

92

# cadernos de teatro

- — SHAKESPEARE E SEU TEMPO — S. Cheney
- — DO DIÁLOGO AO DISCURSO — Andrzej Wirth
- — CINCO MOVIMENTOS A DUAS VOZES — Alcione Araújo
- — HÚMULUS, O MUÇO — J. Anouilh e J. Aurenche

## CADERNOS DE TEATRO N. 92

Janeiro/Fevereiro/Março — 1982

### 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, CARMINHA LYRA  
ALUÍSIO FILHO e RICARDO KOSOVSKI

*Secretárias* — SILVIA FUCS e PATRÍCIA NUNES

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*

# SHAKESPEARE E SEU TEMPO

Sheldon Cheney

O impulso teatral durante o reinado de Isabel I foi resultante do desenvolvimento econômico do país. A Renascença, libertando o espírito humano, resultara, indiretamente, na invenção da imprensa e, conseqüentemente, na divulgação da cultura; com isso eclodiu uma era de explorações e descobertas que remodelou o mapa do mundo, abolindo para sempre a concentração das rotas comerciais e culturais no Mediterrâneo e deixando esse mar, de certa maneira, mais à margem do que no centro de um novo mundo europeu-americano. No período de expressão e expansão que se seguiu à Renascença, a chama do progresso passou sucessivamente da Itália para a Espanha e da Espanha para a Inglaterra. Em meio à paz que, relativamente, marcou o reinado de Isabel, os ingleses tinham maiores possibilidades que qualquer outro povo de manter a chama acesa. E foi no teatro que ela brilhou gloriosamente.

Se é verdade que, em 1588 — e mesmo nos 18 anos seguintes — não existia um só teatro em Londres, não se deve concluir que houvesse pouca atividade teatral. As *Guilds* não estavam ainda inteiramente extintas, conquanto os grupos profissionais ambulantes se multiplicassem em grande escala; as escolas e universidades encenavam peças latinas, traduções de peças italianas e até peças de autores locais; a Corte já vira as máscaras italianas e pantomimas locais e, ocasionalmente, algumas companhias profissionais estrangeiras; e as autoridades promoviam espetáculos alegóricos por ocasião de visita de soberanos estrangeiros ou na investidura de um *Lord Mayor*.

Passagem das Moralidades às *Chronicles* — os elementos cômicos (ou intrusões humorísticas, se preferem) introduzidos nos milagres medievais abriram caminho aos interlúdios chistosos como os de John Heywood. As Moralidades, igualmente, se transformavam na forma conhecida como *Chronicles*.

Um tipo de transição entre Moralidade e *Chronicle* surgiu nas peças de sentido político: *Upon Both Marriages of the King e King Johan* (em que a personagem *Sedição* é suposta representar o Arcebispo de Cantuária. O *Poder usurpado* é o Papa, *Sua Majestade Imperial* — o Rei etc.); e como exemplo, cujos títulos revelam a intenção — *The Three Laws of Nature, Moses and Christ, Corrupted by the Sodomites, Pharisees and Papists* (esta última peça, dos primórdios do século XVI, dá as indicações para caracterização de alguns personagens, como: “a Idolatria se veste como uma velha feiticeira, Sodomia — um monge de todas as seitas; a Ambição — um bispo; a Cobiça — um doutor papista e a Hipocrisia — um frade de hábito cinza).

Gastaríamos capítulos mostrando como peças desse tipo, com o auxílio da balada, abriram caminho para as *Chronicle-plays* históricas — e os primeiros dramas de Shakespeare eram desse gênero e como, igualmente, o *Diabo* dos Milagres passou a ser o *Vício* das Moralidades para, finalmente, se transformar no *Bufo* que tantas vezes aparece no drama secular isabelino. A Inglaterra de então vive uma grande atividade dramática de transição e uma infinidade de tipos e subtipos de peças são descritos pelos historiadores e estudiosos da época. Para nós, basta acentuar apenas a penetração do espírito experimental ao colocar o drama como divertimento, a serviço da propaganda religiosa e política, e como um auxiliar decorativo das funções cívicas da Corte. O teatro permaneceu, assim, vivo, mesmo sem dispor de uma casa de espetáculos e sem contar com um artista de renome.

A Rainha Isabel protegia o teatro num sentido limitado. Tinha insaciável paixão pela pompa e pelas alegorias e mascaradas e gostava de comédia. Mas não havia o menor encorajamento ao dramaturgo e *decorator*, à moda dos príncipes italianos; não havia encomenda de peças sérias aos autores, nem a construção de teatros suntuosos. Na verdade, a Corte ainda cultivava preconceitos mesquinhos: as *Chronicles* eram conside-

radas suspeitas, pois nem sempre apresentavam os reis sob luz favorável; e em breve as peças religiosas eram abolidas por não se poder fiscalizar, na província, o herético doutrinar dos Milagres sem censura e das Moralidades quase políticas.

### *Proteção ao teatro e platéia popular*

A Corte, todavia, era pelo menos passivamente favorável aos atores e autores e alguns nobres consentiam em emprestar seus nomes e uma espécie de proteção às companhias de teatro. O número de grupos ambulantes aumentou de tal maneira que foram estabelecidas restrições aos atores comuns, em relação aqueles que tinham um patrono. Os puritanos começavam a atacar o drama — início de uma luta que terminaria em 1642 com o fechamento dos teatros e proibição de se representar qualquer peça; mas a Corte e a nobreza resistiram à pressão do clero — oferecendo pelo menos aos dramaturgos a oportunidade de verificar se podiam agradar ou não às platéias populares. E é essa platéia popular que vai nos dar *Marlowe*, *Shakespeare* e *Jonson*. Considerando que as produções levadas nas salas dos castelos e nos salões de baile dos palácios, assim como nos colégios, constituíam uma atividade à parte, podemos dizer que a casa de espetáculo típica desse tempo é o pátio de hospedaria. E é para as novas companhias profissionais viajantes que os jovens autores, os nobres eruditos, que julgam a literatura conservadora demasiado insípida para o mundo do seu tempo, que eles se voltam.

### *Antecessores de Shakespeare*

Os dramaturgos conhecidos como antecessores de Shakespeare possuem as características comuns que refletem a vida nacional do seu tempo e as condições de representação nos pátios das hospedarias e à beira das estradas. Um vigor e uma riqueza que atingem às vezes a extravagância, uma liberdade e um ímpeto que traziam ao drama uma variedade inigualável e um clímax emocional vivíssimo, com pouca habilidade na solução dos problemas técnicos mais difíceis — estas eram as características resultantes da vida da época. E onde as platéias eram tais, que jamais uma mulher ousaria assistir

a uma peça sem estar de máscara, havia dupla razão para a força do texto, a grandeza em vez do intimismo na história e para que se sacrificasse tudo aos “efeitos de representação”. Na verdade, o autor antigo, atingia diretamente o forte e o pitoresco. Os dramaturgos profissionais se serviam da literatura renascentista italiana como uma fonte de primeira ordem para seus enredos, colocando o seu plágio na forma medieval da *chronicle*, acentuando o lado violento das situações.

### *Primeira tragédia inglesa*

A primeira tragédia inglesa que sobreviveu é *Gorboduc*, de Thomas Sackville e Thomas Norton, representada, em 1562. Uma peça de Sêneca sobre um tema inglês, escrita naquele *verso branco* — pentâmetro iâmbico sem rima — que irá se tornar um instrumento tão glorioso nas mãos de Marlowe e Shakespeare. *Gorboduc* se caracteriza pela retórica em lugar da ação, e pela inserção do *dumbshow* ou trechos de pantomimas explicativas sem palavras. A mais antiga comédia é *Ralph Roister Doister*, uma imitação de Plauto por Nicholas Udail, um pouco anterior a *Gorboduc* e logo seguida de *Gammer Gurton's Needle*, uma farsa-comédia picante escrita por Bishop Still. Tendo estabelecido, por assim dizer, esses marcos cronológicos, passemos agora rapidamente aos dramaturgos que estabeleceram de maneira definitiva a profissão de autor e determinaram a direção do esforço dramático inglês, escrevendo as peças que iriam servir de modelo ao gênio ainda imaturo de Shakespeare — obras, enfim, que atingiram cumes que somente Shakespeare iria ultrapassar mais tarde.

John Lyly foi o primeiro e o mais independente dos autores antigos e o menos isabelino de todos. Ou talvez por ter gasto o seu talento escrevendo principalmente para a Corte e pensando nas companhias de atores-meninos e por isso menos viril e teatral que os seus contemporâneos. Sua contribuição ao drama consistiu mais na “domesticação” da prosa na comédia inglesa. Foi considerado, em vida, um grande dramaturgo.

Contrastando com Lyly, Thomas Kid escreveu *The Spanish Tragedy*, uma peça melodramática que foi *best-seller* por volta de 1590. Peça violenta, mas legível e

encenável, é um perfeito exemplo da tragédia-sangrenta tão em voga na época. *The Spanish Tragedy* representa um grande avanço em relação a *Gorboduc*. Kid é um autor profissional típico, escrevendo conforme as exigências de um vigoroso teatro popular e, nisso, diferente de Lyly.

George Peele foi também um autor popular, mas escreveu pelo menos uma peça de Corte — *The Arraignment of Paris*, em que lisonjeava a Rainha Isabel. No teatro popular, Peele nada mais foi do que um escritor a soldo, instruído e literariamente dotado, acentuando um passo em direção a uma época mais gloriosa.

Robert Greene merece ser citado por outras qualidades além dessas. Descuidado no acabamento de suas peças — como o foi em vida — demonstra qualidades que prenunciam as de Shakespeare em variedade, liberdade e invenção que conferem importância à sua obra. *Friar Bacon and Friar Bungay* é talvez a que mais ilustra seu humor, ternura e frescor.

Acredita-se que, no máximo, um terço do imenso grupo de escritores isabelinos, sobreviveu em letra de forma. As peças eram escritas rapidamente, representadas e logo esquecidas. Somente em caso excepcional a peça era composta com a intenção de ser publicada; o próprio Shakespeare parece ter se preocupado pouco em preservar os textos de suas peças. Entre os muitos dramas que sobreviveram, contudo, os de três outros autores merecem menção: Thomas Lodge, que escreveu um texto não-teatral *Rosalynde*, que adquiriu nome como fonte da história utilizada por Shakespeare em *As You Like It*. Thomas Nashe, também, foi um exemplo do versátil autor isabelino; foi preso devido às críticas contidas em sua peça — *The Isle of Dogs*, o que serve para nos lembrar que naquele tempo, a obra literária envolvia muitas vezes o autor em controvérsias, exílios forçados, encarceramentos e agressões.

O último dos antecessores de Shakespeare e o mais importante — o único verdadeiro gênio entre eles — é Christopher Marlowe. Se não tivesse existido nenhum Shakespeare depois dele, haveria ainda razão para considerar o teatro isabelino glorioso pelas quatro peças escritas por Marlowe, antes de morrer assassinado aos trinta anos numa rixa. Ben Jonson escreveu sobre o “poderoso verso de Marlowe” e a frase prepara o leitor para a força e grandeza do verso do poeta. Essas quali-

dades já ressoam no prólogo da primeira peça de Marlowe — *Tamurlaine the Great*. Sua segunda peça — *The Tragical History of Doctor Faustus*, embora fragmentária como drama, trata, entretanto, a lenda de Fausto com magnífica ousadia e não raro em versos esplêndidos. *The Jew of Malta* e *Edward II* são obras mais amadurecidas, caracterizadas pela unidade dramática inexistente nas primeiras. *The Jew of Malta* é muitas vezes estudado por sua semelhança e contraste com *The Merchant of Venice*. *Edward II* é comumente considerada a obra-prima de Marlowe, pelo seu acabamento. Finalmente, porém, é a riqueza poética desse dramaturgo que lhe confere um lugar perto de Shakespeare. Ninguém conseguia ainda pôr tanta paixão em forma dramática.

### O primeiro teatro

Os teatros para os quais Kyd, Greene, Peele e Marlowe escreviam eram uma resultante do velho pátio-de-estalagem, a que os atores-ambulantes tinham de recorrer. Em 1576, James Burbage, chefe da companhia de atores do Conde de Leicester, abriu uma casa de espetáculo, conhecida como *The Theatre*, nos subúrbios de Londres, fora de jurisdição hostil do Lord Mayor e das pouco simpáticas autoridades civis. Quase imediatamente depois, foi construída outra, conhecida como *The Curtain*. Essas casas eram construídas segundo o mesmo modelo de teatro ao ar livre, e só muito mais tarde foi colocado um teto sobre um edifício cuja destinação exclusiva era a de representações dramáticas. (Não esqueçamos que, durante todo esse tempo, as representações ocasionais continuavam sendo levadas na Corte, nas universidades, nos pátios de hospedarias e nos *halls* das sociedades legais.)

