se eu deixei o meu clientinho me esperando. (O CLIENTE SE LEVANTA INTIMIDADO)

CLIENTE — Madame... pra falar a verdade... Eu... eu tenho tempo. Mas claro que tenho.

SENHORA — Claro, claro. Mas você já estava ficando impaciente, não é, seu safadinho? Anda, fala, pode falar com franqueza. É verdade. Tem muito senhor que vem aqui que se queixa de ficar esperando. Uns aí, Mas não. Eles não se queixam. Têm uns que não se queixam. Pelo contrário. Eu acho até que alguns — como direi? — eu acho até que alguns até gostam! (*Ela ri*) Compreende? Você sabe o que eu quero dizer, não é?

CLIENTE (*Esforçando-se para ser digno*) — Madame, a senhora sabe, eu... o que me traz aqui. O que me traz aqui é outra coisa.

SENHORA (*Com pesada ironia*) — CLARO. OUTRA COISA. CLARO! Cada um dos... senhores... cada um dos NOSSOS senhores vêm SEMPRE por outra coisa. E você... e você... meu menininho... você também... NATURALMENTE. CLARO.

CLIENTE — A senhora sabe muito bem, Madame, porque é que eu venho. Ou melhor: por quem é que eu venho!

SENHORA — Anda, anda, eu estava brincando. Coitado do meu diplomatazinho. Estão bolindo com ele. Estão bolindo com ele, mas com tanto jeitinho... porque no fundo... a gente sabe, a gente sabe muito bem o que é que ele está procurando. E quem procura acha, ouviu, queridinho. (*Cantante*) Quem procura acha, e o senhor vai achar aquilo que procura.

CLIENTE (*Rouco, com vivacidade*) — Onde está ela? Onde?

SENHORA (*Cantante*) — Olha só, olha só!... Onde está ela? (*Ri*) Onde está a bela das belas (*Ri*) Onde está a bela dama para o meu PETIT MONSIEUR...

CLIENTE (*Rouco*) — Por favor... (*Rouco, vexado*) Não brinque.

SENHORA (*Natural*) — Anda, seu impaciente. Você sabe muito bem que eu não te fiz vir até aqui pra ficar no "ora, veja".

CLIENTE — Eu só lhe peço (*Humildemente*)... eu só lhe suplico que... a senhora me diga onde é que ela está? Em que quarto (*Sufocado*). Porque eu mesmo... Onde está ela?

SENHORA (*Ela mostra o lado escuro*) — Ali.

CLIENTE (*Iluminado*) — Ah, então é ali? É ali, naquela última porta?

SENHORA — Pois eu não estou te dizendo? Ou melhor... ela não está ali agora, mas daqui a pouco, vai estar... certamente.

CLIENTE (*Decepcionado*) — Só daqui a pouco?

SENHORA — Deixa isso pra lá, anda. Seja um pouquinho razoável. Você sabe muito bem que a coisa não pode se passar na presença de terceiros (*Ela ri*). Ou será que você... (*Ri*). E mesmo que esses terceiros... seja alguém como eu, como nós... você sabe que não dá jeito, não é queridinho? Mesmo que seja alguém do meu gênero que só está aqui pra arranjar o que você deseja. Mas daqui a pouco, quando você ficar só... e se você for bem bonzinho... (*Ela faz um gesto indicando algo de maravilhoso...*)

CLIENTE (*Com um suspiro profundo*) — Eu não vejo chegar essa hora, Madame.

SENHORA (*Cínica*) — Ah, eu não duvido!

CLIENTE — A senhora ri porque eu a chamo de Madame?

SENHORA — Vai ver que é.

CLIENTE — Mas não tem nada de engraçado nisso, a senhora sabe?

SENHORA — Eu sei, eu sei de tudo.

CLIENTE — Também não é pra rir, essa paixão que eu tenho por ela. Há dias, há noites, há anos que eu só penso nela. E eu me dizia: “Ah, se ao menos eu pudesse vê-la, um só instante. Unzinho que fosse. Vê-la... e mesmo sem que ela me visse. Perceber apenas a presença dela. Por uma cortina rasgada, uma porta entreaberta, com um binóculo... Era o que eu dizia pra mim mesmo. Eu lhe juro, isso bastava para me deixar contente. E agora... de repente... olha aí. Ela vai chegar. Num minuto.

SENHORA — Paciência, meu boneco. Daqui a pouco. Daqui a pouquinho.

CLIENTE — Depois disso, não importa a hora. Cheguei ao que eu queria. Nem acredito! Será que eu estou sonhando? Hein, me diga? Será que é um sonho?

SENHORA — De jeito nenhum, “mon petit”, não é um sonho. Você está bem acordado, bem desperto, em carne e osso e até demais. Em carne e osso (*Ri*) para ela! E vai poder ficar contemplando a vida inteira!

CLIENTE — Nem quero acreditar. Será possível? Será que isso foi feito pra mim... toda essa...

SENHORA — Claro. Só pra você. Pra você sozinho. E vai ser daqui a pouco. Num segundo. Quer dizer, quando você ouvir um sinalzinho pra...

CLIENTE — E ela fala comigo? Hein... Ela podia até cantar, a senhora não acha que...

SENHORA — Calma, rapaz! Não fica gritando assim! Deixa eu acabar de falar. Eu estava dizendo que você pode olhar, que *you have to look*, logo que eu lhe der o sinalzinho combinado, quando você ouvir dar seis horas no pêndulo aí do quarto ao lado. Esse aí. (*Com lentidão, se aproximando, medonha*) Ding... ding... ding... ding... ding... ding...

CLIENTE (*Num êxtase*) — Ding... ding... ding... ding... Seis horas! Seis horas e eu no quarto dela. É ali, não é, que a senhora disse...

SENHORA — Não, lá, lá, do outro lado, a outra porta. Estafermo!

CLIENTE (*De súbito, inquieto*) — E a senhora está certa de que eu vou ouvir mesmo o barulho do pêndulo?

SENHORA — Só se você for surdo é que não ouve. Claro. Vai ouvir e bem distintamente (*Melíflua*). Uma bonita badalaçãozinha... no pêndulo da sua dama... da sua bela dama...

CLIENTE (*Febri*) — Um pêndulo que está sobre a mesinha de cabeceira. Ou eu me engano? Um pêndulo que está ao lado do seu leito — é ou não é? — Ao lado da sua cama! Hein, responde!

SENHORA — Olha, boneco, um conselho: te acalma. Não entra nessa batida, que senão... deixa pra depois.

CLIENTE (*Num fio de voz*) — Quanto tempo falta?

SENHORA (*Tentando*) — Um momentinho. Um momentinho não vai te fazer mal. Você será mais feliz... depois.

CLIENTE — Ninguém virá... me chatear, ao menos?

SENHORA — Em absoluto. Você pode ficar perfeitamente à vontade.

Seu danado. Não vai invejar mais ninguém nessa terra.

CLIENTE — E onde... E como... Eu vou ver ela?

SENHORA (*A senhora lhe revela a fechadura*) — Por ali!

CLIENTE (*Desconcertado*) — Por ali?

SENHORA — Oui. Exactement.

CLIENTE — Quer dizer...

SENHORA — O que é que há?

CLIENTE — Quer dizer que eu vou ter de olhar por ali... Só por ali...

SENHORA — Mas claro! E ora veja! E vai dizendo logo a palavra toda. Fechadura. Vai ter de olhar pelo buraco da fechadura. E dando graças a Deus!

CLIENTE (*Decepcionado*) — Mas... Ah!...

SENHORA — Que mais Ah, nem Ah! Vai de fechadura. Ou será que não está gostando? Não é vergonha, ao que eu saiba.

CLIENTE — Claro que não, mas...

SENHORA (*Zombando dele com irritação*) — Como? O doutorzinho não estava aí dizendo que queria vê-la a qualquer preço? Que se contentava de ver a sua bela por uma cortina estropiada, uma porta aberta e não sei mais o que... E agora? Tem a sua disposição um ponto de mira excepcional, um buraco de fechadura maravilhoso numa porta de todo tamanho... e ainda não se dá por satisfeito?

CLIENTE — Madame, não se zangue. Não se aborreça. Eu não disse que não estava contente. Eu queria dizer... o que eu dizia era que...

SENHORA (*Contrafeita*) — Anda, fala, seu chato!

CLIENTE (*Lamentável*) — Pois então... bem, eu não podia... será que eu não podia ver um pouco mais? (*Ele vai desenhando no ar um tamanho sempre maior de buraco de fechadura...*)

SENHORA (*Zangando-se maternalmente*) — Você sabe muito bem que não é possível. Anda. A gente atende ao que ele pede, prepara tudo e depois ele ainda fica descontente. Não quer mais se contentar... com a fechadura! Queria um furo, uma janela, uma vitrine... um quarto inteiro! Você é impossível! Não merece o trabalho que a gente tem pra te satisfazer. É um insaciável, um guloso. Insuportável! E ainda me faz perder meu tempo. Mas eu tenho outros clientes que me esperam, meu boneco. E estou certa de que eles vão ser menos exigentes que você. (*Ela lhe dá um tapinha maternal na face.*)

CLIENTE — Perdão, madame. Eu não queria lhe apouquentar a paciência. A senhora até que tem sido boazinha. Merci, Madame.

SENHORA — Vou te deixar só. Com ela. Compreende? Seja feliz. (*Implacável*) Mas lembre-se das nossas convenções!

CLIENTE (*Humilde*) — Perfeitamente.

SENHORA — E acima de tudo... Não ouse abrir a porta!

CLIENTE (*Protestando indignação*) — Mas em absoluto! Não, Madame...

SENHORA — Mesmo se ela convidar!

CLIENTE — Mesmo que ela me convidasse, eu não abriria!

SENHORA — Vai se contentar só de ficar olhando.

CLIENTE — Oui. Madame!

SENHORA — Lembre-se bem. E olha: só vai por os olhos nela, depois das seis horas. Quando o pêndulo... (*Ri*) ding... ding... ding... (*Mais severa*) ding ding (*Terrível*) ding!

CLIENTE — O pêndulo do quarto. Oui. Oui. Madame.