Os teatros públicos eram mais ou menos do mesmo tipo. A construção, no conjunto, tinha a forma de um bolo — “*um O de madeira*”, como o chamou Shakespeare, e as filas dos balcões, com a platéia na parte inferior, eram uma herança dos pátios de stalagem, únicos locais de representação que as companhias haviam conhecido. O palco, naturalmente, variava nas diversas casas, mas o meio teto e o palco interior com cortina parecem ter sido todos do mesmo tipo. Parece, obviamente, um teatro apropriado para interpretações

brilhantes, tendo uma plataforma que se prolonga até o meio da platéia. Uma pequena área é fechada com cortina e não há condições para efeitos cênicos rebuscados; é uma arquitetura de palco neutra, diferente do palco italiano.

As mudanças de cena são feitas na imaginação do espectador, excitada pelos versos descritivos do poeta. Por exemplo, num único ato de *The Spanish Tragedy*, há quinze cenas supostamente passadas em nove locais diferentes. Parece que, às vezes, eram colocadas tabuletas que esclareciam a platéia sobre o local da ação; contudo, é provável que, ordinariamente, o texto e a inteligência do espectador eram um guia suficiente. A cenografia não entrava então em consideração. Mas apesar de tudo, o aspecto geral do teatro, palco, platéia, atores e indumentária, devem ter sido alegres, animados e ricos. Pois não podia deixar de ser assim numa época tão cheia de vida, tão intrépida e original.

#### *O público isabelino*

Ir ao teatro não era uma atividade ordeira, como hoje. Vamos ao teatro tranqüilamente, com o objetivo de assistir calmamente a um exercício meio literário. Os homens da era de Isabel I foram aos teatros públicos na maior balbúrdia, com muito pouco respeito ou consideração pelos autores e atores, os elegantes desejosos de se exibirem e a ralé, na platéia, vociferando de maneira aprovadora ou não, conforme a cena.

A bandeira hasteada no topo do edifício anunciando: o espetáculo começou — convocava uma estranha assistência: na platéia, uma multidão formada de aprendizes jogando *hookey*, vadios, algumas prostitutas, viajantes, espadachins em folga, marinheiros etc.; em cima, nos balcões, estudantes e poetas, alguns larápios e parasitas da Corte (às vezes acompanhados de senhoras, que não ousariam vir sem companhia masculina); no próprio palco, os janotas, os *beaux* e os fidalgos, tão ansiosos para ver, como para se exibirem, interrompendo a ação à vontade, fumando, falando e exibindo a figura e a elegância. O drama isabelino era feito sob medida para essa estranha mistura de gente culta e analfabeta, de gente humilde e exaltada, uns vindo porque gostavam de teatro, outros para exhibir sua própria supe-

rioridade. É indubitável que essa vigorosa platéia amava os versos ardentes e as ações violentas. Mas é certo também que reagia furiosamente quando palavra e ação se tornavam demasiado lentas ou monótonas. A grosseria era muito bem aceita, mas a sutileza literária podia matar uma comédia ou uma tragédia. Quando a ação, no palco, se tornava maçante, a platéia começava a jogar dados ou cartas e havia sempre grande consumo de bebida, frutas e doces.

Há também evidência de que a platéia reagia da maneira mais violenta e diretamente quando não gostava da representação; e podiam ocorrer disputas que nada tinham a ver com a peça ou com os atores, e que acabavam em desordem e derramamento de sangue. O teatro era parte e parcela da vida social ativa, febril e temerária da época. Como se sabe, a morte de Marlowe e de Greene é atribuída à licença e imprudência que reinavam então e muitos atores, autores e donos de teatros não raro estiveram envolvidos em aventuras violentas e rixas de taverna, etc.

#### *O ator*

Apesar disso os atores não eram uma classe desprezada, como o havia sido em outros tempos e lugares. As companhias eram compostas de homens, com meninos especialmente treinados para representar os papéis femininos. Na Espanha, as mulheres já representavam no teatro, mas na Inglaterra, não. Para ser exato, algumas atrizes amadoras já haviam tomado parte nos *Milagres*, e as damas da Corte representavam nas mascaradas, mas o teatro público não era considerado lugar para elas. Os atores isabelinos são profissionais pagos, homens que estudam sua arte com o duplo objetivo de agradar a ralé e de satisfazer esse gosto especial que, de alguma forma, se tornou vigoroso e sincero.

Do famoso discurso de Hamlet aos atores, podemos ter uma idéia de como se representava na época. Não há dúvida de que Shakespeare teve que trabalhar com atores “que gaguejavam e berravam...” Embora, no seu tempo, a interpretação fosse certamente artificial, espalhafatosa e bombástica, se a julgarmos por um padrão realístico, devemos anotar as palavras de Hamlet, que recomenda discrição, modéstia e sobriedade como o caminho para a verdadeira arte interpretativa.

## Shakespeare

Foi esse teatro, vigoroso e violento, que William Shakespeare veio conhecer em 1588, vindo de sua idílica aldeia natal — Stratford-on-Avon. Seria mais certo dizer que talvez ele tenha chegado a Londres por volta de 1588, pois grande parte do que se conta sobre a vida de Shakespeare é deduzido ou baseado em opiniões e documentos vagos. Diz a história que ele nasceu em 1564, filho de açougueiro, que era também um respeitado funcionário municipal e negociante em diversos ramos; que frequentou a escola local durante alguns anos, aprendendo provavelmente um pouco de latim; que trabalhou com o pai como aprendiz de açougueiro, quando este se viu reduzido a esse único negócio por ter sido mal sucedido nos outros; que se casou com Ana Hathaway, oito anos mais velha que ele, quando tinha apenas 18 ou 19 anos; não sendo muito feliz em sua vida familiar, praticando durante algum tempo toda espécie de extravagância se excedeu em seu mau comportamento, tendo sido apanhado caçando nas propriedades de Sir Thomas Lucy — e teve de fugir, em consequência, de Stratford e, eventualmente, seguiu o caminho de Londres e do teatro. Há ainda menos provas de que tenha começado vigiando os cavalos dos espectadores na porta dos teatros; mas a lenda oferece sem dúvida um ponto de partida pitoresco para uma história dramática. Pois Shakespeare logo se tornou ponto na companhia de Burbage e logo depois ator.

### Início da atividade literária

É quase certo que Shakespeare começou sua carreira literária adaptando peças antigas. Era essa uma ocupação comum na época; e eram tantas as adaptações mesmo dos textos novos que não se sabe mesmo a quem atribuir a autoria de certos textos. Peele, Greene e Lodge confundiram de tal maneira os estudiosos com seus trabalhos de colaboração que não é possível chegar a uma conclusão. E até hoje apenas há conjectura sobre que partes de *Henrique VI* saíram da pena de Shakespeare, quais as que se deve atribuir a Marlowe, ou talvez a Greene e Peele; assim também não se sabe até que ponto vão as responsabilidades de Shakespeare na preparação de *Titus Andronicus* para o palco. Naquele

tempo, o diretor da companhia comprava a peça por uma ninharia e tinha ainda o direito de melhorá-la quanto quisesse antes da representação.

### Shakespeare ator

Shakespeare, porém, adquiriu fama como ator antes de se tornar célebre como autor. Parece que ele foi um bom comediante pelo que se deduz de suas peças. Seu nome aparece em várias listas de atores, e alguém escreveu que ele representava extremamente bem. Fora do palco, gozava da simpatia de quase todos e podemos descrevê-lo como amável, espirituoso e benquisto, tal qual, enfim, o *sweet master Shakespeare* mencionado numa peça escrita em 1061. Pelo discurso de Hamlet aos comediantes, podemos concluir que Shakespeare trabalhou nos palcos londrinos durante vinte anos, como ator e autor, ganhou dinheiro, tornou-se sócio da companhia que montou seus maiores sucessos e retirou-se em Stratford-upon-Avon, onde passou confortavelmente seus cinco últimos anos de vida. Morreu em 1616.

### Shakespeare dramaturgo

Como dramaturgo, Shakespeare é tão mais extraordinário do que qualquer outro, em qualquer época, que se torna difícil até mesmo dar uma idéia dos múltiplos aspectos do seu gênio. O que nos enche de admiração não é tanto o número de suas peças que podemos considerar como obras-primas e imortais — só omitiríamos de qualquer relação mundial dos 50 dramas, no máximo, uma meia dúzia das 37 peças que escreveu; o que nos espanta é antes a infinita variedade dessas peças, a riqueza de cada uma delas, no seu gênero; e talvez, acima de tudo, a extraordinária galeria de retratos humanos representada pelos *characters*.

Pois quem poderia dizer que Hamlet, o personagem mais representado do teatro universal, nobre, complexo, pensosamente louco ou terrivelmente lúcido, é mais teatral e nos é mais familiar do que Falstaff, fanfarrão ébrio e sensual; que o trágico Otelo ou o infeliz Lear é mais imortal do que Rosalind, Portia ou Viola. Tantos outros personagens, uma multidão, tão maravilhosamente descritos, que poderíamos tê-los conhecido hoje: Romeu, Julieta, a Ama, Shylock, Macbeth, Lady Mac-

beth, as Feiticeiras, Bottom, Puck, Iago, Sir Toby, Sir Andrey e Malvolio, Petruccio e Kate, Ofélia, Polônio, Ariel, Próspero, César, Cássio, Brutus, as Alegres Comadres. Isso ainda sem mencionar a galeria dos retratos históricos, numa série de *Chronicles* que colocaram o gênero num lugar ao lado da tragédia humana.

Na verdade há quem diga que o excesso de caracterização e poesia, a narração incidental e a fantasia nos dramas de Shakespeare torna fraca a estrutura de suas peças e pouco teatrais, de um modo geral. Mas para quem tem uma perspectiva da história do palco em todos os tempos, é fácil concluir que o teatro de hoje é que é por demais limitado e restrito para conter tantos acontecimentos dramáticos, um ornamento tão rico e tanta imaginação. A caixa do palco, os cenários e a moldura do proscênio dos teatros são inadequados para conter tudo que transcende o telão pintado, a situação realística e a interpretação pessoal. Shakespeare é um desafio a qualquer diretor; e o homem que se prende às limitações do teatro do século XIX é impotente diante desse desafio. Daí a simplificação de se dizer que Shakespeare não é teatral. Mas mesmo em seu tempo suas peças fizeram sucesso no palco e eram destinadas, antes de tudo, a serem representadas. Isso parece que está acontecendo hoje de novo, até que apareça um novo Shakespeare, quando o teatro tiver completado seu processo de libertação, tornando-se livre e totalmente feito para a representação quanto o foi o teatro isabelino.

Concordamos, na verdade, que o gênio poético, brotando, forçou às vezes a estrutura dramática. *Um Sonho de uma Noite de Verão* parece desigual e informe e *A Tempestade* mal consegue unidade dramática; mas defeitos gigantescos foram alguma vez compensados de maneira tão grandiosa? Quanto ao resto, basta recapitular, nas próprias palavras de Shakespeare, a perfeição do verso e sua exata propriedade em relação aos personagens.

#### *Dramaturgos da época de Shakespeare*

Os dramaturgos que vieram depois de Shakespeare na era isabelina sofreram historicamente por terem sido diretamente apagados pela sua fama. É natural que os estudiosos se voltem em primeiro lugar para aquele que enfeixou num grupo de peças as tendências de seu tem-

po, que configurou em seus dramas todas as qualidades da perfeição teatral da época. E não obstante, Ben Jonson, John Fletcher e John Webster teriam sido grandes em qualquer outra época. Quando se alinham os nomes de outros autores — George Chapman, Francis Beaumont, Thomas Dekker, Thomas Middleton, John Ford, James Shirley, Philip Massinger, Thomas Heywood, Samuel Rowley — constata-se a existência de dramaturgos cujo valor não pôde ser igualado mais tarde. Não haverá tantos nomes de autores notáveis a registrar nos três séculos posteriores da história teatral inglesa. E Shakespeare excede a todos em todos os campos, tragédia, comédia e *chronicle*. São todos do mesmo teatro vivo, vigoroso e rico, temendo mais a limitação e o embotamento do que a extravagância e violência.

Ben Jonson — Mais erudito do que Shakespeare, a figura mais importante entre seus contemporâneos e homem mais mundano, era certamente inferior como autor trágico. Talvez conhecesse demasiado dos clássicos e deixasse a teoria interferir na prática. Na comédia, contudo, conseguiu sucesso quase comparável ao de Shakespeare. Suas peças eram menos humanas, tinham menos nobreza; mas num campo novo, a comédia satírica, eram o máximo e marcaram o caminho aos futuros autores.