SENHORA — Bom! Au revoir, mon p'tit. Je me sauve. Tachez d'être sage... (*Equívoca e ignóbil*) Très, très sage... Si je peux... m'exprimer ainsi! (*Torpe*) Ding... ding... ding... ding (*Ela sai, rindo. O cliente espera um instante, dá volta ao quarto, inspeciona os móveis. Para diante da porta.*)

II

CLIENTE (*Só*) — Ah, essa porta... A imagem dela. Alta. Imponente. Silenciosa. Digna dela, enfim. Mas será que eu posso acreditar no que está me acontecendo? Será que eu posso mesmo? Será que sou eu que estou aqui? Será que é comigo que... Será que o dia é mesmo hoje? (*Tira uma agenda e consulta*). Parece. E eu? Estou contente aqui? Que pergunta mais estúpida! O que está aqui está bem aqui, ou pelo menos, parece. E eu posso tocar seu corpo com as minhas mãos... Deixa... eu me colocar. E eu? Será que eu me dispo? Não, não agora... assim. Vamos esperar que ela venha, vamos esperar que ela pare ali. Mas talvez eu pudesse me por mais à vontade. Ao menos um pouquinho. Pra ficar com os movimentos mais livres. Deixa eu ver (*Vai esvaziando o bolso*). Primeiro, meu relógio (*Leva ao ouvido*). Ah, como ele bateu esperando esse minuto. Agora repousa um pouco. Repousa um pouquinho. (*Ele o depõe suavemente.*) Minha

carteira... Minha carteira com todos os traços da minha vida. Nascimento, família, boletim, retrato... impressões digitais. Agora eu vou me separar disso. Não sou mais ninguém, não sou mais nada. Um adorador. Um adorador — só isso. Não tenho mais identidade (*Depõe a carteira*). Afinal, como é que eu me chamo? Gilberto? Henrique? Artur? Carlinhos? Nada disso. Mais ninguém. Ai, quando é que eu vou ouvir o sinal... ding, ding. Talvez — ah, como eu sou imbecil! — o rumor de minhas falas me impeçam de ouvir! Esses pêndulos têm às vezes um som tão abafado, distante (*Bem baixinho*). Ding, ding — E se eu perdesse a hora com a mais bela, a mais importante de minha vida? Não, não é possível! Ninguém me faria vir aqui pra isso. Ninguém ia zombar de mim! (*Acreditando ouvir o pêndulo*). Ding, ding? Ah, é, eu estou ouvindo! As primeiras batidas! Mas não. É o sangue em minha cabeça. A impaciência me deixa maluco! Calma. Calma. Se eu continuo assim, corro até o risco de confundir a realidade e a fantasia. Um pouco de silêncio. Um pouco de repouso. Là. Asseyons-nous.

(*Poltrona. Súbito, sons cristalinos. Pêndulo. Ele se ergue. Excitação*)

CLIENTE — Seis horas! O sinal! Eu posso... eu devo... eu tenho que ir! Eu... Eu tenho que... Olhar! Quer dizer — não, é uma bobagem, é estúpido, eu não tenho coragem. Olha só: chumbo! Chumbo nas minhas pernas. Mas não, é preciso! Me disseram que é preciso! Olha! Olha, imbecil! E tanto pior se for difícil! Ah, mas eu tenho que dar conta que é preciso ver! Vamos! Coragem!

(Esforço. Por fim, na posição)

Oui. Oui. Olha lá ela! Ah, direitinho como eu sempre a vi, como ela sempre apareceu em mil ocasiões da minha vida! Ela. Não posso mais falar. Ainda! Mas posso vê-la ainda! Meu Deus, como ela é bela! Que olhos profundos. E essa lentidão nos movimentos. E depois... essas... essas... formas! (Numa *envolvência erótica*). Essas formas plenas, cheias, tão... redondas que a gente adivinha debaixo da sua... Longue Robe! (Ela *acaricia o ar, ele (se) acaricia*). Ah, eu não me canso de ver, a gente não se cansa de ver. Ah, eu queria tocar... Segurar. Nas suas mãos, nos seus braços, nas suas belas jóias. Blanches et roses! Já não encontro palavras. Como é que se chama isso? (Ela *desenha formas imaginárias*). Eu sonho; eu morro. Eu, tudo. E a elegância do seu andar? Ela vem. Ela vai. Ela dá voltinhas. Ela dança. Ela só pode estar dançando! Como se fosse a coisa mais natural do mundo. (Lírico, *bizarro*). Maravilha — e que ligeireza... A gente não ouve nem um ruído, nem um soprinho! Ah, não vai embora!... Justamente agora. Olha pra mim, assim, agora. Ela está tirando os brincos das orelhas. Um. Outro... E os anéis, e as pulseiras... tudo deslizando. Isso é feitiçaria. E seu pescoço, tão alto, tão... imperioso. Sua garganta e a estreiteza do seu busto! Ah, e ela se curva. Ela se curva! E pela abertura do corpinho, até percebo... ah, como tudo isso é bonito! Tão bonito! Agora ela tira os sapatinhos de veludo. Ah, le rebondissement de ses hanches! Ela atira os sapatinhos assim, ao longe... Brincando! Ela desabotoa o seu vestido e a seda desliza ao longo de suas ancas... E o chão fica florido, de baixo de sua carne sombria. Esplen-

dor... O cetim brilhando ante a pressão dos seios. A primeira mão. A segunda mãozinha. Pombas brancas voando! (Ela *lança fora o lenço, a gravata, como se a imitasse*). A sua pele. Aqui, ali, por perto, lá! A sua pele. Aqui mesmo. Ah, isso é tudo. Garganta e braços, Luz e sombra! Mais alto! Mais baixo! E outros pássaros voam! A verdade! O fim de toda a vida! O abismo do nosso espírito. (Com *ridículo e grandeza*) Ah, não pára o teu caminho, coroação da minha vida! Anda, não guarda nenhum segredo! Ah, é o mais despojado dos estilos! Fica inteira diante dos meus olhos! Com tuas mãos. Com teu sangue, com tudo! Ah, parece até que ela ouviu a minha prece. Ah, naufrágio. A onda me leva. Eu vou me quebrar nos escolhidos. Mas onde? Mas como? Você não vai ficar aí? Sacode a cabeça, como se tivesse me ouvido e me dissesse não! Ah, é a minha febre que se apossa de ti. Como as tuas mãos tremem. E esse tremor pouco a pouco ganha o teu corpo. Um tremor animal acusa o desenho de tuas narinas e cava teu rosto! Teus olhos parecem recuar na sombra engrandecida. E teu peito mais e mais respira, sempre mais depressa, sempre mais fúlgido. Um arrepio passa por tuas curvas, por teus rins, teus pulsos, teus ombros, encrespa teu rosto! Tu cresces, tu te alongas como uma barra de ferro no fogo! Teus olhos são cavidades profundas de um brilho fixo que me fascina! Tuas mandíbulas se entrechocam com furor, com loucura! Ah, bem-amada, o que é que você está virando diante dos meus olhos? Tuas ancas batidas por ondas de amargor deslocam teu corpo admirável!... A luz que ainda há pouco adorava as tuas formas,

lança ângulos terríveis em teu corpo. Teus joelhos, teus ombros, tuas costas... Em alguns segundos, o quanto mudas, meu amor...

(A luz *decrece, a obscuridade ganha a peça. Estridências*).

CLIENTE — Mas o que há, o que se passa? Essa música... Ela se infiltra no meu crânio, não mais como um apelo... mas como uma ordem imperiosa. (Ela *olha de novo pela fechadura*). Socorro, Socorro! Ela faz ainda um esforço... Ela vai se desnudar até às últimas... Ela se volta, ela se sacode, ela se entorta toda. Ah, e ela lança fora... as suas faces... os seus lábios, seus seios, a sua pele... Para os cães... Para os pássaros, para os abutres... e mais, e mais... e mais nada! Nem músculos, nem veias, nem pele alguma. Nua. Mais nua, mais perfeita e mais bela do que nunca! Sem carne, sem roupa. E teu último adorno, o doce calor do teu corpo juntouse às jóias na desordem do teu quarto tão escuro. E além dos teus ossos, como uma gaiola vazia, só a cama resplandesce ainda. E você sempre, sempre de pé, sempre vazia e animada! Tua boca sem lábios me sorri. Tua fronte sem cabelos se aproxima. Tuas mãos de embriaguez, teus braços secos e despidos se estendem como galhos para mim... Ah, com tanta ternura. Tuas vértebras de mármore, tuas pernas frágeis, finas, como galhos quebrados, avançam ao meu encontro, sem destino. Carcaça vazia! Farfalhante, elegante, sibilando.

Vem, meu amor.

Vem, minha vida.

Vem, eu venho, vem, sim...

(Ele avança para a porta. Cai. A fechadura brilha com intensidade atroz; a porta se abre lentamente. No quadro luminoso, surge o corpo obeso da senhora).

SENHORA (*Baixa, acariciante*) —
Creio... que o cliente... se satisfizes muito.

F I M



O PEQUENO PRÍNCIPE

de *Saint-Exupéry*

Adaptação de *Jacques Ordowin*

Tradução de *Carminha Lyra*

O Palco está inteiramente coberto com um tecido cor de areia. Em cena dois elementos cênicos. No primeiro plano do jardim, um grande baú de madeira. No segundo plano, um pátio com um caixote menor. Atrás desse último, encontram-se acessórios que servirão às cenas dos planetas: uma coroa, um chapéu de feltro, uma garrafa vazia até a metade, um copo, uma rede de pesca e um cigarro fumado até a metade. Durante as cenas dos planetas será colocado no centro da cena um pequeno tamborete preto.

Fora os papéis de St. Exupéry e do Pequeno Príncipe, todos os outros personagens são interpretados pelo mesmo ator. Somente a voz da flor é gravada.

CENA 1

Antoine de St. Exupéry está ajoelhado no centro do palco. À sua frente uma grande pasta de papelão com desenhos que ele abre lentamente.

ST. EXUPÉRY — Quando eu fiz seis anos, vi uma vez uma magnífica imagem num livro sobre a floresta virgem que se chamava “Histórias Vividas”. Ela representava uma jibóia

que digerira uma fera. Vejam a cópia do desenho (*St. Exupéry mostra o desenho da jibóia engolindo sua presa e depois vai colocá-la no primeiro plano do jardim.*) Dizia no livro: “As jibóias engolem sua presa inteira sem a mastigar. Em seguida, elas não podem mais se movimentar e dormem durante os seis meses de sua digestão.” Eu então refleti muito sobre as aventuras da selva e de minha parte, consegui com um lápis de cor, traçar meu primeiro desenho. Meu desenho número 1. Era assim... (*St. Exupéry volta com a pasta de desenho para nos apresentar seu desenho número 1 que ele vai colocar no fundo do jardim.*) Eu mostrei minha obra prima às pessoas grandes e perguntei a elas se meu desenho fazia medo. Elas me responderam: “Por que um chapéu faria medo?” Meu desenho não representava um chapéu. Representava uma jibóia que digerira um elefante. Desenhei então o interior da jibóia a fim de que as pessoas grandes pudessem compreender. Elas têm sempre necessidade de explicações. Meu desenho número 2 era assim (*St. Exupéry pega seu desenho número 2 e vai colocá-lo no fundo do pátio, e depois se coloca entre os dois desenhos.*) As pessoas grandes me aconselharam a deixar de lado os desenhos de jibóias abertas ou fechadas e a me interessar mais pela geografia, pela história, pela aritmética e pela gramática. Foi assim que abandonei, com a idade de seis anos, uma magnífica carreira de pintor. Fui desencorajado pelo insucesso de meu desenho nº 1 e de meu desenho nº 2. As pessoas grandes não compreendem nunca nada sozinhas e é cansativo para as crianças, sempre dar a elas explicações.

(*Falando, St. Exupéry recolhe seus três desenhos, arranja-os dentro da pasta que coloca em frente ao baú no primeiro plano do jardim.*) Eu tive então que escolher uma outra profissão e aprendi a pilotar aviões. Voei um pouco pelo mundo todo. E certamente que a geografia me serviu muito. Sabia distinguir de uma só olhada, a China do Arizona. É muito útil quando se está perdido durante a noite. Tive assim, durante minha vida muitos contatos com muita gente séria. Vivi muito com os adultos. Eu os vi de bem perto. Isto não melhorou muito a minha opinião. Quando encontrava um que me parecia um pouco lúcido, fazia com ele a experiência. Mas ele sempre me respondia: “É um chapéu!” Então eu não lhe falava mais nem de jibóias nem de florestas virgens, nem de estrelas. Eu me igualava a eles. Falava-lhes de bridge, de golfe, de política e de gravatas. E a pessoa grande ficava encantada de conhecer um homem tão razoável. (*St. Exupéry volta-se e coloca no chão no primeiro plano seu casaco de aviador. Vem lentamente apanhá-lo, toca nele por alguns instantes depois veste-o.*) Vivi então só, sem ninguém com quem conversar realmente, até uma pane no deserto de Saara há seis anos. Alguma coisa se quebrou no meu motor. E como eu não tinha comigo nem mecânico, nem passageiro, eu me preparava para fazer sozinho um conserto difícil. Era para mim uma questão de vida ou morte. Tinha ainda água para beber por oito dias. A primeira noite dormi na areia à mil milhas de qualquer terra habitada. Então, imaginem a minha surpresa, ao clarear o dia...

Escurece.

CENA 2

St. Exupéry está encostado no caixote do jardim, os olhos fechados. Perto dele sua pasta de desenhos. No meio do palco, O Pequeno Príncipe.

O P. PRÍNCIPE — Por favor... desenhe para mim um carneiro!

ST. EXUPÉRY (*Abrindo os olhos*) — Hein?

O P. PRÍNCIPE — Desenhe para mim um carneiro...

ST. EXUPÉRY (*Levantando-se rapidamente*) — Mas... O que você faz aqui?

O P. PRÍNCIPE — Desenhe para mim um carneiro...

ST. EXUPÉRY (*Voltando-se para a pasta de desenhos*) — Quando o mistério é muito impressionante não se ousa desobedecer. Mas eu me lembrei agora que eu tinha estudado sobretudo geografia, história, aritmética e gramática. Eu não sei desenhar!...

O P. PRÍNCIPE — Não faz mal. Desenhe para mim um carneiro.

ST. EXUPÉRY (*Ajoelhando-se e fazendo seu desenho nº 1*) — Como eu nunca tinha desenhado um carneiro, eu refiz para ele um dos únicos desenhos que eu era capaz de fazer. O da jibóia fechada.

O P. PRÍNCIPE — Não! Não! Eu não quero um elefante dentro da jibóia. Uma jibóia é muito perigosa e um elefante é muito chato. Na minha casa é tudo pequeno. Eu preciso de um carneiro. Desenhe para mim um carneiro.

ST. EXUPÉRY — Então eu desenei.

St. Exupéry, sempre de joelhos tira de sua pasta de desenhos um grande papel branco sobre o qual ele,

sem nenhum lápis, faz de conta que está desenhando os três carneiros.

O P. PRÍNCIPE — Não! Este aqui já está muito doente. Faça um outro. (*Passa-se um tempo*) Você vê... Não é um carneiro, é um bode. Tem chifres... (*Passa-se um tempo*) Este aqui é muito velho. Eu quero um carneiro que viva muito.

Vê-se St. Exupéry fazer grandes gestos atrás de seu papel. Depois ele vira seu desenho para o Pequeno Príncipe. No papel três pequenos carneiros riscados com uma cruz e uma arca com três buracos.

ST. EXUPÉRY — Isto é uma arca. O carneiro que você quer está dentro.

O P. PRÍNCIPE (*inclinando-se sobre o desenho*) — É isso mesmo que eu queria! Você crê que come muita grama este carneiro?

ST. EXUPÉRY — Por que?

O P. PRÍNCIPE — Porque na minha casa é tudo pequeno.

ST. EXUPÉRY — Não se preocupe. Eu lhe dei um carneiro bem pequenino.

O P. PRÍNCIPE — Nem tanto assim. Veja! Ele dormiu.

O P. Príncipe pega os desenhos e os coloca perto da caixa que se encontra no lado do pátio, depois se instala sentado na frente, no chão.

ST. EXUPÉRY — Foi assim que eu conheci o Pequeno Príncipe.

CENA 3

ST. EXUPÉRY — Foi preciso muito tempo para que eu compreendesse de onde ele vinha. Foram palavras pronunciadas por acaso que pouco a pouco me revelaram tudo. Assim, quando ele percebeu pela pri-

meira vez meu avião (eu não vou desenhar meu avião, seria um desenho por demais complicado para mim) ele me perguntou...

St. Exupéry e o Pequeno Príncipe se encontram no centro do palco.

O P. PRÍNCIPE — O que é aquela coisa ali?

ST. EXUPÉRY — Não é uma coisa. Aquilo voa. É um avião. É o meu avião.

O P. PRÍNCIPE — Como? Você caiu do céu!

ST. EXUPÉRY — Cai.

O P. PRÍNCIPE — Ah! Isso é engraçado... Então você também, você veio do céu! De que planeta você é?

ST. EXUPÉRY — Então você vem de um outro planeta?

O P. PRÍNCIPE (*depois de um tempo*) — É verdade que, nisto aí, você não pode ter vindo de longe...

O P. Príncipe volta a se sentar diante de seu desenho.

ST. EXUPÉRY — Vocês não imaginam quanto eu podia estar intrigado por esta meia confidência sobre os "outros planetas" (*St. Exupéry chega perto do P. Príncipe e ajoelha-se perto dele*). De onde você vem meu rapazinho? Onde é sua casa? Para onde você quer levar meu carneiro?

O P. PRÍNCIPE — Foi bom você ter me dado esta caixa porque à noite servirá de casa para ele.

ST. EXUPÉRY — Claro. E se você for gentil eu também vou lhe dar uma corda para amarrar ele durante o dia. E uma estaca.

O P. PRÍNCIPE — Amarrá-lo? Que idéia engraçada!

ST. EXUPÉRY — Mas se você não o amarrar, ele vai embora, ele vai se perder...

O P. PRÍNCIPE — Mas para onde você quer que ele vá?

ST. EXUPÉRY — Não importa onde. À direita...

O P. PRÍNCIPE — Não faz mal, é realmente pequeno lá em casa! À direita dele não pode ir muito longe...

E o Pequeno Príncipe ficou admirando sua caixa.

CENA 4

St. Exupéry deixa o Pequeno Príncipe e encontra sua pasta de desenhos de onde tira o croquis que representa o astrônomo turco...

ST. EXUPÉRY — Eu tinha assim aprendido uma segunda coisa muito importante: que seu planeta de origem era pouco maior que uma casa! Tenho razões sérias para acreditar que o planeta de onde vinha o Pequeno Príncipe era o asteroide B612. Este asteroide só foi visto uma vez pelo telescópio, em 1909, por um astrônomo turco. Ele tinha feito então uma grande demonstração de sua descoberta em um Congresso Internacional de Astronomia. Mas ninguém acreditou nele por causa de sua roupa. Felizmente pela reputação do asteroide B612, um ditador turco impôs a seu povo, sob pena de morte, vestir-se à maneira européia. (*St. Exupéry vira o desenho. Vê-se o astrônomo vestido*) O astrônomo refez sua demonstração em 1920 vestido com uma roupa muito elegante. E dessa vez todo mundo concordou com ele. (*St. Exupéry recoloca o desenho na sua pasta*) Se eu lhes contei esses detalhes sobre o asteroide B612 e se lhes confiei seu número foi por

causa das pessoas grandes. As pessoas grandes amam os números. Se eu lhes digo: "A prova que o Pequeno Príncipe existe é que ele ria, e que queria um carneiro. Quando se quer um carneiro, é a prova que se existe", elas levantarão os ombros e o tratarão como criança. Mas se você lhes diz: "O planeta de onde ele veio é o asteroide B612" então elas lhe deixarão tranqüilo com suas perguntas. Elas são assim. Não é preciso querer mal a elas. As crianças devem ser muito indulgentes com os adultos.

CENA 5

ST. EXUPÉRY (*vindo ajoelhar-se perto do Pequeno Príncipe*) — Cada dia eu aprendia alguma coisa sobre o planeta, sobre a partida, sobre a viagem. Assim, no terceiro dia, eu conheci o drama dos baobás. E ainda desta vez foi graças ao carneiro.

O P. PRÍNCIPE — Não é verdade que os carneiros comem os arbustos?

ST. EXUPÉRY — Sim. É verdade.

O P. PRÍNCIPE — Ah! Estou contente. Por conseguinte eles comem também os baobás?

ST. EXUPÉRY — Os baobás não são arbustos mas árvores grande como igrejas e, mesmo se você levasse com você toda uma manada de elefantes, ela não acabaria com um só baobá.

O P. PRÍNCIPE — Precisaríamos colocar uns elefantes sobre os outros... Os baobás, antes de crescerem são pequenos.

ST. EXUPÉRY — Exato! Mas por que você quer que o seu carneiro coma os pequenos baobás?

O P. PRÍNCIPE (*voltando-se para seu desenho*) — Bem! Vejamos.

ST. EXUPÉRY — Custou-me um grande esforço compreender por mim mesmo este problema. Com efeito, sobre o planeta do Pequeno Príncipe havia como em todos os planetas boas e más ervas. Em consequência disso boas e más sementes. Tratando-se de uma raiz de rabanete ou de uma roseira, pode-se deixar ela crescer como quiser. Mas havia umas sementes terríveis no planeta do Pequeno Príncipe. Eram as sementes de baobás. O solo do planeta estava devastado. (*Ao P. Príncipe*) Se demorrarmos muito para colher um baobá não podemos mais nos livrar dele. Ele invade todo o planeta. Ele o rompe suas raízes. E se o planeta é muito pequeno e os baobás muito numerosos, eles explodem.

O P. PRÍNCIPE — É uma questão de disciplina.

ST. EXUPÉRY — Ah, é?

O P. PRÍNCIPE — Quando se termina a toilette de manhã é preciso fazer caprichosamente a toilette do planeta. É preciso submeter-se regularmente a arrancar os baobás logo que os distinguirmos das roseiras com as quais eles se parecem muito quando são muito novos. É um trabalho fatigante mas muito fácil. Tente fazer um bom desenho para fazer isso entrar na cabeça das crianças da sua terra. Se elas viajarem um dia, isto poderá lhes servir. Normalmente não há inconveniente em adiar para mais tarde seu trabalho. Mas tratando-se de baobás é sempre uma catástrofe!

St. Exupéry, seguido do P. Príncipe, dirige-se para sua pasta de desenhos de onde tira o croquis do planeta coberto de baobás. Ele colocá o desenho aos pés do P. Príncipe.

ST. EXUPÉRY — E com as indicações do P. Príncipe eu desenhei aquele planeta. Crianças! Prestem atenção aos baobás!... É para advertir os meus amigos sobre o perigo que eles estão correndo há muito tempo que eu caprichei tanto neste desenho.

CENA 6

ST. EXUPÉRY — Ah! Pequeno Príncipe, eu compreendi pouco a pouco a sua pequena vida melancólica. Por muito tempo você só teve como distração a doçura do pôr do sol. Eu aprendi este novo detalhe, no quarto dia pela manhã.