A *comedy of humours*, que Jonson criou, não menos na prática do que na teoria corrente, foi um gênero no qual as fontes de ação eram buscadas antes no personagem do que na situação. Além disso, Jonson sustentava — em todo homem há um traço dominante, uma inclinação — em resumo, um *humour*, que é a própria fonte da comédia. E com a peça *Everyman in His Humour* e *Volpone*, e *Poetaster* satirizou tal fraqueza, deixando à posteridade dramas que têm hoje tanto interesse quanto no tempo de Isabel, além de *The Alchemist* e *Bartholomew Fair*, menos conhecidos.

Ainda Dekker e Marston, antagonistas de Jonson na *War of the Theatres*, escreveram peças que foram importantes no seu tempo e sobreviveram a muitos outros diferentes dramaturgos. A comédia realista de Dekker — *Shoemaker's Holiday* e a comédia romântica — *Old Fortunatus* ainda divertem, e *The Honest Whore* vive de sua sinceridade e originalidade. Marston, todavia, é mais lembrado pela sua colaboração com o



recentemente hostile Jonson, e com George Chapman, na comédia *Eastward Ho*. Chapman se aproxima de Jonson no campo da comédia satírica e imprime excepcional vigor, sem muito aprofundar a caracterização, em suas tragédias; contudo seu nome é mais conhecido pelas traduções de Homero do que por suas peças.

Thomas Heywood trouxe sua contribuição ao teatro com a peça *A Woman Killed with Kindness*; Massinger, na comédia, com *A New Way to Pay Old Debts*. Uma outra peça mais ou menos isolada, *The Duchess of Malfi*, de Webster, tem sobressaído nos últimos tempos — drama violento e comovente, a peça que marca, para nós, o caminho da tragédia, que fora enobrecida e requintada com Marlowe e Shakespeare, em direção novamente aos recursos melodramáticos e retóricos.

Francis Beaumont e John Fletcher representam a melhor equipe de colaboradores do drama inglês, e a parceria de mais sucessos na história do teatro "regular" (*The Maid's Tragedy*, *The Knight of the Burning Pestle*, a tragicomédia *The Knight of Malta* e a comédia *Rule a Wife and Have a Wife*). Se houve um excesso de paixão no drama no fim da época isabelina, podemos louvar Beaumont e Fletcher pelo burlesco de qualidade de sua obra *The Knight*.

Em trinta anos, de 1590 a 1620, o teatro florescera, assistira o triunfo e desaparecimento de Shakespeare e vira quase todos os autores e peças que mencionamos. A vida nesses anos correrá rápida, aventureira e suntuosamente. O teatro evoluíra no sentido de se tornar por excelência o intérprete e espelho de seu tempo. Os grandes poetas eram dramaturgos; às vezes os grandes dramaturgos eram atores, ou estavam ligados ao teatro. O palco era o centro da vida. Londres era ainda uma cidade medieval de pouco menos de duzentos mil habitantes; mas seus autores traziam-lhe a Itália, França e a Espanha e as terras fabulosas dos antigos e outros desconhecidos dos primitivos poetas ou geógrafos contemporâneos. E a oferta desses tesouros não era mais notável pelo exotismo de sua riqueza do que pela nova compreensão do coração humano e suas fraquezas. A Inglaterra tivera sua era de exploração, expansão e enriquecimento. Os dramaturgos exploraram e encontraram riquezas incomparáveis.

Durante todos esses anos, quando o teatro prosperava e enriquecia a vida londrina, havia outros teatros

na Corte, além das produções feitas por estudantes, companhias de meninos e grupos amadores, como se vê das mascaradas e espetáculos da Corte. Mas foi o drama escrito para os teatros *wooden-O*, e outros construídos quase à sua imagem, que as maiores peças inglesas foram escritas.

O novo teatro com teto surgira e sem dúvida ampliara seu campo de concessões às solicitadas montagens no mais rico estilo italiano. Mas em geral a plataforma ou tablado de representação isabelina persistiu durante os grandes dias. A peça era notadamente um drama para palco, não concebido para adorno cênico ou leitura. Nesse tempo, autor, ator, produtor e público estavam de comum acordo em pensamento, colaborando juntos para o divertimento, estimulando, assim, o aparecimento dos talentos — eram parte desse teatro elevado, nobre e poético que nosso espírito evoca ao mencionar o nome de Shakespeare.

(Extraído de *Three Thousand Years of Drama, Acting and Stagecraft*, Sheldon Cheney, *Arquivos Cadernos de Teatro*).

# DO DIÁLOGO AO DISCURSO

Andrzej Wirth

## *Uma síntese das concepções teatrais pós-brechtianas.*

Vinte e três anos após a morte de Brecht, a ligação entre a crítica social e forma épica a que ele com tanta insistência chamava de seus votos, não se realizou. O impacto formidável de sua obra é visto hoje em dia somente sob o terreno formal. E é forçoso constatar que o idioma épico tornou-se a “linguagem franca” da dramaturgia contemporânea, não importa qual seja o fundamento ideológico. O impacto brechtiano é particularmente sensível na montagem de peças do teatro épico, entendido como montagem e narração da sucessão de acontecimentos em cena, interpretação demonstrativa-explicativa e idioma visual, todos os elementos hoje utilizados de maneira mais radical do que nas peças do próprio Brecht. A existência desse “brechtismo sem Brecht” verifica-se cotidianamente nos teatros da Broadway à Westend, observando-se a prática de grupos os mais “off” de New York ou os vários espetáculos marginais de Londres e de Paris.

### *Dramaturgia e escrita dramática: uma contradição a seus efeitos.*

A separação entre as ambições da teoria épica e a prática artística real de Brecht foi para ele uma necessidade produtiva. Ele estava consciente de sua derrota ao moldar suas próprias teorias, no que diz respeito particularmente ao diálogo, cujo princípio lhe era suspeito, na medida onde se situava, a se ver a fonte de ilusão de realidade. A ‘cena de rua’ que ele considerava como um tipo de modelo de teatro épico não contém nenhum diálogo cênico. O narrador dirige-se diretamente aos interessados.

Esta recusa radical ao diálogo só se encontra em Brecht no fragmento da peça didática intitulada *Fatzer* e em “*A decisão*”. Mas que hoje também participa desse estranho fenômeno que chamo de “brechtismo sem Brecht”.

A separação que existia entre a descoberta teórica produtiva e a prática artística foi suprimida por aqueles que nasceram após Brecht (sem serem necessariamente seus sucessores), mesmo se fingem ignorar de onde vem o impulso inicial. Este processo traduz-se pelo desaparecimento progressivo do diálogo-conversa (*Konversationsdialog*) em proveito de formas não dialogáveis (*gesprachsfernen*) do discurso dramático no diálogo-conversa, o “espaço da palavra” confunde-se com o espaço cênico. Nas formas não dialogais do discurso (dirigir-se ao público por exemplo) o “espaço da palavra” deu o mesmo valor à sala e à cena. Não é por acaso que Handke chama de “prólogos autônomos” essas peças faladas (*Sprechstücke*). O drama ganha a forma de uma mensagem ao público. A forma de dirigir-se ao público, antigamente estrutura parcial, torna-se uma estrutura fundamental do drama.

Esta evolução não se origina unicamente do modelo demonstrativo brechtiano, aplicado de maneira radical em “*La Decision*” (o gesto “Vamos lhe mostrar”) mas também deriva de fecundas inovações introduzidas pela técnica de desarticulação do diálogo, próprio ao teatro do absurdo. Duas influências de origens ideológicas bem diferentes que determinaram a situação paradoxal que conhecemos hoje de uma dramaturgia sem diálogos. Só uma negligência intelectual ainda nos faz usar uma linguagem dramática e o diálogo como termos substanciais. O diálogo não é mais uma forma dramática universal e intemporal, como parecia ser a partir da época da Renascença; a fábula desde que exista uma, não é mais exposta no diálogo.

A introdução acrescida de elementos épicos tornou-se sensível perto do fim do século XIX, quando o conflito entre a forma tradicional do diálogo e um novo conteúdo social desembocou numa reorganização da forma dialogada estabelecida. Este mestre do diálogo cênico que era Brecht utilizou-o de maneira crítica e subversiva. Usou a ilusão de um circuito de comunicação fechada para destruir esta ilusão através de efeitos engenhosos de distanciamento — cartazes, canções, dirigir-se ao público, emprego da terceira pessoa. Com ele, o diálogo

não é mais uma conversa cênica, estabelece-se a comunicação entre o autor da peça e o espectador. Brecht não acreditava no diálogo-conversa por razões sociais e políticas. Os autores absurdo, por razões filosóficas.

O terceiro grande responsável pela supressão do diálogo-conversa como forma dramática dominante foi e continua sendo Artaud, cujo programa confirma a primazia do mito, do ritual e do encantamento como formas de comunicação entre os iniciados. Artaud não se cansa de repetir que o teatro é a poesia não escrita — a poesia do teatro. Isto teve importantes repercussões sobre o novo teatro na Europa (“*Comédie*” de Brecht, 1966; “*Opérette*” de Gombrowicz, 1966; Grotowski, Barba, etc.) e nos Estados Unidos (La Mama, The Living Theatre, Chaikin, Foreman, Wilson, Iowa Lab). O furor com o qual o diálogo foi pisoteado reflete o ceticismo lingüístico da nova escola. A ordem lingüística é interpretada como repressão, o diálogo como código artificial da literatura e de um sistema social fundado na mentira. Brecht foi o primeiro a se engajar neste caminho. O sub-texto substitui o texto, a articulação coloca-se no lugar da conversa e a estrutura substitui a informação. O novo teatro não permite nem o aforismo nem a citação, sua mensagem confunde-se com a estrutura (“*Kaspar*” de Handke). Ele adquire um número crescente de “traços digitais” (no sentido semiológico do termo) significando que seu objetivo toma seu sentido no ato de indicar o objeto (por analogia com a “definição indicativa” de Wittgenstein).

*De “um não é ninguém” a “Um é demais”*

A linguagem especial do novo teatro geralmente só se deixa compreender bem na metade de tais definições digitais indicativas. A redução do diálogo a nível de uma mensagem cria uma dupla comunicação *sui generis*, na medida que o público, como é o caso com Handke e Wilson, é obrigado a compensar a forma abstrata de comunicação por sua própria realidade. O público não reflete, ele reage.

É interessante observar que o abandono do diálogo é a realidade tanto dos autores anti-brechtianos como Handke quanto dos pró-brechtianos como Weiss e Müller. Este último tentou seguir Brecht até o terreno do engajamento ideológico. Partindo de um diálogo distanciado pelo emprego da versificação, Peter Weiss passou em seguida pelo “teatro no teatro” (*Marat/Sade*) e o ora-

tório (“*L’Instruction*”) para finalmente a aplicação direta do modelo brechtiano da “cena de rua” no “*Le chant dua fantoche lusitanien*” e o “*Discours sur le Vietnam*”. Em *Trotsky en exil* o diálogo é distanciado pela estrutura de base — o protagonista conta ele mesmo sua história, a cena lhe serve de lugar de lembrança — e em *Hölderlin* pelos quadros poéticos e pela personagem do cantor. O uso que Weiss faz do teatro épico é mais radical que o de Brecht.

Desde o início Heiner Müller atacou violentamente Brecht, em um debate no qual ele situa dois planos, o da forma e o do conteúdo. O que ele reprova de seu modelo é ter negligenciado o presente (socialista). A reprovação tem fundamento, mas ela é válida para todo o utopista — o utopista manifesta sempre uma preferência pelos projetos do futuro ou do passado. Müller gostaria de — sobre o modelo de Brecht — tornar-se um utopista socialista, mas quer colocar sua utopia à prova de “socialismo realista”. Tal procedimento só poderia desembocar efetivamente em *Hamlet-Machine*: a decapitação dos clássicos Marx/Lenine/Mao (metamorfosados em mulheres nuas, assim desvirilizados) tidos por “responsáveis” da desilusão do adepto, e o retorno à era glaciária pré-utópica. Esta prova conferiu à Heiner Müller uma posição excepcional: a de um “realista socialista” trágico. Uma criança monstruosa.

A aspiração à transcendência ideológica da Revolução (“O que começa aqui não terminará com a morte”) é acompanhada em Heiner Müller pela aspiração às novas formas — ou mais exatamente à uma nova distribuição do discurso dramático. A dramaturgia brechtiana da peça didática (*La décision, Fatzer*) é para ele o ponto de partida de uma experimentação da “palavra sem encadramento” e de formas não dialogáveis de composição. Só a primeira peça (*Der Lohndrucker*, 1956) utiliza o diálogo-conversa. Em *Die Korrektur* (1957) a estrutura dialogada é distanciado pelas narrativas intermediárias através de cartazes; em outras peças (*Der Bau*, 1963/64 *Traktor*, 1955/61, *Die Bauern*, 1964, *Germania Tod in Berlin*, 1956/71) o distanciamento é obtido graças à uma versificação clássica; em *vement* (1972), pela montagem dos textos de *Prometheus*, *Herakles 2* e *Hydra*. Este último é dito por todo o grupo. “O homem é muito pouco. Um é muito” entende-se em “Zement” — (Brecht, diz de maneira mais neutra — “Um não é ninguém”). *Medeaspiel* (1974) vira pantomima; o meio redutor que

Müller emprega é cada vez mais perceptível em fragmentos; poderíamos caracterizar a estrutura da peça falando de “palavras em terreno de jogo”. Em *Mauser* (1970), o discurso dramático é distribuído entre todos os “falantes”, ultrapassando radicalmente o conceito de “papel”. Müller escreve: “A experiência só é transmissível coletivamente”. O “teatro de indivíduos” fundado sobre o diálogo é superado em favor de um teatro de autor. E em *Hamlet-Machine* (1977), há apenas um “que fala”. O autor de *Mauser* foi bem mais longe que seu modelo de inspiração, a dramaturgia da peça didática. Com este programa, Heiner Müller, que desejava ao mesmo tempo perseguir Brecht e definir uma posição antagônica, encontra-se entre Artaud e Robert Wilson. A destruição da dramaturgia em forma de diálogos não significa para ele uma nova liberdade, mas um mergulho suicida no solilóquio. “Retiro-me às minhas entranhas... Quero ser uma máquina”.

Com Peter Handke, o teatro europeu faz a dupla experiência da perseguição radical e do superamento da herança brechtiana. As profissões de fé anti-brechtianas de Handke não modificam em nada o assunto. A maneira pela qual ele muda o “foco principal”, o centro de gravidade da cena junto ao público, a fórmula “Eles são o acontecimento” — tudo isso não faz mais que retornar ao discurso enfático de Brecht sobre as crianças da era científica”, despojando-o simplesmente de seu falso esplendor ideológico. Quando Handke fala do público, que deveria duplicar, ultrapassar, suplantar os atores, ele diz o mesmo que Brecht quando afirma que o ator deve ultrapassar o personagem para atingir os espectadores. E quando ele proclama que no seu teatro representa-se a realidade — no que ele tem razão se visa a realidade do teatro — ele junta-se à insistência de Brecht em afirmar que o teatro leva testemunho à realidade.

O superamento da herança brechtiana em Handke não aparece na negação da forma de diálogo mas sob a forma que toma esta negação. Para ele, a negação do diálogo não é o monólogo (só um personagem falando) mas o solilóquio, a conversa consigo mesmo. Em *La Prophétie*, 1966 onde ele reduz os provérbios à tautologias, Handke explora a estagnação lingüística, a linguagem imóvel, e a utiliza como material de um jogo de linguagem. De maneira característica, não existe o pretexto de brincar com uma linguagem especial, com pala-

bras de um escritor: a peça é mais uma montagem realizada à partir da linguagem cotidiana, do jargão técnico e de formas de emprego.

Em *Kaspar* (1966), a peça de Handke mais importante para nosso estudo, o diálogo é abandonado em proveito de um discurso polifônico, o texto é utilizado como paradigma proposto aos atores (“Eles dizem à grosso modo o texto seguinte...”); o espaço da palavra desenvolve-se a partir do silêncio total para tornar-se no final do percurso uma “poluição sonora” total. Um espaço semiótico é criado, no qual a “mensagem” constitui-se ela mesma através do jogo de ruídos e movimento. Quase trinta anos depois da “cena de rua” de Brecht, um novo modelo de teatro épico nasceu, o que refletia os mecanismos de doutrinação social como agressão acústica e visual contra o indivíduo, agressão dissimulada sob o anonimato da técnica. Dentro deste modelo, o espaço da palavra englobada a cena e o “off stage” (espaço situado atrás e dos lados da cena), de onde os “pontos” agiam. A forma da parábola, cara à Brecht, é abandonada, com o propósito de construir um “modelo”, onde é a estrutura que produz o sentido (um modelo espacial: a organização do espaço substitui a “cenografia”. Por outro lado, o modelo handkiano demonstra como aplicar as indicações de Brecht em relação à uma peça sem diálogo (Brecht fala de “palavras sem encadeamento”). Handke realiza uma estrutura dramática complexa não baseada no diálogo. Sua peça apoia-se na comunicação, não entre os iniciados (os adeptos) como Brecht o desejava em suas peças didáticas, mas entre pessoas manipuladas. Se colocamos um sinal de igualdade entre doutrinação e manipulação, então Handke dá continuidade à Brecht: isto quer dizer que ele coloca em prática seus princípios formais. O universo de Handke é um universo totalmente administrativo, no qual a ideologia não se distingue da poluição sonora a qual todos nós participamos cotidianamente.

No espaço da palavra handkiana, os canais de comunicação funcionam em um só sentido, dos “pontos” à Kaspar e de Kaspar aos Kaspars. Na medida que os “pontos” se situam atrás da cena e onde, de acordo com as indicações cênicas, o ator que faz o Kaspar apresenta-se num relacionamento frontal com a sala, nós podemos admitir que Kaspar dirige-se à nós, espectadores da orquestra, que nós, o público, somos outros Kaspars, e que a orquestra confunde-se com a cena. O que leva

à noção de um espaço-ambiente englobando a totalidade do teatro. O “off stage” handkiano reúne em uma só área o espaço da atuação e o espaço do espectador, abolindo sua dicotomia.

Por sua natureza a série Brech-Weiss-Müller-Handke só representa uma parte do teatro europeu, mas uma parte muito importante, que parece ter mais pontos em comum com o teatro norte americano do que com outras tendências do teatro europeu de hoje.

#### *A Fenomenologia e o autismo como impulsos*

Pode-se mesmo determinar a existência latente nos Estados Unidos de um “brechtismo sem Brecht” que opera na mesma direção: com a radicalização formal do teatro épico. O fenômeno é também mais profundo que na Europa. Os dois nomes mais importantes são os de Richard Foreman, diretor e autor de seu próprio “Ontological-Hysterical-Theatre” e o de Robert Wilson, que trabalhou entre outros com as crianças autistas, todos dois estabelecidos em New York, e aos quais poderíamos incluir Chaikin. Foreman volta ao modelo brechtiano do teatro épico, fazendo da “narrativa em cena” uma narrativa “off stage”. Esses espetáculos colocam em cena uma figura chamada Max, que representa um escritor, ego parcial do narrador, isto é, do próprio Foreman. Ele escreve e monta monólogos, no sentido em que ele é o único narrador; suas peças, onde o princípio de individualização não tem continuidade, mostrando personagens que não são liberados de seus narradores, escondidos fora de cena e que ficam em estado de avatares de seu espírito.

As coisas funcionam dentro do modelo filosófico do ocaso cartesiano, no qual o jogo entre o espírito e o corpo de um indivíduo é animado por Deus (o narrador, no caso de Foreman). O espaço da palavra engloba a cena e a coxia, mas exclui a orquestra; os atores, imperturbáveis, fixam os olhos na orquestra da cena. A comunicação é orientada em direção ao interior; ela não se estabelece entre os personagens, mas sim entre o autor e seus personagens. Fragmentos de diálogo cênico são distanciados por constantes comentários “off stage”. Os personagens ficam ligados ao autor por uma espécie de “cordão umbilical”.

O teatro de Foreman força os espectadores, por pontos de vista limitados da sua ótica, a adotar uma perspectiva definida. Ele utiliza uma espécie de “aliança”

indicativa digital e um sistema de papéis característicos ou de ligações características que sublinham a estrutura “topológica” de quadros; ele justapõe vozes gravadas e vozes “ao vivo”. Os quadros e os movimentos dos atores são arrumados frontalmente (...). Um dos textos luminosos projetados através da cena parece oferecer uma definição bastante precisa do teatro de Foreman:

agora veja, veja

estão dizendo

estão dizendo à toda hora, como

acontece

(Mobilidade Vertical)

— Foreman tenta aqui elaborar um paralelismo de códigos: o paralelismo do código visual e do código verbal, e o paralelismo do código teatral e do código receptivo.

Nada ali difere da filosofia brechtiana do teatro épico... colocado na cabeça. A subjetividade e o idealismo subentendem o solilóquio do narrador-autor. A representação é fundada na certeza de que o universo confunde-se com o processo do pensamento (estruturalismo). Se admitimos que o mundo (a realidade exterior) e o pensamento estão em harmonia, como parece acreditar Foreman, então a conversação interior é a melhor forma para teatralizar a realidade. A questão clássica da teoria dramática: “Quem fala”, o teatro de Foreman responde: o próprio Foreman. Os personagens não falam, eles deixam-se falar pelo seu criador. Nada de espantoso neste tipo de teatro épico, que considera o diálogo como ultrapassado.

No teatro de Robert Wilson, onde ele representa os papéis de diretor, de autor, de cenógrafo e de ator (o que mostra a que ponto essas designações tornam-se relativas), opera-se uma transformação radical dos diálogos sob a forma de unidades textuais essenciais, de monólogos e sem conexão: os “cantos gritados” (*scream songs*). Um canto-grito é um gesto no ar a-semântico proferido num registro sonoro elevado (cf. Grotowski). No programa, os papéis são designados por números, para sublinhar a separação estabelecida entre o ato e o personagem; o diretor utiliza os atores como faria no teclado de um piano.

Nos espetáculos de Wilson, as construções cênicas dominam o elemento verbal; a mensagem resulta do jogo constante entre o código verbal e o código visual. Enquanto Foreman fixa-se no plano da linguagem especial (sua temática referente é a iniciação sexual), Wilson está manifestamente preocupado com um universo intersubjetivo susceptível que vai ser o objeto de uma “demonstração”.

Wilson utiliza atores profissionais e amadores que faz trabalhar numa espécie de dinâmica de grupo, de onde resulta pouco à pouco o cenário definitivo. Trata-se então de uma realização coletiva, impulsionada pelo diretor, que não perde jamais o controle. Ordenando aos atores a rodopiarem impetuosamente sobre eles mesmos à maneira de certos monges muçulmanos (evidente referência à Turquia), Wilson os leva também à um estado no qual seu subconsciente “verbaliza-se” espontaneamente. O resultado desta técnica “centrífuga”, depurada pelas intervenções seletivas do diretor, torna-se paradoxalmente a expressão do inconsciente coletivo norte-americano. As palavras pronunciadas passam no filtro da sensibilidade de um jovem autista (Christopher Knowles), que é um pouco o intérprete principal de Wilson; ele lhe dá eficácia, a uniformidade quase poética de um sonho provocado por uma alucinação, sem preocupação com a realidade exterior (*Letter for Queen Victoria*).

No teatro de Wilson, o espaço da palavra engloba a interpretação e a sala. Os monólogos (árias) são um produto do inconsciente dos atores; eles oferecem sinais evocativos ao inconsciente coletivo do público, suas angústias, suas vontades secretas, seus sonhos, suas cóleras e suas frustrações. Com Wilson, o elemento verbal não é nunca autônomo; ele o utiliza mais como amplificação do gesto da palavra que por seu valor semântico. Neste plano, do “chitter Chatter” de Wilson, não podemos esquecer o uso que faz Handke da linguagem em seu *Quolibet* (1969), estudo da fragmentação lingüística, onde os esquemas da palavra determinam a sucessão dos movimentos (“A figura do discurso determina a figura do movimento”) — excelente definição instrumental do conjunto do novo teatro! Wilson se distanciou dos modelos tradicionais da literatura dramática, onde o texto é escrito primeiro, e ele trabalha num laboratório onde o cenário é quase sempre o produto cumulativo de um jogo de interpretação coletiva que ele controla. Só os

elementos intencionais são projetos elaborados com a ajuda do autista médium Christopher Knowles.

### O Espaço da palavra amplificada

Recapitemos: Brecht gostaria de ser o Einstein das novas formas dramáticas. Esta apreciação não é exagerada quando considera-se essa teoria do teatro épico como uma invenção extremamente eficaz e operante. Esta teoria separou o processo que dissolveu o diálogo cênico tradicional na forma do discurso ou do monólogo. A teoria brechtiana formula implicitamente que no teatro a mensagem é produzida por uma distribuição igual entre os elementos verbais e os elementos cênicos, e não é de natureza exclusivamente literária.

Após Brecht, Araud e os autores do absurdo, a evolução do teatro conduziu-o em direção a fusão dos esforços avant-gardistas europeus e norte-americanos. Nos dois campos, observamos tentativas para definir a mensagem através da estrutura espaço-cinético. Esta mensagem é subjetiva no caso de monólogos foremanianos (...). Objetivo ou intersubjetivo em Weiss, Müller, Handke ou Wilson. O espaço da palavra parou de se confundir com a cena, como desejava a tradição do diálogo. A encenação brechtiana inventado antigamente para distanciar o diálogo, chegou aí a integrar a orquestra e seu auditório no espaço da palavra.