O P. PRÍNCIPE (*pegando St. Exupéry pela mão*) — Eu adoro o pôr do sol...

ST. EXUPÉRY — Mas é preciso esperar...

O P. PRÍNCIPE — Esperar o que?

ST. EXUPÉRY — Esperar que o sol se ponha.

O P. PRÍNCIPE — Eu me sinto sempre em casa!

ST. EXUPÉRY — De fato no seu planeta tão pequeno basta mover sua cadeira alguns passos e você pode olhar o crepúsculo cada vez que tiver vontade...

O P. PRÍNCIPE — Um dia, eu vi o sol se pôr quarenta e três vezes! Você sabe... Quando estamos muito tristes amamos o pôr do sol...

ST. EXUPÉRY — No dia que você olhou quarenta e três vezes você estava então realmente triste?

Sem responder o P. Príncipe vai de novo sentar-se diante do desenho da caixa. Depois de um tempo, St.

Exupéry arruma o desenho dos baobás dentro da pasta, perto da qual se ajoelha. Durante a cena seguinte, St. Exupéry faz que está consertando seu avião.

CENA 7

ST. EXUPÉRY — No quinto dia, sempre graças ao carneiro, este segredo da vida do Pequeno Príncipe me foi revelado.

O P. PRÍNCIPE — Se um carneiro come arbustos, come também flores?

ST. EXUPÉRY — Carneiro come tudo que encontra.

O P. PRÍNCIPE — Mesmo as flores que tem espinhos?

ST. EXUPÉRY — É. Mesmo as que tem espinhos.

O P. PRÍNCIPE — Então os espinhos servem para que?

ST. EXUPÉRY — Eu não sabia.

O P. PRÍNCIPE (*indo para perto de St. Exupéry*) — Os espinhos servem para que?

ST. EXUPÉRY — Os espinhos não servem para nada, é pura ruindade das flores!

O P. PRÍNCIPE — Oh! Eu não acredito em você! As flores são frágeis. São ingênuas. Elas se sustentam como podem. Elas detestam ter espinhos, se sentem terríveis com os espinhos!

ST. EXUPÉRY — Se este prego existe ainda eu o farei saltar com uma martelada!

O P. PRÍNCIPE — E você acredita que as flores...

ST. EXUPÉRY — Não! Não! Eu não acredito em nada! Eu respondi sei lá o quê! Eu me ocupo de coisas sérias!

O P. PRÍNCIPE — De coisas sérias! Você fala como os adultos! Você

confunde tudo... Você mistura tudo! Conheço um planeta onde existe um senhor escarlate. Ele nunca cheirou uma flor. Nunca olhou uma estrela. Ele nunca fez outra coisa que não fosse contas de somar. E todo dia ele repete como você "Eu sou um homem sério! Eu sou um homem sério!" e isso o faz inchar de orgulho. Mas isso não é um homem, é um cogumelo!

ST. EXUPÉRY (*levantando-se*) — Um o que?

O P. PRÍNCIPE — Um cogumelo! Há milhões de anos que as flores fabricam espinhos. Há milhões de anos que os carneiros comem até mesmo as flores. E não é sério procurar compreender porque elas se sentem tão mal por fabricarem espinhos que não servirão para nada? Não é importante a guerra dos carneiros e das flores? Não é mais sério e mais importante que as contas de somar de um gordo senhor vermelho? E se eu conheço uma flor única no mundo, que não existe em parte alguma, exceto no meu planeta, e um carneirinho pode exterminá-la de um só golpe, sem mais nem menos, numa manhã, sem se dar conta do que faz, isso não é importante? Se alguém ama uma flor que não existe senão um exemplar em milhões e milhões de estrelas, isso é suficiente para que ele seja feliz quando olha para ela. Ele pensa: "Minha flor está lá em algum lugar..." Mas se o carneiro comer a flor, é como se bruscamente para ele todas as estrelas se apagassem! E isso é importante!

O Pequeno Príncipe quase chorando dirige-se para o fundo da cena. St. Exupéry alcança-o e pega-o pelo braço.

ST. EXUPÉRY — A flor que você ama não está em perigo... Eu desenharei para você uma mordaca para seu carneiro... Vou desenhar uma redoma para sua flor... Eu... (*O P. Príncipe isola-se e sempre perturbado vai sentar-se sobre a caixa situada do lado de fora*) Eu não sabia como alcançá-lo ou encontrá-lo. É mesmo muito misterioso o país das lágrimas.

CENA 8

ST. EXUPÉRY (*de joelhos perto da sua pasta de desenhos*) — Aprendi bem depressa a conhecer melhor esta flor. Havia sempre no planeta do Pequeno Príncipe flores muito simples, ornadas com uma fileira só de pétalas, e que não ocupavam nenhum lugar e que não atrapalhavam ninguém. Elas apareciam de manhã no campo e depois se desvaneciam a noite. (*Enquanto St. Exupéry faz o desenho da flor o P. Príncipe vem se colocar de joelhos e de perfil no centro da cena*) Mas ela um dia germinou um grão trazido de não se sabe de onde. Podia ser um novo gênero de baobá. Mas o arbusto parou rápido de crescer e começou a preparar uma flor. Ela se vestia lentamente, arrumava suas pétalas uma a uma: não queria sair toda desarrumada como as papoulas, era muito vaidosa. E depois eis que uma manhã, justamente ao amanhecer, ela apareceu.

St. Exupéry coloca o desenho da flor ao lado do P. Príncipe, depois vai se sentar junto da sua pasta de desenhos.

A FLOR (*voz gravada*) — Ah! Acabei de acordar... Eu peço perdão... Estou ainda toda despenteada.

O P. PRÍNCIPE — Como você é bonita!

A FLOR — Não é mesmo? Eu nasci ao mesmo tempo que o sol...

ST. EXUPÉRY — O Pequeno Príncipe bem que adivinhou que ela não era muito modesta! Um dia, por exemplo, falando de seus quatro espinhos, ela disse ao Pequeno Príncipe:

A FLOR — Os tigres podem vir, com suas garras.

O P. PRÍNCIPE — Não há tigres no meu planeta e depois os tigres não comem grama.

A FLOR — Eu não sou grama...

O P. PRÍNCIPE — Desculpe-me...

A FLOR — Eu não tenho medo nenhum de tigres mas tenho horror de correntes de ar.

O P. PRÍNCIPE — Horror de correntes de ar... isso não é bom para uma planta... Esta flor é bem complicada...

A FLOR — À noite, me coloque sob o globo. Faz muito frio no seu planeta. É mal instalado...

O P. Príncipe vai para perto de St. Exupéry.

ST. EXUPÉRY — Assim o Pequeno Príncipe, apesar da boa vontade de seu amor desconfiou logo dela.

O P. PRÍNCIPE — Eu deveria não ter escutado. Não se deve nunca escutar as flores. Deve-se olhá-las e respirá-las. A minha perfumava o meu planeta mas eu não sabia me alegrar. Esta história de garras que tinha realmente me chateado deveria ter me comovido. Eu não soube então compreender nada! Deveria tê-la julgado por seus atos e não por suas palavras. Ela me perfumava e me iluminava. Eu não deveria nunca ter fugido! Eu deveria ter adivinhado sua ternura por detrás de seus artifícios.

As flores são tão contraditórias! Mas eu era muito jovem para saber amá-la.

CENA 9

St. Exupéry tira de sua pasta o desenho do planeta do P. Príncipe. Enquanto ele fala, o P. Príncipe arruma suas coisas aqui e ali.

ST. EXUPÉRY — Creio que ele se aproveitou para sua fuga de uma migração de pássaros selvagens. Na manhã da partida ele arrumou seu planeta. Ele limpou com cuidado seus vulcões em erupção. Possuía dois vulcões em atividade. E era cômodo para esquentar o café da manhã. Ele tinha também um vulcão extinto. Mas como ele dizia...

O P. PRÍNCIPE — Nunca se sabe!

ST. EXUPÉRY — Ele limpou assim, também o vulcão extinto. Se eles são bem limpos queimam-se doce e regularmente, sem erupções. As erupções vulcânicas são como fumaças de chaminé. Evidentemente na nossa terra somos por demais pequenos para limpar nossos vulcões. É por isso que eles nos causam grandes aborrecimentos.

O P. Príncipe vem se ajoelhar perto da flor.

O P. PRÍNCIPE — Adeus! (*Pausa*) Adeus...

A FLOR — Eu fui tola. Peço perdão. Procure ser feliz... É mesmo, eu te amo. Você não soube de nada por minha culpa. Isso não tem nenhuma importância... Mas você foi tão bobo quanto eu. Procure ser feliz... (*O P. Príncipe ergue um globo imaginário*) Deixe este globo quieto. Eu não o quero mais.

O P. PRÍNCIPE — Mas o vento...

A FLOR — Eu não estou assim tão resfriada. O ar fresco da noite me fará bem. Eu sou uma flor.

O P. PRÍNCIPE — Mas as feras...

A FLOR — É necessário que eu agüente duas ou três larvas se eu quiser as borboletas. Parece que são mesmo lindas. Senão, quem vai me visitar? Você estará longe. Quanto às feras gordas, eu não tenho medo delas. Tenho minhas garras. Não demore assim, é triste. Você decidiu partir. Vá embora.

St. Exupéry vem pegar o desenho da flor e se afasta do P. Príncipe que, ao mesmo tempo recua.

ST. EXUPÉRY — Ela não queria que ele a visse chorar. Ela era uma flor muito orgulhosa...

Noite

VOZ DE ST. EXUPÉRY — Ele se encontrava na região dos asteróides 325, 326, 327, 328 e 329. O primeiro era habitado por um rei.

CENA 10

No meio da cena, um tamborete preto. Sentado, o ator que fará todos os papéis na viagem do P. Príncipe através dos planetas. Está vestido de preto. Só um acessório vai indicar o papel que fará.

O rei está sentado com uma coroa na cabeça para indicar seu papel. Em pé, perto dele, o P. Príncipe. No primeiro plano, sentado no chão, St. Exupéry que vai agora fazer o papel do narrador.

O REI — Ah! Eis um súdito.

O P. PRÍNCIPE — Como ele pode me reconhecer se ele nunca me viu!

ST. EXUPÉRY — Ele não sabia que, para os reis, o mundo é muito sim-

plificado. Todos os homens são súditos.

O REI — Aproxime-se para que eu possa te ver melhor. (*O P. Príncipe boceja*) É contra a etiqueta bocejar em presença de um rei. Eu lhe proíbo.

O P. PRÍNCIPE — Eu não consigo me controlar. Eu fiz uma viagem longa e não dormi.

O REI — Então eu lhe ordeno que boceje. Eu não vejo ninguém bocejar há muitos anos. Os bocejos são para mim uma distração. Vamos! Boceje. É uma ordem.

O P. PRÍNCIPE — Isso me intimida... Não posso mais...

O REI — Hum! Hum!

A cada intervenção de St. Exupéry durante a viagem através dos planetas, os outros atores ficam parados.

ST. EXUPÉRY — O rei ocupa-se essencialmente em fazer com que sua autoridade fosse respeitada. Era um ditador. Mas como era muito bom, dava ordens razoáveis.

O REI — Se eu ordenasse a um general para ele se transformar em pássaro do mar e se ele não obedecesse não seria culpa dele. Seria minha culpa.

O P. PRÍNCIPE — Posso me sentar?

O REI — Eu ordeno que você se sente.

O P. PRÍNCIPE (*já sentado*) — Senhor, eu peço perdão por lhe perguntar...

O REI — Eu ordeno que você me pergunte.

O P. PRÍNCIPE — Senhor... sobre quem o senhor reina?

O REI — Sobre tudo.

O P. PRÍNCIPE — Sobre tudo? (*o rei com um gesto discreto, aponta tudo a seu redor*) Sobre tudo isto?

O REI — Sobre tudo isto.

ST. EXUPÉRY — Pois não só ele era um monarca absoluto como um monarca universal.

O P. PRÍNCIPE — E as estrelas obedecem ao senhor?

O REI — Claro. Elas obedecem prontamente. Eu não admito indisciplina.

O P. PRÍNCIPE — Gostaria de ver o pôr do sol... Me faz bem... Ordene ao sol que se ponha...

O REI — Se eu ordenasse a um general que voasse de uma flor para outra como uma borboleta, ou que escrevesse uma tragédia, ou que se transformasse em pássaro do mar e o general não executasse a ordem recebida, quem, ele ou eu, estaria sem razão?

O P. PRÍNCIPE — Seria o senhor.

O REI — Exato. É preciso exigir de cada um, o que cada um pode dar. A autoridade está em princípio na razão. Se você ordena a seu povo a ir se jogar no mar ele fará uma revolução. Eu tenho o direito de exigir obediência porque minhas ordens são razoáveis.

O P. PRÍNCIPE — E então, o meu pôr do sol?

O REI — Você terá o seu pôr do sol. Eu o exigirei. Mas vou esperar, dentro da minha política de governo, que as condições sejam favoráveis.

O P. PRÍNCIPE — Quando será isso?

O REI — Hem! Hem! Será por volta... por volta de... será esta noite por volta de vinte para as oito! E você verá como todos me obedecem.

O P. PRÍNCIPE (*levantando-se*) — Não tenho mais nada a fazer aqui. Vou embora.

O REI — Não vá. Não vá, eu farei de você um ministro!

O P. PRÍNCIPE — Ministro de que?

O REI — Da... da justiça!

O P. PRÍNCIPE — Mas não há ninguém para julgar!

O REI — Não se sabe. Eu ainda não fiz a inspeção pelo meu reinado. E andar me cansa...

O P. Príncipe *devagar, dá uma volta em torno do rei, observando bem todos os cantos e recantos da cena.*

O P. PRÍNCIPE — Não há ninguém...

O REI — Acho que em algum lugar tem um rato velho. Eu o ouvi esta noite. Você poderia julgar este rato velho. Você o condenará a morte de tempos em tempos. Assim a vida dele dependerá da sua justiça. Mas você o absolverá toda vez para poupá-lo. Só existe ele aqui.

O P. PRÍNCIPE — Eu não gosto de condenar ninguém à morte e acho mesmo que vou embora.

O REI — Não!

O P. PRÍNCIPE — Se Vossa Majestade gostasse de ser obedecido, poderia me ordenar, por exemplo, a partir em um minuto. Parece que as condições são favoráveis...

O REI — Eu faço de você um embaixador.

O P. PRÍNCIPE (*vem se colocar diante do rei*) — As pessoas grandes são bem estranhas.

CENA 11

O Vaidoso toma seu lugar no tamborete, com a mão nos quadris, um curioso chapéu na cabeça. Em pé, diante dele, o P. Príncipe.

O VAIDOSO — Ah! Ah! Eis a visita de um admirador!

ST. EXUPÉRY — Para os vaidosos, os outros homens são sempre admiradores.

O P. PRÍNCIPE — Bom dia. Você está com um chapéu engraçado.

O VAIDOSO — É para cumprimentar... É para agradecer quando me aplaudem. Infelizmente, não passa nunca ninguém por aqui.

O P. PRÍNCIPE — Ah é?

O VAIDOSO — Bata as suas mãos uma contra a outra.

O P. Príncipe assim o faz. O Vaidoso levanta seu chapéu e agradece.

O P. PRÍNCIPE — Isso é mais divertido do que a visita ao rei.

O P. Príncipe e o Vaidoso recomeçam muitas vezes os mesmos movimentos.

ST. EXUPÉRY — Depois de cinco minutos dessa brincadeira...

O P. PRÍNCIPE — E para que o chapéu caia, o que é preciso fazer?

O Vaidoso nada responde, faz uma meia volta em redor do P. Príncipe continuando a agradecer no vazio.

ST. EXUPÉRY — Mas o vaidoso não o escuta. Os vaidosos não escutam nada a não ser elogios.

O VAIDOSO — Você me admira mesmo muito?

O P. PRÍNCIPE — O que significa admirar?

O VAIDOSO — Admirar significa reconhecer que eu sou o homem mais

bonito, o mais bem vestido, o mais rico, o mais inteligente do planeta.

O P. PRÍNCIPE — Mas você é o único no seu planeta!

O VAIDOSO — Admire-me mesmo assim!

O P. PRÍNCIPE — Eu lhe admiro. Mas o que pode interessar isso a você?... (*O Vaidoso não escutando, continua a agradecer o vazio. O P. Príncipe fica em frente a ele*) As pessoas grandes são decididamente muito estranhas.

Noite

CENA 12

ST. EXUPÉRY — O planeta seguinte era habitado por um bêbado. Esta visita provoca no P. Príncipe uma grande tristeza...

O Bêbado está sentado sobre o caixote do lado de fora. Nas suas mãos, uma garrafa vazia e um copo. O P. Príncipe está diante dele.

O P. PRÍNCIPE — O que faz você aí?

O BÊBADO — Eu bebo.

O P. PRÍNCIPE — Por que você bebe?

O BÊBADO — Para esquecer.

O P. PRÍNCIPE — Para esquecer o que?

O BÊBADO — Para esquecer que eu tenho vergonha.

O P. PRÍNCIPE — Vergonha de que?

O BÊBADO — Vergonha de beber.

O P. PRÍNCIPE (*vindo se colocar defronte do Bêbado*) — As pessoas grandes são decididamente muito, estranhas.

Noite

CENA 13

ST. EXUPÉRY — Quarto planeta. *(No tamborete está o Homem de Negócios. Nas suas mãos, uma panela de barro. Nos lábios, um cigarro apagado. Olhando para ele, o P. Príncipe.)*

O P. PRÍNCIPE — Bom dia. O seu cigarro está apagado.

O HOMEM DE NEGÓCIOS — Três mais dois são cinco. Cinco e sete doze, doze mais três, quinze. Bom dia. Quinze e sete, vinte e dois. Vinte e dois mais seis, vinte e oito. Não tenho tempo de acendê-lo. Vinte e seis mais cinco, trinta e um. Uf! Isto faz então quinhentos e um milhões, seiscentos e vinte dois mil setecentos e trinta e um.

O P. PRÍNCIPE — Quinhentos milhões de que?

O HOMEM DE NEGÓCIOS — Faz 54 anos que eu moro neste planeta e só fui incomodado três vezes. A primeira vez foi há 22 anos, por um besouro que caiu Deus sabe da onde. Fiz quatro erros numa soma. A segunda foi há 11 anos, por causa de uma crise de reumatismo. Preciso fazer exercício. Não tenho tempo para isso. Sou um homem sério. A terceira vez... olha só! Eu dizia então quinhentos e um milhões...

O P. PRÍNCIPE — Milhões de que?

O HOMEM DE NEGÓCIOS — Milhões de pequenas coisas que se vê de vez em quando no céu.

O P. PRÍNCIPE — De moscas?

O HOMEM DE NEGÓCIOS — Não, de pequenas coisas que brilham.

O P. PRÍNCIPE — De vagalumes?

O HOMEM DE NEGÓCIOS — Não. De pequenas coisas douradas que às vezes fazem sonhar os ociosos.

O P. PRÍNCIPE — Ah! Estrelas?

O HOMEM DE NEGÓCIOS — É isso mesmo. De estrelas.

O P. PRÍNCIPE — E o que você vai fazer com quinhentos milhões de estrelas?

O HOMEM DE NEGÓCIOS — O que vou fazer?

O P. PRÍNCIPE — Sim.

O HOMEM DE NEGÓCIOS — Nada. Vou possuí-las.

O P. PRÍNCIPE — Você vai possuir as estrelas?

O HOMEM DE NEGÓCIOS — Vou.

O P. PRÍNCIPE — Mas eu já vi um rei que...

O HOMEM DE NEGÓCIOS — Os reis não possuem. Eles "reinam sobre". É muito diferente.

O P. PRÍNCIPE — Como se pode possuir estrelas?

O HOMEM DE NEGÓCIOS — De quem são elas?

O P. PRÍNCIPE — Não sei. De ninguém...

O HOMEM DE NEGÓCIOS — Então elas são minhas porque pensei nisso primeiro.

O P. PRÍNCIPE — Isso é suficiente?

O HOMEM DE NEGÓCIOS — Claro. Quando você encontra um diamante que não é de ninguém ele é seu. Quando você encontra uma ilha que não é de ninguém, ela é sua. Quando você tem uma idéia primeiro, você pode patentear-la: ela é sua. E eu possuo as estrelas porque nunca ninguém antes de mim sonhou em possuí-las.

O P. PRÍNCIPE — Eu possuo uma flor, eu posso colher a minha flor e levá-la. Mas você não pode colher as estrelas.

O HOMEM DE NEGÓCIOS — Não, mas eu sou um homem sério, eu posso colocá-las no banco.

O P. PRÍNCIPE — O que isso quer dizer?

O HOMEM DE NEGÓCIOS — Isso quer dizer que eu escrevo num papelzinho o número de minha estrela. E depois fecho à chave este papel.

O P. PRÍNCIPE — É divertido. É muito poético. Mas não é muito sério. Eu possuo uma flor que rego todos os dias. Possuo três vulcões que limpo todas as semanas. Porque eu limpo também o que está apagado. Nunca se sabe. É útil para meus vulcões e útil para minhas flores que eu os possua. Mas você não é útil às estrelas... *(O P. Príncipe coloca-se diante do Homem de Negócios)* As pessoas grandes são decididamente extraordinárias.

Noite

CENA 14

ST. EXUPÉRY — O quinto planeta era muito curioso. Ele tinha espaço apenas para alojar um acendedor de lampiões. O pequeno Príncipe não conseguia entender para que podia servir em alguma parte do céu, num planeta sem casa nem população, um lampião e um acendedor de lampiões.

O P. Príncipe e o Acendedor estão em pé um ao lado do outro no foco de luz lançado por um projetor. A cada "Boa Noite" do Acendedor, o projetor deverá diminuir.