No fundo, em *La décision*, o “coro de controle” representa o público imanente à obra. Assim considerada, a peça é efetivamente escrita para o uso de atores; olhar e representar, de categorias de polarização que elas eram, tornaram-se atitudes de atores. Na reprise formal do da palavra expandiu-se à sala inteira (o mesmo em modelo brechtiano feito por Weiss e Handke, o espaço *Hamlet-Machine* de Müller). Handke tentou mesmo, em *Autoaccusation*, construir um espaço de palavra sem atores. Com Foreman, o narrador olha seu próprio discurso cênico. Wilson, ao invés, elabora seu teatro na base de experiências de grupo e visa a identificação do público e dos atores, da orquestra e da cena. (A cena torna-se o sonho do público).

Nesse gênero de teatro, a comunicação não é possível a não ser quando o público, isto é, o grupo não dividido, compartilha seus problemas com os dos atores. Quando Wilson retoma os sonhos coletivos dos espectadores em cena, sob forma de sinais dirigidos aos inicia-

dos, ele segue as tentativas de Brecht, que nas peças didáticas, exprime-se por convenções. Desse ponto de vista, Wilson realiza o “theatrum mundi” onde a cena e a sala significam para eles dois o mundo inteiro. A teatralização da realidade é então total. A realidade é traduzida em termos estéticos, o estético torna-se realidade. A fusão da linha Brecht-Artaud-Absurdo com a de Foreman e Wilson (colocados aqui como representativos do novo teatro norte-americano) manifesta a emergência de um idioma dramático contemporâneo quase intercontinental: a nova forma, o discurso dramático, apareceu.

Existe uma relação entre a dramaturgia do discurso e a forma de espetáculo que ela implica. Essa relação pode-se constatar muito mais nas produções épicas “pré-escritas” de Brecht do que nas estruturas semi-improvisadas e elaboradas em interação com um médium autista de Wilson. O espetacular não é um elemento autônomo do teatro, ele é formado antecipadamente através dos métodos de encenação, da escrita, da interpretação adotada, da organização do espaço. A dramaturgia do discurso prometia um estilo coletivo que tende ao modelo de ensaio aberto. Ela favoriza a separação entre ator e papel, e mais a preparação de tipos do que de “personagens”. Na dramaturgia do discurso pós-brechtiano, a do ator. “O objetivo alcançado pelo ator fora do ator” psicologia do personagem é substituída pela psicologia (Grotowski, Schechner, em parte Wilson). Os maiores determinantes do espetáculo são as ações físicas e não as palavras. É o triunfo da lógica teatral da “amostra” explicativa, da improvisação, do canto, da dança, da interpretação. O centro de gravidade no novo teatro (e aí encontra-se também nitidamente a influência de Brecht) deslocou-se da obra acabada, fechada, para o processo. O exercício (training) tornou-se um elemento legítimo do espetáculo. O corpo não é mais considerado como o instrumento do ator, mas na sua totalidade, como “um sistema de energia e de força” (Grotowski, Schechner). O teatro americano ergueu-se contra a ditadura do diretor (deixando para o ator a função de determinar seu próprio centro (“sense of center”), contra a ditadura do público (fazendo aí um papel entre os outros (Foreman), contra o absolutismo da oposição corpo-espírito (introduzindo o conceito de “bodythinking”). Ele criou uma “fiscalização” do teatro que, em muitos casos, originou uma verdadeira ditadura da linguagem

corporal: a busca da expressão total do corpo, o que muitas vezes reduziu o teatro à simples colocação em forma de impulsos.

Quando comparamos a “cena de rua” de Brecht e o *Witness* de Schechner, exercício para atores, constata-se imediatamente a disparidade de objetivos. O que interessa a Brecht é a objetivação (pela demonstração) das contradições sociais, enquanto que Schechner constrói para seus atores modelos de situação que lhes permitem liberar seus instintos (Impulse) exibicionistas (seguindo nesse aspecto Grotowski). A dramaturgia do discurso não produziu um estilo de espetáculo único, mas modificou radicalmente a noção do ator. Este não se define mais como o “representante” de um personagem, não é uma vedete, mas um membro disciplinado de uma equipe; sua preparação importa mais que seus dons; sua força não está na sua especialização, mas na sua flexibilidade; ele é ao mesmo tempo e na mesma escala, ator, dançarino e cantor; ele passa a ser parte da “máquina teatral de comunicar” como uma nota que o diretor pode valer-se de maneira arbitrária para produzir o som desejado numa orquestra.

Em resumo: a hermenêutica do diálogo não é a chave para a apreensão das estruturas significantes do novo teatro. Abandona-se o modelo da simulação de conversa, o diálogo “ping-pong” com as relações que este implica entre os atores e as delimitações ao nível de informação que daí resultam. Elaboram-se formas teatrais não dialogadas. O modelo pretendido é o do discurso que estabelece uma compreensão meta-comunicativa das relações de sentido ingenuamente pré-supostos (Habermas). E não se duvida de que a dramaturgia que daí resulta produz um teatro para adeptos, ou para os convictos ou “fãs” — como no caso da peça didática brechtiana do *Discour sur le Vietnan*, da *Lettre pour la Reine Victoire*, ou ainda se nos voltamos ao passado histórico como no caso das “paixões” cristãs e dos Tazieh iranianos. O teatro desemboca num espaço semantizado, sobre uma encenação entre Horácios e Curiácios, entre Kaspar e os pontos, entre colonialistas e oprimidos, entre o céu e o inferno, entre o partido verde do sucessor do profeta e partido vermelho de seus seguidores, entre o Rudi do romance de Bernard von Brentano e o público berlinense do L’Hôtel Esplanade. E se os personagens desse teatro sem diálogos falam,

é só aparência. Seria mais justo dizer que eles são falados por seus criadores ou que o público lhe empresta sua voz interior.





# HUMULUS, O MUDO

de Jean Anouilh e Jean Aurenche

(Trad. de Maria Julieta Drummond)

## PERSONAGENS:

A DUQUESA

Heitor de Brignoc

Humulus — menino, depois adolescente

O Aio

Os criados (no mínimo três)

Hélena

## CENÁRIOS:

O salão da duquesa

O elemento mais importante é a poltrona da Duquesa

Depois, uma estrada margeada de plátanos

Depois, um jardim público

Mas nenhum cenário é indispensável

## FIGURINOS:

A DUQUESA: vestido carmim, com rendas pretas e douradas, mitenes pretas, cabelos malva (violeta claro), borboleta multicolor na cabeça, jóias, brincos, colar de pérolas, anéis, etc. — bengala de ouro.

HEITOR DE BRIGNOC: jaquetão verde, calça castanho escuro, gravata rosa velho, botinas amarelo claro.

O AIO: fraque preto, calça cinza claro, gravata preta e branca.

HUMULUS (menino): roupa de marinheiro com apito, blusa branca, calça azul marinho.

UM CRIADO: casaca vermelho escuro com flor-de-lis nas mangas, um espanadorzinho na botoeira, colete verde esmeralda com listas pretas, luvas brancas.

HELENA: corpete e saia plissada azul claro, "canotier" enfeitado de florzinhas, colarinho "Claudine", gravata cor-de-rosa. Bicicleta enfeitada com florzinhas.

HUMULUS: (adolescente) costume de ciclista "pied de poule", boné chato, gravata azul claro, meias brancas com riscas. Bicicleta enfeitada com florzinhas.

## CENA I

*A Duquesa espécie de personagem fabulosa, numa poltrona imensa de orelhas, armoriada. A seu lado, o tio Heitor, um fidalgo alto, magro, e estragado, que põe alternadamente o monóculo no olho direito e no esquerdo, sem êxito. Ouve-se uma orquestra.*

A DUQUESA — Heitor, esta festinha cada ano me proporciona um novo prazer.

HEITOR — A orquestra é encantadora.

A DUQUESA — É sim. Os músicos são caríssimos. Tive que regatear com eles, como se fosse uma negociante.

*(Entram os criados em fila indiana, carregando ramalhetes.)*

A DUQUESA — Meus amigos: sinto-me comovida com a vossa presença e vossas boas intenções. Mas há tradições que uma Brignoc não pode infringir. Tenho de receber os cumprimentos de meus filhos antes de receber os dos empregados. Um pouco de paciência. Meu neto, o sr. Humulus, não deve tardar. Heitor, lembra-se do meu pequeno Humulus?

HEITOR — Mal. Se não me engano, ele tinha dezoito dias quando parti para as ilhas.

A DUQUESA — Você o encontrará muito mudado. É um bom menino, um pouco tímido. Se não fosse a doença, ele seria um duque encantador.

HEITOR — Se não me engano, o pobre garoto é mudo?

A DUQUESA — Era, Heitor, era! Vê-se bem que você só regressou ontem. Deus fez um milagre durante a sua permanência nas Ilhas.

HEITOR — Deus sempre protegeu os Brignoc.

A DUQUESA — Um médico inglês, à custa de esforços, conseguiu que ele pronunciasse uma palavra por dia.

HEITOR — Só uma palavra?

A DUQUESA — Uma só. Mas ele é tão pequeno! Esperamos que, quando crescer, ele possa falar mais. De resto, Heitor, é bom você saber que, se o meu pequeno Humulus se abster um dia de pronunciar a sua palavrinha, no dia seguinte poderá dizer duas.

HEITOR — Então será possível fazê-lo recitar uma dessas fabulazinhas que as crianças da sua idade sabem de cor?

A DUQUESA — Já pensei nisso. Mas levaria muito tempo. Para dizer a divisa dos Brignoc: “Menos a honra”, meu caro Heitor, ele é obrigado a ficar três dias sem falar. Faça esse sacrifíciozinho todos os anos, por ocasião da festa da cidade, mas não poderia passar muito tempo sem ouvi-lo dizer a sua palavra. Pois, como eu exigi, Humulus vem todas as manhãs me dizer a sua palavra. Ontem, por exemplo, sexta-feira, ele me disse “bacalhau”.

(*Entra o aio.*)

A DUQUESA — Então, Sr. Aio, meu neto está pronto?

O AIO — Ele aí vem, Sra. Duquesa. Procuramos longamente escolher o que diria o Sr. Humulus este ano, no dia de Ano-Bom. É claro que não faltam cumprimentos para serem usados por jovens, mas todos eram muito extensos. Foi por isso, Sra. Duquesa, que pensei que a palavra mais indicada, mais expressiva e, se ousar dizer, mais resumida, era a palavra “felicidades”.

A DUQUESA — Perfeito, Sr. Aio.

(*O aio sai e volta empurrando Humulus, um grande idiota de calças curtas, atrapalhando-se todo com um imenso ramallete. Murmúrio dos criados, em fila, que se inclinam para vê-lo.*)

A DUQUESA — (*Detendo-o com um gesto na extremidade da fila dos criados*) Sr. meu neto, sua avó, antes mesmo que o Sr. lhe tenha apresentado os votos, quer ser a primeira a lhe exprimir a sua ternura no limiar deste novo ano. Desde que a sua pobre mãe faleceu, Humulus, sou eu que o amo. O Sr. tem uma avó, aproveite para escutá-la. Seja bom

e valente como um verdadeiro Brignoc. Queira-me bem, e não me queira mal se eu só o vejo por ocasião das grandes festas. Todo o meu tempo está tomado pelos meus pobres. Agora venha beijar-me e dizer-me a sua palavra. Sr. Aio, mande parar a música para que o meu neto venha me dizer a sua palavra.

(*O Aio sai. Pára a música. Ele volta para o seu lugar e bate discretamente com as mãos. Então Humulus, vermelho, com as sobranceiras franzidas, começa a caminhar lentamente para a Duquesa. Todo mundo sorri, enternecido. Ao passar diante do último criado, já quase no fim, deixa cair as flores. O criado apanha-as e as entrega a Humulus. Então, no silêncio, depois de ter lutado um instante, escarlate, entre vários deveres igualmente bem inculcados*):

HUMULUS — Obrigado.

(*Horrível algazarra na orquestra. Todo o mundo tapa o rosto, consternado.*)

O AIO — Infeliz criança! Sua palavra foi pronunciada! como é que vai dizer agora “felicidades” à Sra. Duquesa?

A DUQUESA — Sr. Humulus, o Sr. é um desajeitado!

(*Ela sai, acompanhada do tio Heitor e de todos os criados. Humulus fica sozinho no meio da cena, com o ramallete. O aio está sucumbido, nos degraus do estrado.*)

## CENA II

*Mesmo cenário. As personagens estão na mesma posição do princípio.*

*Mas todos envelheceram muito. Há também um pequeno groom, no fim da fila dos criados. Música.*

A DUQUESA — Meus amigos, sinto-me comovida com a vossa presença e as vossas boas intenções. Mas há tradições de família que uma Brignoc não pode infringir. Tenho de receber os cumprimentos de meus filhos antes de receber os dos empregados. Um pouco de paciência. Meu neto, o Sr. Humulus, não deve tardar. Na sua opinião, Heitor, que estará ele fazendo?