O P. PRÍNCIPE — Pode ser que este homem seja absurdo. No entanto, pelo menos ele é menos absurdo que o Rei, que o Vaidoso, que o Homem de Negócios e que o bêbado. Ao menos seu trabalho tem um sen-

tido. Quando ele acende seu lampião, é como se ele fizesse nascer uma estrela a mais, ou uma flor. Quando ele apaga seu lampião adormece a flor ou a estrela. É uma ocupação muito bonita. Bom dia. Por que você apagou o seu lampião?

O ACENEDOR — É a ordem. Bom dia.

O P. PRÍNCIPE — Qual é a ordem?

O ACENEDOR — É apagar meu lampião. Boa noite.

O P. PRÍNCIPE — Mas por que você vem acender de novo?

O ACENEDOR — É a ordem.

O P. PRÍNCIPE — Não compreendo.

O ACENEDOR — Não há nada para compreender. Ordem é ordem. Bom dia. É um trabalho terrível. Antigamente era razoável. Eu apagava de manhã e acendia à noite. Tinha o resto do dia para descansar e o resto da noite para dormir...

O P. PRÍNCIPE — E depois dessa época, a ordem mudou?

O ACENEDOR — A ordem não mudou. Aí é que está o drama! O planeta de ano em ano gira cada vez mais rápido, e a ordem não mudou!

O P. PRÍNCIPE — E então?

O ACENEDOR — Então agora que ele dá uma volta por minuto, eu não tenho mais um segundo de repouso. Eu acendo e apago uma vez por minuto.

O P. PRÍNCIPE — Isso é engraçado! Os dias aqui duram um minuto?

O ACENEDOR — Não é engraçado. Já faz um mês que nós conversamos.

O P. PRÍNCIPE — Um mês?

O ACENEDOR — É. Trinta minutos. Trinta dias! Boa noite.

O P. PRÍNCIPE — Você sabe... Conheço um meio de você descansar quando quiser...

O ACENEDOR — Eu sempre quero. Pois, pode-se ser ao mesmo tempo fiel e preguiçoso.

O P. PRÍNCIPE — O seu planeta é tão pequeno que você pode fazer a volta nele com três passadas. Você só precisa andar bem devagar para ficar sempre no sol. Quando quiser descansar você andar... e o dia durará o tempo que você quiser.

O ACENEDOR — Isso não me adianta grande coisa. O que amo na vida é dormir.

O P. PRÍNCIPE — Então, não tem jeito.

O ACENEDOR — Não tem jeito. Bom dia!

O P. PRÍNCIPE — Este aí seria desprezado por todos os outros, pelo Rei, pelo Vaidoso, pelo Bêbado, pelo Homem de Negócios. No entanto é o único que não me parece ridículo. É talvez porque ele se ocupa com outra coisa que não seja si mesmo. O seu planeta é realmente muito pequeno. Não há lugar para dois.

ST. EXUPÉRY — O que o Pequeno Príncipe não ousava confessar é que ele tinha pena deste abençoado planeta por causa principalmente dos mil e quatrocentos pores de sol em vinte e quatro horas.

O P. PRÍNCIPE — O que me aconselha a ir visitar?

O ACENEDOR — O Planeta Terra. Ele tem uma boa reputação.

O P. Príncipe passa diante do Acendedor e afasta-se lentamente em direção ao fundo da cena.

ST. EXUPÉRY — E o pequeno Príncipe vai embora sonhando com sua flor.

O Acendedor estende a mão em direção ao projetor usado para simbolizar o lampião. Este apaga-se lentamente.

Noite

CENA 15

ST. EXUPÉRY — Então o sexto planeta foi a Terra. A Terra não é um planeta qualquer! Pode-se contar nele onze reis (não esquecendo, é claro, os reis negros), novecentos mil homens de negócios, sete milhões e meio de bêbados, zentos e onze milhões de vaidosos, isto quer dizer: dois bilhões de adultos. Para dar uma idéia das dimensões da Terra eu lhes direi que antes da invenção da eletricidade... devia-se ocupar, no total de seis continentes, um verdadeiro exército de quatrocentos e sessenta e dois mil e quinhentos acendedores de lâmpadas. Visto de longe, isto fazia um efeito esplêndido. Sós, o único Acendedor de lâmpadas do polo norte e seu camarada, o único Acendedor de lâmpadas do polo sul, levavam uma vida de ócio e preguiça trabalhando duas vezes por ano. Eu não tenho sido muito honesto com vocês falando dos acendedores de lâmpadas. Eu corro o risco de dar uma falsa idéia de nosso planeta àqueles que não o conhecem. Os homens ocupam pouco lugar sobre a Terra. É claro que as pessoas grandes não acreditarão em você. Elas imaginam que ocupam muito espaço. Elas se acham importantes como os baobás.

Noite

ST. EXUPÉRY (voz gravada) — O Pequeno Príncipe, uma vez na terra,

ficou surpreso de não ver ninguém. Ele já estava com medo de ter-se enganado de planeta quando um elo da cor da lua moveu-se na areia.

CENA 16

Contra o caixote, situado no primeiro plano jardim, o desenho da serpente. Em pé, logo atrás dele, o ator que faz a voz da serpente.

O P. PRÍNCIPE — Boa noite.

A SERPENTE — Boa noite.

O P. PRÍNCIPE — Sobre que planeta eu caí?

A SERPENTE — Sobre a Terra, na África.

O P. PRÍNCIPE — Ah!... Não há então ninguém sobre a terra?

A SERPENTE — Aqui é o deserto. Não há ninguém nos desertos. A Terra é grande.

O P. Príncipe se ajoelha perto da serpente. O ator o imita.

O P. PRÍNCIPE — Eu me pergunto se as estrelas são iluminadas para que cada um possa um dia encontrar a sua. Olhe o meu planeta. Ele está bem em cima de nós... Mas como está longe!

A SERPENTE — Ele é bonito. O que você veio fazer aqui?

O P. PRÍNCIPE — Tive dificuldades com uma flor.

A SERPENTE — Ah!

O P. PRÍNCIPE — Onde estão os homens? Fica-se um pouco sozinho no deserto...

A SERPENTE — Fica-se sozinho também entre os homens.

O P. PRÍNCIPE — Você é um animal engraçado. Fino como um dedo...

A SERPENTE — Mas eu sou mais poderoso que o dedo de um rei.

O P. PRÍNCIPE — Você não é mais poderoso. Você não tem nem mesmo patas. Você não pode nem mesmo viajar...

A SERPENTE (*o ator aproxima lentamente sua mão da cabeleira do P. Príncipe*) — Eu posso lhe levar mais longe do que um navio... Aquele que eu toco, eu devolvo à terra de onde ele saiu. Mas você é puro e você vem de uma estrela... Você me dá pena, tão fraco nesta terra... Posso lhe ajudar um dia se você sentir muita falta de seu planeta... Eu posso...

O P. PRÍNCIPE — Oh! Já compreendi. Mas por que você fala sempre por enigmas?

A SERPENTE — Eu os decifro a todos.

Noite

CENA 17

Só os rostos do Pequeno Príncipe e do Agulheiro estão iluminados. A passagem dos trens é marcado simplesmente por um movimento de cabeça dos atores.

O P. PRÍNCIPE — Bom dia.

O AGULHEIRO — Bom dia.

O P. PRÍNCIPE — O que você está fazendo aqui?

O AGULHEIRO — Eu divido os passageiros, por grupos de mil. Despacho os trens que levam eles, tanto para a direita, como para a esquerda.

Passagem do primeiro trem.

O P. PRÍNCIPE — Eles estão apressados. O que eles procuram?

O AGULHEIRO — Nem mesmo o homem da locomotiva sabe.

Passagem do segundo trem.

O P. PRÍNCIPE — Eles já voltaram?

O AGULHEIRO — Não são os mesmos. É uma troca.

O P. PRÍNCIPE — Eles não estão contentes, lá onde estavam?

O AGULHEIRO — Não se está nunca contente onde se está.

Passagem do terceiro trem.

O P. PRÍNCIPE — Eles estão perseguindo os primeiros viajantes?

O AGULHEIRO — Não estão perseguindo, não. Eles dormem lá dentro ou então cochilam. Só as crianças, é que colocam o nariz nas vidraças.

O P. PRÍNCIPE — Só as crianças sabem o que procuram. Elas perdem tempo por causa de uma boneca de pano e ela passa a ser muito importante, e se a tiramos delas, elas choram.

O AGULHEIRO — Elas têm sorte.

Noite

CENA 18

Primeiro plano no jardim, está sentado o P. Príncipe. No primeiro plano do pátio, de joelhos, um ator.

A RAPOSA — Bom dia.

O P. PRÍNCIPE — Bom dia. Quem é você?

A RAPOSA — Eu sou uma raposa.

O P. PRÍNCIPE — Vem brincar comigo. Eu estou tão triste...

A RAPOSA — Não posso. Eu não fui cativada.

O P. PRÍNCIPE — Ah! Perdão. O que significa "cativado"?

A RAPOSA — Você não é daqui. O que procura?

O P. PRÍNCIPE — Procuo os homens. O que significa "cativar"?

A RAPOSA — Os homens, eles tem fuzis e caçam. É muito penoso. Eles

também criam galinhas. E a única coisa interessante que eles fazem. Você está procurando galinhas?

O P. PRÍNCIPE — Não. Eu estou procurando amigos. O que significa “cativar?”

A RAPOSA — É uma coisa muito esquecida. Significa “criar laços”...

O P. PRÍNCIPE — “Criar laços?”

A RAPOSA — Isso mesmo. Você para mim ainda é uma criança parecida com cem mil outras da sua idade. E eu não preciso de você. E você não precisa de mim. Eu não sou para você mais do que uma raposa parecida com cem mil outras. Mas se você me prende teremos necessidade um do outro. Você será para mim única no mundo. Serei para você única no mundo...

O P. PRÍNCIPE — Começo a compreender. Existe uma flor... Acho que ela me cativou...

A RAPOSA — É possível. A gente vê neste mundo toda sorte de coisas.

O P. PRÍNCIPE — Oh! Não é neste mundo.

A RAPOSA — Em outro planeta?

O P. PRÍNCIPE — É.

A RAPOSA — Existe caçadores neste planeta?

O P. PRÍNCIPE — Não.

A RAPOSA — Isso é interessante. E galinhas?

O P. PRÍNCIPE — Não.

A RAPOSA — Nada é perfeito. Minha vida é monótona. Eu caço galinhas, os homens me caçam. Todas as galinhas se parecem e todos os homens se parecem. Então eu me chateio um pouco. Mas se você me cativa, minha vida ficará ensolarada. Eu conhecerei um ruído de passos que será diferente de todos os outros.

Os outros passos me fazem ir para baixo da terra. O seu me chamará para fora como uma música. E depois olhe! Você vê, lá embaixo, os campos de trigo? Eu não como pão. O trigo para mim é inútil. Os campos de trigo não me lembram nada. E isso é triste! Mas você tem cabelos da cor do ouro. Então será maravilhoso quando você me cativar! O trigo que é dourado, me lembrará você. E eu amarei o barulho do vento nos trigais... Se você quiser... me cativar.

O P. PRÍNCIPE — Entendi, mas não tenho muito tempo. Tenho que descobrir amigos e muitas coisas para conhecer.

A RAPOSA — Só se conhece bem as coisas que cativamos. Os homens não têm mais tempo de conhecer nada. Eles compram todas as coisas prontas nos vendedores. Mas como não existe vendedores de amigos, os homens não têm mais amigos. Se você quiser um amigo, me cative!

O P. PRÍNCIPE — O que é preciso fazer?

A RAPOSA — É preciso ser muito paciente. Você se sentará primeiro um pouco afastado de mim, assim. Eu olharei para você do canto do olho e você não dirá nada, A linguagem é fonte de mal-entendidos. Mas todo dia você poderá sentar-se um pouco mais perto.

ST. EXUPÉRY (voz gravada) — No dia seguinte o Pequeno Príncipe volta.

O P. Príncipe levanta-se, avança dois passos, depois torna a sentar-se.

A RAPOSA — Seria melhor voltar à mesma hora. Se você vier por exemplo às 4 horas da tarde, desde às 3 horas começarei a ser feliz. Quanto mais o tempo passar, mais eu me sen-

tirei feliz. Às 4 horas estarei agitada e inquieta; eu descobrirei o preço da felicidade! Mas se eu não souber a hora que você vem, não saberei nunca a que horas posso aprontar o coração...

ST. EXUPÉRY (voz gravada) — Assim o Pequeno Príncipe cativou a raposa.

O P. Príncipe vem ajoelhar-se perto do ator e coloca a mão nos seus ombros.

ST. EXUPÉRY — E quando se aproxima a hora de ir embora:

A RAPOSA — Vou lhe presentear com um segredo. Olha. É muito simples: só se vê bem com o coração. O essencial é invisível para os olhos.

O P. PRÍNCIPE — O essencial é invisível para os olhos,

A RAPOSA — Foi o tempo que você perdeu com a sua rosa que fez ela assim tão importante.

O P. PRÍNCIPE — Foi o tempo que perdi com minha rosa...

A RAPOSA — Os homens esqueceram dessa verdade. Mas você não deve esquecê-la. Você se torna responsável por tudo aquilo que cativar. Você é responsável por sua rosa...

O P. PRÍNCIPE — Eu sou responsável por minha rosa...

O P. PRÍNCIPE E A RAPOSA — Eu sou responsável por minha rosa... Eu sou responsável por minha rosa... Eu sou responsável por minha rosa...

Noite

CENA 19

Vemos St. Exupéry e o P. Príncipe sentados um ao lado do outro no centro da cena.

ST. EXUPÉRY — Ah! Suas recordações são lindas, mas eu ainda não

consertei meu avião e não tenho mais nada para beber!

O P. PRÍNCIPE — A minha amiga Raposa...

ST. EXUPÉRY — Meu homenzinho, não se trata mais de raposas!

O P. PRÍNCIPE — Por que?

ST. EXUPÉRY — Porque vamos morrer de sede...

O P. PRÍNCIPE — É ótimo ter tido um amigo, mesmo se vamos morrer. Eu estou muito contente de ter tido uma amiga raposa... Tenho sede também, vamos procurar um poço...

ST. EXUPÉRY — Então você está com sede também?

O P. PRÍNCIPE — A água pode também ser boa para o coração (*St. Exupéry e o P. Príncipe levantam-se. Eles estão num foco de luz azul. Começam a "andar no mesmo lugar"*). As estrelas são lindas, por causa de uma flor que não se vê...

ST. EXUPÉRY — Claro...

O P. PRÍNCIPE — O deserto é bonito... O que faz ele ser belo é que ele esconde um poço em algum lugar...

ST. EXUPÉRY — É. Quer se trate de estrelas ou do deserto, o que os faz belos é invisível!

O P. PRÍNCIPE — Estou contente que você concorde com minha raposa.

O P. Príncipe apóia-se no ombro de St. Exupéry que senta-se no chão, com o P. Príncipe no colo.

ST. EXUPÉRY — Como ele dormia eu o coloquei no colo... O que me comove mais neste P. Príncipe adormecido é a sua fidelidade a uma flor, é a imagem de uma rosa que brilha nele como a luz de uma lâmpada, mesmo quando dorme...

Escurece lentamente

St. Exupéry abre os olhos, olha em frente. Vê o poço que é simbolizado só por sons.

ST. EXUPÉRY (*segurando o P. Príncipe*) — Pequeno Príncipe. Pequeno Príncipe.

O P. Príncipe acorda, levanta-se e avança para a frente do palco, seguido por St. Exupéry

O P. PRÍNCIPE — Os homens são apressados mas não sabem o que procuram. Então eles agitam-se e dão voltas... Não vale a pena...

ST. EXUPÉRY — É estranho, tudo está pronto: a roldana, o balde e a corda.

O P. PRÍNCIPE — Você compreende, nós fizemos funcionar este poço e ele canta.

ST. EXUPÉRY — Deixa que eu puxe. É muito pesado para você.

O P. PRÍNCIPE — Tenho sede desta água. Dê-me de beber...

ST. EXUPÉRY — E eu compreendi o que ele procurava! Esta água era bem mais do que um alimento. Ela tinha nascido da caminhada sob as estrelas, do canto da roldana, do esforço de meus braços. Ela era boa para o coração como um presente.

O P. PRÍNCIPE — Os homens de sua terra... eles não encontram o que procuram.

ST. EXUPÉRY — Eles não encontram...

O P. PRÍNCIPE — E entretanto o que eles procuram poderia ser encontrado num pouco d'água...

ST. EXUPÉRY — É claro.

O P. PRÍNCIPE — Mas os olhos são cegos. É preciso procurar com o coração. É preciso que você cumpra sua promessa.

ST. EXUPÉRY — Que promessa?

O P. PRÍNCIPE — Você sabe... uma mordaca para meu carneiro... Eu sou responsável por esta flor...

ST. EXUPÉRY — Você tem planos que eu ignoro...

O P. PRÍNCIPE — Você sabe... minha queda na terra... amanhã será o aniversário... eu cáí bem perto daqui...

ST. EXUPÉRY — Então não foi por acaso que, na manhã que eu lhe conheci, há oito dias, você passeava assim, sozinho no deserto! Você voltava em direção ao lugar que você caiu?... Talvez por causa do aniversário?...

O P. PRÍNCIPE — Agora você deve trabalhar. Você deve voltar à sua máquina. Eu espero você aqui. Venho amanhã à noite...

St. Exupéry está agora isolado num foco luminoso. O que permite o P. Príncipe ir sentar-se no caixote colocado no jardim. A seus pés, o desenho da serpente.

ST. EXUPÉRY — Havia do lado do poço, um velho muro de pedra. Assim que voltei do meu trabalho, na noite do dia seguinte, percebi de longe meu pequeno príncipe sentado, balançando as pernas.

O P. PRÍNCIPE (*falando com o desenho*) — Então você não se lembra? Não é aqui de jeito nenhum (*Pausa*) Sim! Sim! é nesse dia, mas não é aqui o local. (*Passa um tempo no qual St. Exupéry aproxima-se lentamente do P. Príncipe*) Claro. Você vai ver onde começam as minhas marcas na areia. Você só tem que esperar aqui. Estarei de volta à noite. (*Tempo. St. Exupéry ainda aproxima-se.*) Você tem bom veneno? Tem certeza que não vai me fazer sofrer muito tempo?

St. Exupéry pega o P. Príncipe nos braços e leva-o rapidamente para o outro lado do palco.

ST. EXUPÉRY — Que história é essa! Você agora fala com as serpentes?

O P. PRÍNCIPE — Estou contente que você tenha encontrado o que faltava no seu motor. Você vai poder voltar à sua terra...

ST. EXUPÉRY — Como é que você sabe?

O P. PRÍNCIPE — Eu também vou voltar hoje para o meu planeta... É bem mais longe... Mas é bem mais difícil... Tenho o seu carneiro... E tenho a caixa para o seu carneiro...

ST. EXUPÉRY — Homenzinho, você está com medo...

O P. PRÍNCIPE — Eu terei mais medo esta noite...

ST. EXUPÉRY — Homenzinho, eu ainda quero ouvir você rir...

O P. PRÍNCIPE — Esta noite fará um ano. Minha estrela ficará bem em cima do lugar em que cai no ano passado...

ST. EXUPÉRY — Homenzinho, não passa de um sonho mau esta história de encontro, e de estrela e de serpente...

O P. PRÍNCIPE — O que é importante, isso não se vê...

ST. EXUPÉRY — É claro.

O P. PRÍNCIPE — É claro como a flor. Se você ama uma flor que se encontra numa estrela, é doce, à noite, olhar o céu. Todas as estrelas são floridas... À noite, quando você olhar o céu, porque eu vou morar em uma delas, porque eu estarei rindo nelas, então será para você como se todas as estrelas estivessem rindo. Você terá estrelas que sabem rir! É isto. Deixe-me dar um passo sozinho.

Você sabe, minha flor... Eu sou responsável por ela! E ela é tão frágil. E tão ingênua. Ela tem apenas quatro espinhos de nada, para se proteger contra o mundo... Eis aí... Isso é tudo...

O P. Príncipe deixa St. Exupéry, dirige-se para o desenho da serpente, no qual apóia sua perna.

ST. EXUPÉRY — Não havia mais nada ali, além de um brilho amarelo perto de sua perna. Ele fica imóvel um instante. Não grita. Tomba docemente como uma árvore o que não faz barulho nenhum, por causa da areia.

Noite

ST. EXUPÉRY (voz gravada) — E agora, claro, isso já faz seis anos... Eu nunca tinha contado essa história ainda...

CENA 20

Encontramos St. Exupéry na mesma posição da cena número 1. Diante dele, a pasta de desenhos. Durante a cena St. Exupéry colocará, aos poucos, os desenhos à sua volta.

ST. EXUPÉRY — Agora já estou um pouco consolado. Isto é... não completamente. Mas eu sei bem que ele voltou a seu planeta, pois ao nascer do dia eu não o encontrei. E eu amo escutar as estrelas à noite. As vezes pergunto-me: "o que aconteceu neste planeta? Pode ser até que o carneiro tenha comido a flor..." Logo eu me digo: "Claro que não! O P. Príncipe guarda sua flor todas as noites na sua redoma e toma conta muito bem de seu carneiro. Então eu sou feliz. E todas as estrelas riem docemente. Eis aí um grande mistério.

Nada do universo é parecido se em alguma parte, não se sabe aonde, um carneiro que nós não conhecemos, tenha ou não comido uma flor... Olhem o céu. Perguntem: o carneiro comeu ou não a rosa? E você verá como tudo muda... E nenhuma pessoa grande compreenderá jamais como isto é tão importante!

(St. Exupéry pega então um último desenho. É o mais simples de todos. São dois traços formando dunas e uma estrela): Isso é para mim, a mais bela e a mais triste paisagem do mundo. É aqui que o Pequeno Príncipe apareceu na terra e depois desapareceu. *(St. Exupéry vai colocar o desenho no fundo do palco):* Olhem atentamente esta paisagem para estarem certos de reconhecê-la se viajarem um dia no deserto. E, se acontecer de passar por lá, eu lhes suplico, não se apressem, esperem um pouco bem em baixo da estrela. Então se uma criança chegar perto, se ela rir, se tiver cabelos loiros, se ele não responder quando se pergunta, vocês adivinharão quem ele é. Então sejam gentis! Não me deixem tão triste: escrevam-me rápido que ele voltou...