HEITOR — Quem sabe se ele não está repetindo a palavra, diante do espelho?

(*Entra o Aio*)

A DUQUESA — Então, Sr. Aio?

O AIO (*que parece nervoso*) — Sra. Duquesa, o Sr. Humulus solicita a honra de vir apresentar-lhe os seus cumprimentos. O Sr. Humulus pronunciará a palavra “prosperidades”.

(*A Duquesa sorri com indulgência. A orquestra pára. Silêncio. Humulus, já agora rapazinho, é introduzido. O aio pigarreia, Humulus fica quieto.*)

A DUQUESA — Diga a sua palavra, meu querido filho.

(*Silêncio. As pessoas se entreolham.*)

A DUQUESA — Não se perturbe, meu caro Humulus. Uma avó é sempre indulgente.

(*Silêncio.*)

A DUQUESA — Que tem a dizer, Sr. Aio?

O AIO (*enrolando as palavras*) — Eu... estou extremamente surpreso, Sra. Duquesa...

A DUQUESA — Humulus, você já teria pronunciado a sua palavra? A palavra que, no limiar de cada ano, deve reservar à sua avó?

HEITOR — O maroto com certeza soltou algum palavrão quando tentava dar o nó na gravata.

O AIO — Isso é desconhecer o meu discípulo, Sr. Barão. O Sr. Humulus não diz palavrões.

A DUQUESA — Sr. Aio, uma palavra não se perde assim. O Sr. vigiou bem o meu neto essa manhã?

O AIO — Não abandonei o Sr. Humulus essa manhã, Sra. Duquesa, salvo por ocasião da sua toalette, e posso atestar que...

*(Humulus dá-lhe uma cotovelada.)*

A DUQUESA — Parece-me que os senhores dois estão combinados um com o outro. Está me escondendo alguma coisa, Sr. Aio.

O AIO — Pois é, Sra. Duquesa. O céu é testemunho que eu não pensava estar agindo mal, ao aceitar as propostas do Sr. Humulus.

A DUQUESA — Propostas? Explique-se, Sr. Aio. Que propostas são estas?

O AIO — Propostas que eram verdadeiras injunções, Sra. Duquesa.

A DUQUESA — Injunções? Heitor, você está compreendendo alguma coisa das palavras do Aio?

HEITOR — Hesito entre várias hipóteses igualmente penosas.

A DUQUESA — Sr. Aio, ordene-lhe que se explique claramente!

O AIO — Assim o farei, Sra. Duquesa, não só para aliviar minha consciência como também para satisfazer aos desejos do Sr. Humulus. O Sr. Humulus pediu-me que lesse

para a senhora este papel, Sra. Duquesa.

*(Lê):*

O AIO — “Senhora minha avó, estou loucamente apaixonado por uma mulher chamada Helena...

*(A Duquesa solta um grito terrível, e desmaia. Algararra na orquestra. Tumulto, desordem, todos se precipitam.)*

A DUQUESA — *(erguendo-se)* Heitor, mande sair os criados!

*(Heitor empurra os criados para fora.)*

A DUQUESA — Sr. Aio, suas insolências me fizeram desmaiar diante da criadagem. Não me esquecerei jamais desta humilhação de que o Sr. é culpado. Continue:

O AIO — Permito-me respeitosamente, Sra. Duquesa...

A DUQUESA — Não se permita mais nada! Continue!

O AIO *(retoma a leitura)* — “Estou loucamente apaixonado por uma mulher chamada Helena...”

A DUQUESA — Tenha cuidado em saltar as passagens inconvenientes...

O AIO — ... “por uma mulher chamada Helena. Espero declarar-lhe o meu amor o mais cedo possível. Como a minha triste enfermidade só me permite dizer a única palavra por dia, resolvi, a partir de hoje, abster-me de pronunciar durante um mês a minha palavra quotidiana. Eu e o senhor Aio calculamos...” Este ponto não é exato, Sra. Duquesa.

*(Com o leque, ela lhe faz sinal para continuar.)*

O AIO — ... “que trinta palavras serão suficientes para esta declaração... Venho pois desculpar-me, Sra. minha avó, de não poder, neste dia de Ano Bom, dizer-lhe a palavra “prosperidades”.

A DUQUESA — Chega, Sr. Aio! Tamanha ingratidão me revolta. Recuso-me a ouvir mais. Esta noite não comparecerei à festa. Sr. Humulus, o senhor é insolente! Que tem a responder?

O AIO — A senhora bem sabe que ele não pode falar, Sra. Duquesa...

A DUQUESA — Aio, o senhor é um idiota!

*(Sai)*

HEITOR — Bravo, meu rapaz! És um verdadeiro Brignoc: na tua idade, eu já tinha uma pequena no Vaudeville.

*(Sai)*

O AIO — O senhor me obriga a representar papéis bem tristes, meu caro discípulo. Suas fantasias me levarão ao túmulo.

*(Sai)*

### CENA III

*O pano levanta-se. Vê-se uma estrada margeada de plátanos; Helena aparece de bicicleta. Carrega no “guidon” uma caixinha preta. Atrás dela, Humulus, também de bicicleta, seguindo-a visivelmente. Primeiro descrevem algumas curvas, depois ela salta da bicicleta. Humulus também salta.*

HELENA — Desculpe, senhor, pode me dizer quantos quilômetros há daqui até a praia?

*(Humulus inclina-se sem responder, com a mão no coração.)*

HELENA — Muito obrigada, senhor. Não é muito longe. Tenho tempo de ir até lá antes do almoço.

*(Monta na bicicleta e sai, sorrindo para ele. Humulus também monta e a segue. De longe, tocam as campainhas.)*

#### CENA IV

*Um jardim público. Entra o Aio com um papel na mão, e dirige-se para Humulus.*

O AIO — Sr. Humulus, trabalhei muito, pode acreditar; não preguei o olho essa noite, para dar a última demão a este documento. Mas fazer uma declaração em trinta palavras é tarefa extremamente árdua. Meu caro discípulo, seria injusto acusar-me de não ter posto bastante palavras de amor. Há proposições, artigos e conjunções, que são palavras neutras, sem dúvida, porém necessárias à boa compreensão do texto. Aqui está.

*(Lê)*

O AIO — “Senhorita: Um violento amor invadiu-me desde aquele dia. Que as minhas lágrimas e os meus suspiros possam enternecer a vossa cruel beleza. Um só gesto seu curaria minhas feridas”. São trinta. Eu realmente não devia me prestar a essas loucuras. Mas eu também amei, e essa aventura me traz recordações bem doces.

*(Tira o relógio.)*

O AIO — A mocinha não deve tardar... Prefere que eu fique aqui

para soprar, no caso de haver alguma dificuldade, ou que me afaste um pouco?

*(Humulus faz um gesto, o aio se afasta. Sozinho, Humulus relê o texto com os gestos mais apaixonados. Helena entra de bicicleta e, por um instante, faz curvas em redor de Humulus, sem que ele a veja. Finalmente a campainha de Helena o tira de suas divagações; empalidece, dirige-se para ela relendo pela última vez o papel. Helena desce da bicicleta e, sorridente, o vê aproximar-se.)*

HUMULUS *(com voz estertórica, que ninguém esperava)* — Senhorita, era eu que estava atrás, de bicicleta, naquele dia. A senhorita me perguntou o caminho. Pois bem, dali até o mar havia dez quilômetros.

*(Detém-se, muito pálido, apavorado, e murmura ainda, como a contragosto:)*

HUMULUS *(que só tem duas palavras para dizer)* — Amo-te!

HELENA *(sorrindo sempre)* — Peço-lhe perdão, senhor, mas meu ouvido é um pouco duro, não escutei nada.

*(Tira da caixinha preta no “guidon” uma enorme corneta acústica, que adapta ao ouvido; depois gentilmente):*

HELENA — Quer repetir, por obséquio?

*(Humulus a encara, e a algazarra da orquestra abafa o seu desespero, enquanto cai o pano.)*

FIM

# O APOLO DE BELLAC

de  
J. GIRANDOUX

Tradução  
de

Milena Galli

ATO ÚNICO

## PERSONAGENS:

AGNÈS

PORTEIRO

BELLAC

SECRETÁRIO

LEPEDURA

CRACHETON

TERESA

PRESIDENTE

## CENÁRIO

SALA DE ESPERA, NA SEDE  
DOS GRANDES E PEQUENOS  
INVENTORES.

AGNÈS — *(Que acabou de entrar)*  
É aqui, a Associação dos grandes e  
pequenos inventores?

PORTEIRO — É.

AGNÈS — Queria falar com o  
presidente.

PORTEIRO — Invenção pequena,  
média ou grande?

AGNÈS — Realmente não saberia  
adiantar-lhe...

PORTEIRO — Pequena? Então é  
com o secretário geral. Voltai quin-  
ta-feira.

BELLAC — E quem vos diz, por-  
teiro, que a invenção da Srta. seja  
pequena?

PORTEIRO — Que vos importa?

BELLAC — A característica do  
inventor, é a modéstia. O orgulho  
foi inventado pelos não inventores.  
A modéstia criadora da srta. junta-se  
à modéstia natural do seu sexo.  
Quem nos diz que ela não nos trás  
uma grande invenção destinada a  
trantornar o mundo?

AGNÈS — Senhor...

PORTEIRO — Para invenções que  
abalem o mundo, então é com o Sr.  
Presidente. Ele recebe às 2<sup>as</sup>-feiras,  
das 11 às 12 horas.

BELLAC — E hoje é segunda-  
feira...

PORTEIRO — Se a srta. não inventa  
de fazer com que as 3<sup>as</sup> precedam as  
2<sup>as</sup>-feiras, eu nada mais tenho a di-  
zer!...

BELLAC — Uma fraude! A huma-  
nidade está sequiosa das grandes in-  
venções! Angustiosamente espera que  
se possa empregar na nossa vida  
diária as leis de atração das estre-  
las... A cicatrização completa para  
queimaduras...

PORTEIRO — Peço que vos ca-  
leis...

BELLAC — Não, não! Só emude-  
cerei na 2<sup>a</sup>-feira *(continuando no  
mesmo tom de antes)*. E, o legu-  
me único!... 5 continentes disse-  
cam-se na esperança de inventá-lo;  
Ele será a carne, o pão universal, o  
vinho e o chocolate e dará à vontade  
potassa, algodão, marfim e lã...  
quem nos diz que a srta... srta?

AGNÈS — Srta. Agnès...

BELLAC — Que a srta. Agnès não  
nos trás tudo isso?

AGNÈS — Mas, senhor, eu...

PORTEIRO — O registro está so-  
bre a mesa. Que se inscreva para a  
2<sup>a</sup>-feira!...

BELLAC — Muito bem! 2<sup>a</sup>-feira à  
primeira hora. Os idiotas que desco-  
briam a mentira musicada serão re-  
cebidos, sem falta, pelo presidente;  
e a pobre humanidade continuará na  
sua angustiosa espera das grandes  
invenções, creio que a srta., não se  
inscreverá...

PORTEIRO — A sua decisão me  
afeta... Devo ir. Tenho que prepa-  
rar a sala do conselho... *(Sai)*

AGNÈS — Senhor, eu vos agrade-  
ço; porém não sou nenhuma inven-  
tora.

BELLAC — Eu já sabia.

AGNÈS — Procuo um emprego.  
E somente isto.

BELLAC — Sois datilógrafa?

AGNÈS — Datilógrafa?... O que  
quer dizer?

BELLAC — Estenógrafa?

AGNÈS — Que eu saiba... não.

BELLAC — Poliglota, escritora,  
professora? Avisai-me quando eu  
disser a vossa especialidade.

AGNÈS — Podereis citar todo o  
dicionário de empregos, e eu nunca  
o interromperia.

BELLAC — Então faceira, ambi-  
ciosa, gulosa, vultuosa e ingênuas?

AGNÈS — Sim... É mais ou me-  
nos esta a minha classificação.

BELLAC — Tanto melhor. É a  
promessa de uma carreira brilhante.

AGNÈS — Não. Eu temo os ho-  
mens...

BELLAC — Quais?

AGNÈS — Só de vê-los, sinto-me desfalecer...

BELLAC — Receia o porteiro?

AGNÈS — Tenho medo de todos. Dos porteiros, dos presidentes, dos militares. Onde estiver um homem, me sinto como uma ladra, que estando numa grande loja, pensa ser perseguida pelo olhar do detetive.

BELLAC — Ladra?... De que?

AGNÈS — Sinto um desejo imenso de me desfazer de qualquer maneira, do objeto roubado e de lho jogar, gritando: deixe-me fugir!

BELLAC — Mas, qual objeto?

AGNÈS — Eu não quero saber o que é. Eu o oculto a mim mesma. Eu tenho medo.

BELLAC — Assusta-vos a indumentária masculina? Será isto que vos impressiona?

AGNÈS — Não sei...

BELLAC — Certamente deve ser simplesmente o seguinte: não apreciáis os homens!

AGNÈS — Não creio. Os olhos dos homens, com aquela particular expressão quase canina, me agrada; a barba, os pés enorme... Sim, eles possuem predicados e particularidades que decididamente me atraem... Mas, quando me falam ou me olham... sinto-me desfalecer...

BELLAC — E vos interessaria de não desfalecer mais?... Que tal se conseguissem levá-los à vossa vontade; Tudo conseguir deles; dirigir um presidente ou comandar um militar?

AGNÈS — Para conseguir isto, há alguma receita?

BELLAC — Uma só e infalível!

AGNÈS — Mas, vós não podeis ensiná-la! Afinal sois homem, também...

BELLAC — Desprezai-a e tereis uma existência solitária e sórdida! Recorreis à ela, e sereis a rainha do mundo!

AGNÈS — Rainha do mundo!... O que é preciso, então?

BELLAC — Ninguém nos ouve?

AGNÈS — Ninguém.

BELLAC — Dizei-lhes que são belos!...

AGNÈS — Dizer-lhes que são bonitos, inteligentes e sentimentais?

BELLAC — Não. Somente, que são belos. Inteligência e coração, todos eles têm certeza de possuir. Mas, que eles são bem parecidos...

AGNÈS — Mas, a todos? Mesmo àqueles que têm talento, gênio? Dizer a um acadêmico que é bonito é coisa que eu jamais ousarei...

BELLAC — Experimental! Aos modestos, aos velhos, aos valentes e aos jovens. Dizei-o a um professor de filosofia e obtereis o diploma. Ao Presidente daqui, e tereis conseguido o emprego... e deveis dizê-lo à primeira vista repentinamente, pois que senão contrariando a vossa voz, haveria o olhar que vos trairia...

AGNÈS — Mas é preciso esperar que estejam sós!...

BELLAC — Dizei-lhes que são bonitos, em plena rua, na sala de exames, em lugares públicos! Pois as testemunhas serão a vossa garantia!...

AGNÈS — E se eles não forem bonitos?... Que lhes devo dizer?...

BELLAC — Deveis dizer que são sempre bonitos; Aos feios, aos aleijados e aos pustulentos.

AGNÈS — Mas, eles não me acreditarão...

BELLAC — Todos vos acreditarão. Cada homem, mesmo o mais feio nutre em si um atrativo que em segredo ele alia à própria beleza. Eles sabem ser feios para muitos, porém, esperam sempre encontrar a mulher que os veja como eles se vêem. E quando a encontram, esta mulher, agarram-se a ela, pois é para eles a lente encantada e o regulador de um universo de olhos deformados. Eles não a deixarão jamais. Quando virdes alguma mulher escoltada por um estado maior de cortejadores, não é que eles a achem linda... não! É que ela lhes disse que eles são bonitos.

AGNÈS — Ah! Então já há mulheres que sabem a receita?

BELLAC — Sim. Mas sabem-na mal. Dizem ao avaro que ele é generoso, ao sarabulhento que a sua pele é aveludada. Isto, é inoperante... Vi uma senhora perder milhões, porque ela disse à um coxo que ele caminhava depressa. É preciso sempre e só dizer-lhes que eles são belos... Ide! O Presidente não tem dia marcado para ouvir se dizer que é belo! E vós podereis exercitar já, já, com o porteiro!

AGNÈS — Com aquele monstro?

BELLAC — O monstro é perfeito para o ensaio. Depois será com o secretário-geral. Excelente também. Eu o conheço. É mais horrível ainda que o porteiro, depois, finalmente, será com o presidente... (*O porteiro aparece por um instante em cena, e voltará para onde entrou.*)

AGNÈS — Começar pelo porteiro é impossível!

BELLAC — Então, falai, falai sem vos importar com quem ou à que!...

Dizei, para exercitar-vos, a esta borboleta que acabou de posar em sua mão, o quanto é bela!

AGNÈS — É realmente bonita!

BELLAC — Não! Dizei-o a ela!...

AGNÈS — Como és bela!

BELLAC — Vê-de ela tremula as asas... Falai ainda, mas enfeitando, ornando as frases... do que pode ser especialmente vaidosa, uma borboleta?

AGNÈS — Das suas asas, penso...

BELLAC — Então, dizei-lhe: como as tuas asas são lindas, parecem veludo. Como são delicadas e que côres maravilhosas. Quando pousas numa flôr, não se sabe qual a mais perfeita... Agora... ao porteiro! E prestai atenção, o mesmo método da borboleta para o porteiro, tendo, bem entendido, dando ao porteiro, o equivalente das asas e côres...

AGNÈS — Deixa-me, pelo menos, falar em primeiro lugar do tempo, do céu...

BELLAC — Não. A vossa primeira palavra será aquela, sem prefácio!

AGNÈS — Qual?

BELLAC — É preciso repetir-lhe 10, 20, 100 vezes como sois belo! (Sai.)

(Entra o porteiro.)

AGNÈS — (Depois de alguma hesitação). Como sois belo!

PORTEIRO — Que dizeis?

AGNÈS — Digo: como sois belo!

PORTEIRO — Sentis isto, frequentemente?

AGNÈS — É a primeira vez na minha vida.

PORTEIRO — Que! Dizeis à um gorila que é bonito?

AGNÈS — Bonito pode não ser a palavra indicada. Eu julgo as pessoas pelo tamanho do nariz ou pelo talhe dos olhos. Eu julgo pelo todo.

PORTEIRO — Em suma, me dizeis que detalhadamente sou feio, mas que o meu todo é bonito. Não é isso?

AGNÈS — Como preferirdes! Espero, que compreendereis, que não é com intenção de lisonjear um porteiro como vós, que lhe digo que o acho bonito!...

PORTEIRO — Acalmei-vos!...

AGNÈS — Foi a primeira vez que eu disse a um homem. Isto não sucederá mais.

PORTEIRO — Sei que na sua idade, se diz o que se pensa. Porém, porque exprimir-se tão mal?

(A cabeça do Sr. de Bellac aparece na porta e encoraja Agnès.)

AGNÈS — (Com outro tom) Não me exprimi mal. Acho-vos bonito. Digo-vos que sois belo. Posso enganar-me. Nem todos podem ter bom gosto.

PORTEIRO — Não vos irriteis. Tenho o direito de vos por em guarda. Tenho uma filha, também; porém é pequena; sei como são as mocinhas de sua idade. De repente vêem um homem e acham-no bonito. Bonito da cabeça aos pés. Mas isto é opinião passageria, falsa...

(A cabeça do Sr. de Bellac, reaparece na porta.)

AGNÈS — Como sois belo, quando falais... seriamente... que dentes magníficos possuís!...

PORTEIRO — Sim, realmente, é o único detalhe que possuo perfeito... Eu não fumo. Aliás nisto não vai nenhum mérito. Não sei se observou

que o canino é duplo... Não? Este não, que é falso!... este, à direita... (Ouve-se uma campainha). É o secretário-geral que me chama... Farei tudo para que ele vos receba... Dir-lhe-ei que sois minha sobrinha...

AGNÈS — Que maravilhosa silhueta a vossa! Dir-se-ia que é a do "pensador" do Rodin...

(Sai o porteiro.)

(Entra o sr. Bellac.)

BELLAC — Foi uma estréia.

AGNÈS — Má estréia. Estava melhor com a borboleta que com o porteiro.

BELLAC — Porque vós confundis a beleza e a carícia. Sois bem mulher... Não são as suas mãos que devem falar, nem vossos lábios, nem a vossa face, é o vosso cérebro! Ainda não estais no ponto para um secretário-geral.

AGNÈS — E agora?... ele deve estar chegando...

BELLAC — Experimentai comigo...

AGNÈS — Dizer-vos que sois bonito?

BELLAC — É tão difícil, assim?

AGNÈS — Absolutamente, especialmente quando zomba assim de mim...

BELLAC — Quando não zombo, não vos agrado?

AGNÈS — Muiíssimo. O vosso todo é bonito. A cabeça lembra-me aquela do "pensador" de Rodin...

BELLAC — Escutai, Agnès. É engenhoso, a alusão às estátuas. Não conheceis outras célebres além desta?

AGNÈS — Não. É a única, com a Vênus de Milo. Mas esta não pode

servir para compará-la aos homens...

BELLAC — Vejamos. É necessário e urgente que dobreis o vosso repertório... disse, o escravo de Miguel Ângelo. Dizei, o Apolo de Bellac.

AGNÈS — O Apolo de Bellac?

BELLAC — Sim. Não existe. Fui eu que o extraí neste momento da antiguidade para o vosso uso. Ninguém vos contestará...

AGNÈS — E como é ele?

BELLAC — Parecido comigo, sem dúvida. Eu nasci em Bellac.

AGNÈS — Ouvei dizer que os que nascem nessa região são todos feios. Como podeis ser tão bonito?

BELLAC — Bom, meu pai era muito bonito... Que idiota! Bravo, caí redondamente...

AGNÈS — Não procurava fazer-vos cair. Fostes vós a dar-me a receita, convosco sou franca.

BELLAC — Ah! Agora sim! Estais pronta.

*(Entram o secretário-geral e o porteiro, enquanto Bellac esconde-se.)*

SECRETÁRIO — Disponho de um minuto, Srta... Que tendes?

AGNÈS — Eu? Nada.

SECRETÁRIO — Porque me olhais assim? Acompanhastes na revista "artes e profissões" o meu curso sobre as invenções nos sonhos? Conheceis-me?

AGNÈS — Não. Ao contrário...

SECRETÁRIO — Ao contrário? Que quereis dizer?

AGNÈS — Esperava ver um secretário como os outros costumam ser; curvos ou barrigudos, magrinhos e amarelados, e no entanto vejo vós!

SECRETÁRIO — Sou como sou.

*(A cabeça de Bellac reaparece.)*

AGNÈS — Sim, sois muito bonito.

SECRETÁRIO — Que dizeis?

AGNÈS — Nada. Eu não disse nada.

SECRETÁRIO — Sim. Dissestes que sou bonito. Ouvei claramente, e devo dizer-vos que me surpreendo, pois se eu realmente fosse alguém já te-lo-ia dito.

AGNÈS — São todos uns idiotas!

SECRETÁRIO — Quem é idiota? Minha irmã, minha mãe, minha sobrinha?

AGNÈS — Sr. Secretário-Geral, soube por uma amiga de um membro do Conselho, Sr. Lepadura...

SECRETÁRIO — *(Interrompendo-a)* Deixai o Sr. Lepadura tranqüilo. Falávamos da minha beleza. Especializei-me em sonhos, Srta. Se num sonho vós me tivésseis dito que sou belo eu acreditaria. Mas estamos acordados. Permiti que eu a belisque para certificar-me de que estamos acordados *(toma-lhe a mão e belisca; continuando a segurar-lhe a mão)*. Não sonhamos. Então, disse-me porque me dissestes que sou belo?

AGNÈS — Porque é a minha opinião. Acho-vos bonito. Se a Sra. vossa mãe vos acha horrível eu não tenho culpa.

SECRETÁRIO — Ela não me acha horrível, não? Não permito que julgueis mal minha mãe. Aliás quando eu tinha 5 anos ela sempre me elogiava as mãos que julgava perfeitas...

AGNÈS — Se a vossa sobrinha prefere Valentino, não melhora de certo no meu conceito!

SECRETÁRIO — Minha sobrinha não é tão imbecil assim! Ontem mesmo, dizia-me que tenho a arcada superciliar perfeita...

AGNÈS — Se vossa irmã...

SECRETÁRIO — Com a minha irmã então... Não lhe fazeis justiça, decididamente, ela sabe que não sou bonito, mas ela sempre me disse que eu possuo um tipo. E este tipo, um amigo nosso, recentemente identificou-o. É um tipo célebre. É o de Galeás Sforza.

AGNÈS — Nunca, Galeás Sforza! Apolo de Bellac, isto sim!

SECRETÁRIO — Apolo de Bellac?

AGNÈS — Discordais?

SECRETÁRIO — Não, se insistis... Mas, sabeis... o tipo de Galeás é muito interessante, vi nas gravuras...

AGNÈS — Mas o Apolo de Bellac é estupendo! Agora, deixai-me dizer, que vos vestis muito mal, Sr. Secretário-Geral. Eu sou franca. Sempre direi o que penso. Vós tendes tudo o que os homens verdadeiramente belos possuem, mas vos vestis mal!

*(Entra o porteiro.)*

SECRETÁRIO — Que quereis? Não vedes que estou ocupado?