St. Exupéry vira o desenho da serpente. Levanta sua blusa, joga-a sobre o desenho. Depois vai sentar-se diante do desenho da estrela enquanto a luz vai baixando até ficar Escuro.

FIM

FESTIVAL DE TEATRO

Há algum tempo quase não se houve falar em Ruth Escobar, o que é coisa rara no panorama do teatro brasileiro. É que, ao mesmo tempo em que continuava engajada em suas lutas feministas e submetia o seu teatro paulistano a uma substancial reforma, ela estava acumulando energias para um novo *pulo de gato*: o III Festival Internacional de Teatro, programado para agosto, e que promete ser a maior promoção desse tipo jamais realizada no Brasil.

Com efeito, a programação desse ousado empreendimento é bem mais ampla e variada do que foi aquela das duas primeiras edições do Festival Internacional organizado por Ruth Escobar, respectivamente em 1974 e 1976, e que por sua vez já marcaram época no em geral tão pobre histórico do recente intercâmbio do teatro brasileiro com as experiências estrangeiras. De 19 a 16 de agosto, Ruth pretende transformar São Paulo no palco de uma grande festa teatral, espalhada por sete espaços direntes: o teatro Municipal, o Teatro Pixinguinha, o Auditório do Hotel Mackoud Plaza, o Teatro Ruth Escobar (com as suas três salas: Gil Vicente, Galpão e Haydée Santamaria, esta a ser inaugurada na abertura do Festival), o Teatro João Caetano, o Palácio das Convenções do Anhembi e o Teatro da Cultura Artística. Mas o Festival não estará somente nas salas, estará também nas ruas: uma variada programação ao ar livre, com apresentações de escolas de samba, bandas de música, espetáculos de dança e de circo, fogos de artifício, oficinas de arte na rua e exibições de grupos de teatro de rua reforçará o clima festivo que a organizadora pretende imprimir, através do teatro, à sua normalmente não tão festiva cidade. Uma das idéias mais ambiciosas neste sentido consiste em nada mais nada menos do que na transformação, dia 5 de agosto, da sede de um grande banco na Avenida Paulista num *Prédio Dançante*, com grupos de dança apresentando-se em suas sacadas e janelas para a multidão reunida na rua.

A sede principal do Festival será, bem entendido, São Paulo, mas ele terá uma importante *filial* em Curitiba, para onde o Governo do Estado do Paraná levará, entre 7 e 16 de agosto, vários dos grupos participantes, que se apresentarão nos dois auditórios do Teatro Guaíra, no Teatro Paiol e no Teatro da Fábrica. Infelizmente, até agora Ruth Escobar não conseguiu firmar nenhum convênio com as autoridades culturais do Rio de Janeiro que possibilitasse a vinda de pelo menos alguns espetáculos visitantes para a chamada *capital cultural* do país que,

segundo tudo indica, acabará não constando mesmo do mapa festivalero.

A programação principal prevê a participação de grupos de 15 países, alguns dos quais representados por mais de um espetáculo. Muitos deles virão do Festival Internacional de Caracas, que se desenrolará na Capital venezuelana em fins de julho; mas alguns foram contratados diretamente e virão especialmente dos seus lugares de origem.

Da Argentina virá uma comediante de grande prestígio e de longa trajetória por palcos europeus, Cipe Lincovsky, com um *one-woman-show* intitulado *Yo Quiero Decir Algo*, que ela vem mostrando pelo mundo afora desde 1976, e que, abrange entre outros, trechos de Brecht, Tchecov e Pablo Neruda, além de textos de autoria da própria atriz.

O Teatro chileno, praticamente desconhecido entre nós, estará representado por um dos grupos mais interessantes da sua atualidade, o Taller de Investigación Teatral, que desenvolveu um método muito pessoal de investigação sobre determinadas realidades sociais de seu país, e de transformação dos dados recolhidos em matéria teatral. *Tres Marias* e *Una Rosa*, texto escrito através desse método por David Benavente, uma das personalidades marcantes do atual teatro chileno, em colaboração com todo o grupo, e dirigido pelo jovem encenador Raul Osorio, analisa a situação das mulheres que, em decorrência do desemprego dos maridos, devem assumir o papel de provedoras e chefes do lar. O espetáculo, depois de 16 meses em cartaz em Santiago, está excursionando desde fevereiro pela América Central e do Norte e pela Europa.

De Como Santiago Apostol Puso los Pies en la Tierra, produção do Cabildo Teatral de Santiago, virá de Cuba. O espetáculo inspira-se numa antiga tradição popular, o *teatro de relaciones* — uma sucessão de pequenos dramas e comédias com que os habitantes da região de Santiago de Cuba costumavam comemorar os dias de Santa Cristina, São Tiago e Santa Ana. O grupo canalizou as formas dessa tradição popular para uma fábula que conta a passagem de um santo pela terra, e a sua adesão às lutas de libertação do povo do domínio da colonização estrangeira.

A Espanha será representada por um grupo que já conhecemos do Festival anterior: La Quadra de Sevilla, que daquela vez mostrou um trabalho emocionante, *Los palos* e que agora traz outra realização consagrada pela crítica internacional, *Andalucía Amarga*. O autor, diretor e um dos intérpretes do espetáculo, Salvador Távora, assim define os objetivos do trabalho: "*Andalucía Amarga* não pretende ser um espetáculo em que se registrem historicamente as causas e se exponham as soluções diante de um fato amargo. Aspira apenas a ser um poema físico e sonoro onde se sinta a angústia vivencial e existencial do cruel desenraizamento implicitamente trazido pela emigração forçada; e, no que este sentimento tem de imediatamente comunicativo, talvez as causas se esclareçam por si mesmas e possamos encontrar, sem reflexões consoladoras, o caminho mais reto para sua solução."

Outro espetáculo que há vários anos — desde 1977 — vem viajando com sucesso pelo mundo representará o teatro venezuelano: *Señor Presidente*, do grupo Rajatabla, de Caracas. Trata-se de um trabalho livremente inspirado na novela homônima de Miguel Ángel Asturias, que denuncia as intrigas e a corrupção

de uma anônima ditadura da América Central, com alusões diretas à política econômica colonialista dos Estados Unidos. A direção de Carlos Gimenez recebeu calorosos elogios da imprensa internacional, quando das suas apresentações em vários grandes festivais europeus.

Da Nigéria virá *Ogbanje*, teatralização de um mito popular segundo o qual algumas crianças nascem para morrer, renascer e morrer novamente. Os seus pais podem interromper o sinistro ciclo através de uma série de cerimônias e exorcismos. Tudo indica tratar-se de um trabalho de dança dramática contendo interessante amostra do rico folclore nigeriano.

A dança dramática deverá ser também o forte de *Sankai Juku*, espetáculo japonês que se constituiu numa das sensações do último Festival de Nancy. Na época, a crítica de *Le Monde*, Colette Godard, definiu o espetáculo como "duas horas que cortam o fôlego; uma viagem extraordinária".

O teatro uruguaio será representado por um dos grupos de maior tradição em todo o continente, El Galpón de Montevideu, que há cinco anos vive exilado no México, e que deve trazer um repertório de nada menos de três realizações: *Proibido Gardel*, de Pedro Orgambide, *Pedro y el Capitán*, de Mário Benedetti, e *Pluto*, de Aristófanos.

Uma das mais surpreendentes realizações recentes do teatro experimental nova-iorquino representará os Estados Unidos: *A Prelude to Death in Venice*, texto e direção de Lee Breuer, responsável pelo instigante grupo Mabou Mines. Livremente inspirada na obra de Thomas Mann, a peça coloca em cena apenas um boneco de 1 metro de altura, John; o seu virtuosístico manipulador e animador, Bill Raymond; e duas cabinas telefônicas. Os sucessivos telefonemas de John a pessoas — sobretudo mulheres — de suas relações criam uma sufocante imagem de um indivíduo emocional, intelectual e culturalmente esmagado pela sociedade hostil e desumana em que vive.

Além destes estão ainda programados espetáculos de folclore da Nicarágua e do Panamá; o grupo Comuna de Lisboa, com *Em Frente da Porta Pelo Lado de Fora*, com direção de Joan Motta; e, provavelmente, uma das principais atrações, *Nastasia Filipovna*, inspirado em Dostoiewski, pelo Stary Teatr da Polónia, com direção de Andrzej Wajda, extraordinário diretor de teatro e cinema, em grande evidência após o recente sucesso dos seus filmes *Homem de Mármore* e *Homem de Ferro*.

A provável presença de Wajda em pessoa, como presidente de honra dos Ciclos de Cinema, dará — se confirmada — um relevo especial à programação cinematográfica paralela às apresentações teatrais. Ele está dividido em quatro Ciclos, o primeiro dedicado ao conjunto da filmografia do próprio Wajda, o segundo ao cinema latino-americano, o terceiro ao cinema norte-americano independente e o quarto ao teatro no cinema. Está previsto também, um seminário de cinema.

E, ainda na programação paralela, mas agora no campo do teatro, destaca-se um seminário de dramaturgia, através do qual se pretende colocar os diretores brasileiros em contato com os mais representativos homens do teatro latino-americano convidados para o Festival.

Para compor a representação brasileira foram por enquanto convidados o grupo carioca Tá na Rua, orientado por Amir Hadad; e a pesquisadora e animadora cultural pernambucana Leda

Alves, viúva de Hermilo Borba Filho, com um conjunto de manifestações populares do Norte e Nordeste.

A Ponte Aérea Rio-São Paulo deverá registrar um sensível aumento de movimento na primeira metade de agosto. A julgar pela programação até agora divulgada, o III Festival Internacional de Teatro bem merece que os cariocas pensem em se deslocar maciçamente para São Paulo, para não perder essa oportunidade única de tomar conhecimento de uma soma de experiências teatrais muito diferentes das que freqüentam rotineiramente os nossos palcos.

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.
Azevedo, A. — *A Consulta*, nº 88
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 — *Bumbameu-Boi*, nº 52; e *Chica da Silva*, nºs 70-71.
Oliveira, José Carlos de — *Good-bye, anarco-sindicalistas*, nº 88.
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; *Hoje Sou um, Amanhã Sou Outro*, nº 88.
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, Thorton — *Viagem Feliz de Trenton a Camden*, nº 83.
Yeats — *O Unico Ciúme de Emer*, nº 43.



ÍNDICE

Improvisação — <i>D. Steward</i>	1
Criação de Uma Peça a Partir da Improvisação — <i>J. Hodgson e E. Richards</i>	3
Da Arte do Teatro — <i>E. G. Craig</i>	9
Texto Para Estudo: <i>Molière e W. Piroli</i>	19
Caim — <i>L. Byron</i>	25
A Fechadura — <i>J. Tardieu</i>	31
O Pequeno Príncipe — <i>St. Exupéry</i>	36
Dos Jornais	49

(Colaboraram neste número: *Dina Moscovici, Aloísio Filho e Viroca Fernandes*).

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.