PORTEIRO — Os membros do conselho estão subindo. Devo anunciá-los?

SECRETÁRIO — Srta. o conselho reclama-me. Seríeis tão gentil de voltar amanhã para continuarmos este interessante assunto? Quero fazer-vos minha datilógrafa. Estou certo que sois uma artista na máquina de escrever!...

AGNÈS — Ah, receio que não. Sei somente arranjar-me um pouco no piano.



SECRETÁRIO — Ótimo. É um predicado muito mais raro. Sabeis tomar ditado?

AGNÈS — Lentamente.

SECRETÁRIO — Ótimo. A outra era tão apressada que parecia querer-me dar uma lição.

AGNÈS — E releio muito mal o que escrevo...

SECRETÁRIO — Ótimo. A outra, personificava a própria indiscrição. Até amanhã, então. Aceitais o emprego, não é verdade?

AGNÈS — Com gratidão. Porém, há um "mas"...

SECRETÁRIO — Qual?

AGNÈS — Com a condição de não ver-vos mais com esta roupa. Imaginar os vossos ombros magníficos e harmoniosos escondidos nessa horrível jaqueta, me seria por demais insuportável...

SECRETÁRIO — Até amanhã. Vestirei um completo beje de tussor que estou certo vos agradecerá. *(Sai.)*

*(A cabeça de Bellac reaparece.)*

AGNÈS — Então, que tal?

BELLAC — Não está de todo mal... Mas, não deveis perder o traquejo, nem tempo. Continuai ainda com os macacos que estão chegando...

AGNÈS — Com qual, em primeiro lugar?

BELLAC — Ambos. *(Bellac sai.)*

*(Entra o porteiro e anuncia:)*

PORTEIRO — Sr. de Lapedura... Sr. de Chacreton.

*(Entram Lapedura, Sr. de Chacreton.)*

AGNÈS — Como é bonito!

LEPEDURA — Posso saber Srta., para quem dirigiu essa frase?

*(Sai o porteiro.)*

AGNÈS — Olhai-vos um ao outro, e vós o sabereis.

*(Eles olham-se.)*

LEPEDURA e CHACRETON — Que criatura deliciosa...

*(Saem os dois.)*

*(A cabeça de Bellac aparecerá novamente.)*

AGNÈS — Que ar tão triste! Algo vai mal?

BELLAC — Tudo vai bem demais... Devia ter-me lembrado que é com os ingênuos que se consegue fazer monstros...

*(Entra o porteiro e anuncia.)*

PORTEIRO — O Sr. Presidente...

*(Porteiro sai.)*

*(Entra o Sr. Presidente.)*

PRESIDENTE — Sois vós o fenômeno?

AGNÈS — Eu sou a Srta. Agnès.

PRESIDENTE — O que fez com eles, Srta? Esta casa que eu presido durante longo tempo sempre circundado pela tristeza, pela preguiça e pela sujidade, que lhes fizestes? Vês, lhes destes alegria e viço e eu não os conheço mais. Meu porteiro tornou-se polido, ao ponto de cumprimentar sua sombra na parede. Meu secretário-geral apareceu no conselho em mangas de camisa, dizendo que se sentira mais jovem sem a sua habitual jaqueta. Como os raios do sol na primavera, de todos os bolsos destes senhores surgem espelhos onde

se contemplam com satisfação... que lhes fizestes? Compro à qualquer preço o segredo. Ele é inestimável. Que lhes dissestes?

AGNÈS — Como sois belo!

PRESIDENTE — Como?

AGNÈS — Eu lhes disse a cada um, como sois belo!

PRESIDENTE — Nada de sorrisos, ou promessas?

AGNÈS — Nada. Somente isto: como sois belo!

PRESIDENTE — Agradeço-vos por eles. Como os meninos que dão movimento aos seus brinquedos dando-lhes corda, meus fantoches estão renovados com a alegria de viver. *(Ouvem-se aplausos)*. Sabeis o que aplaudem? Foi o Sr. de Lapedura que pôs em voto a compra de um espelho de três faces, para o lavatório. Srta. Agnès, agradeço-vos!... Mas, e para o presidente, Srta? Como não lhe dizeis também a frase mágica?

AGNÈS — Que ele é bonito?

PRESIDENTE — Não o dizeis porque não o jugais merecedor? Ou porque, já vos divertistes demais com a vaidade dos homens?

AGNÈS — Sr. Presidente! Eu não havia dito nada ainda, porque não é preciso dizê-lo! Vós sois bonito!

PRESIDENTE — Ah! Repeti-o, peço-vos!

AGNÈS — Vós sois bonito.

PRESIDENTE — Refleti, Srta! O instante é grave... Estais bem segura que os vossos olhos me vêem belo.

AGNÈS — Eu não vos vejo bonito! Vós sois bonito!

PRESIDENTE — Estaríeis pronta a repeti-lo na presença de testemunhas?

AGNÈS — A dizê-lo e reafirmá-lo, Sr. Presidente.

PRESIDENTE — Então tomo uma decisão importantíssima: são anos que suporto alguém que me teme, despreza e me acha feio... Agora, escuto esta apreciação desinteressada sobre a minha pessoa, obriga-me a fazer-vos uma proposta. Quereis tomar o lugar da minha secretária que me teme, despreza e principalmente julga-me feio?

AGNÈS — Mas eu não tenho prática...

PRESIDENTE — Tem muita prática; e sabe ver meus encantos e a minha beleza... Felicite-me, fiz uma ótima troca! Justamente hoje, quando ela finalmente conseguia o que há tanto tempo esperava; que eu lhe trouxesse este anel de noivado... (*Mostrando-lhe o estojo*). Agradam-vos?

AGNÈS — Como é bonito!

PRESIDENTE — Eu vos observei, bem! Dissestes, como é bonito, para o diamante, com a mesma convicção que para mim! Ele é embaciado ou tem carvões?

AGNÈS — Não, ele é magnífico, e vós também!

PRESIDENTE — Aqui está Teresa...

(*Entra Teresa, olhando Agnès dos pés a cabeça.*)

PRESIDENTE — Vou apresentá-las.

TERESA — Apresentação inútil e sem futuro... (*À Agnès.*) Podeis sair, Srta!

PRESIDENTE — Agnès ficará.

TERESA — Então o que ouvi é verdade. Ela me substituirá?! E por que?

PRESIDENTE — Porque, ela sabe apreciar-me e acha-me bonito.

TERESA — Estás ficando louco?

PRESIDENTE — Não, estou ficando bonito!

TERESA — Sabes o que eras hoje pela manhã?

PRESIDENTE — Esta manhã eu era um homem de pernas ligeiramente arqueadas, pálido e com dentadura postiça. Eu era o que tu me vias.

TERESA — Como eu te vejo ainda!

PRESIDENTE — Sim, mas Agnès vê também. E eu prefiro o seu olhar. Aliás, espero que apesar da tua presença, ela continue a ver-me bonito!

AGNÈS — Devo dizer que a animação vos embeleza mais ainda!

TERESA — Que desavergonhada.

PRESIDENTE — Ouviste? Ela não mandou dizer. A animação embeleza-me mais ainda, diz Agnès. E sinto que se eu estivesse perto de Agnès adormecido, irritado ou transpirando, Agnès sentiria que a inconsciência, a ira e o suor me embelezam. Vós sorris, Agnès?

AGNÈS — Sim. É difícil encontrar um bonito homem que seja inteligente e corajoso.

TERESA — Isto faz com que ele se assemelhe à Turenne e à Bayard, sem dúvida?

AGNÈS — Oh! Não, o Sr. Presidente é muito mais clássico; é idêntico ao Apolo de Bellac, simplesmente.

TERESA — Que mulher! Como é fingida!

PRESIDENTE — Que mulher! Como é sincera! Ouve Teresa: as mulheres estão neste mundo ingrato somente para dizer o que Agnès nos

diz. Não é outra a sua missão. E aquelas que deveriam dizer mais aos homens que são bonitos, são justamente aquelas mais bonitas. Esta mocinha disse-me que eu sou belo. É porque ela é também bonita! Tu me repetes que eu sou feio, nunca me enganei então; tu és horrorosa!

(*Entra Bellac aplaudindo.*)

BELLAC — Bravo! Bravo! E perdô-me se eu interrompo! Mas quando se ouve um debate como este, que toca o coração, como controlar-se? Depois de Adão e Eva a questão continua entre os dois sexos. Se nós conseguíssemos a solução hoje, quanto benefício teria a humanidade!

TERESA — Quem é este outro louco?... Nós poderíamos adiar esta solução? Eu estou apressada sr., esperam-me para tratar do meu vestido de noiva!

BELLAC — Pelo menos, estamos no bom caminho. O Sr. Presidente resolverá em seguida a questão visto que a expôs soberbamente!

AGNÈS — Soberbamente!

TERESA — Quereis dizer que o Presidente é um homem soberbo?

AGNÈS — Eu digo sempre o que penso.

TERESA — Que mentirosa!

PRESIDENTE — Proibo-te de insultar a Srta. Agnès!

TERESA — Eu sinto-me insultada!

PRESIDENTE — Porque me acham bonito! Vês, o que revela o fundo da tua alma?!... Sei qual era a tua intenção para o futuro, calando sobre as minhas vantagens físicas!

TERESA — Tu és feio!

PRESIDENTE — Cala-te!

TERESA — Todo meu ser grita que és feio! Esta mulher chega a forçar sua boca para proferir a grande mentira! Mas eu toda, meu coração, minhas artérias, meus braços gritam-te a verdade!

PRESIDENTE — Primeiro a boca de Agnès...

BELLAC — Ela se convencerá!

TERESA — Mas, porque eu devo convencer-me? E de que?

BELLAC — Da vossa falta, do vosso crime! Como podeis esperar que o Presidente seja bonito tendo uma sociedade, uma sócia, que constantemente lhe repete que é feio?

PRESIDENTE — É verdade, é verdade!

TERESA — Tu compreendes o quê?!

PRESIDENTE — A mortificação em que vivo, sem deixar transparecer é atroz, e não a sinto somente quando estás presente, Teresa! Não. Sinto-a, mesmo diante dos objetos que te pertencem. Teu casaco esquecido, sobre uma poltrona, lembra-me que estou ficando curvo e cansado. Tuas meias jogadas sobre um sofá, fazem-me sentir que tenho uma perna mais curta que a outra. E aquele Gaulês agonizante sobre a lareira, repete-me a todo instante no seu exterior que eu sou feio! Hoje à noite ele desaparecerá!...

TERESA — Tu não tocarás no meu Gaulês agonizante! Se o tocas eu partirei!

PRESIDENTE — Como quiser!

TERESA — Mas, enfim; dei-te, sem reservas a minha vida e a minha mocidade. Compartilhei o meu leito do qual fiz a colcha bordando-a com o carinho da ilusão. Procurei compreender e ajudar-te no teu trabalho.

Os teus pratos preferidos foram sempre servidos à nossa mesa e tu fostes, graças a mim, um dos raros homens que puderam estar sempre seguros quanto à limpeza da sua roupa e quanto ao brilho dos teus sapatos.

PRESIDENTE — Um momento!! Mas tu dizes que sou feio, porque me achas feio ou porque isto te diverte e te sentes vingada dizendo-o.

TERESA — Porque tu és feio!

PRESIDENTE — Bem, pode continuar...

TERESA — E agora esta srta. que...

PRESIDENTE — Agnès, porque me dizeis que sou bonito?... Porque sou bonito ou para zombar de mim?

AGNÈS — Porque sois bonito.

TERESA — Casem-se então. Vós sabeis que ele é rico!

AGNÈS — Tirai-lhe os milhões, isto não me impedirá de dizer-lhe que é bonito.

TERESA — E tu, que esperas para pedi-la em casamento?

PRESIDENTE — Nada. Eu ofereço-lhe a minha mão, e sem nenhum remorso.

TERESA — Tomai-a, porque eu já renunciei a ela! Casai com ele, se amais os roncões durante a noite...

AGNÈS — Roncais? Que maravilha! Tenho insônias de tanto que receio o silêncio...

TERESA — E estais segura que vos casais por amor à beleza deste homem?

AGNÈS — Quando tão perfeita a beleza não é somente digna de ser amada; deve-se também adorá-la!

TERESA — É demais! Adeus. Prefiro refugiar-me no mundo onde existe a feiura!

PRESIDENTE — Tu a levas contigo. Tu a possues como uma película sobre a tua alma e sobre os teus olhos! (*Sai Teresa*). E agora Agnès, aceitai este diamante. Ele vos pertence... Peço-vos um minuto. Vou anunciar ao conselho o nosso noivado... (*À Bellac*). E vós, a quem devo tanto, espero que aceitareis de partilhar do nosso jantar... Abraçai-me Agnès, minha doce Agnès... Hesitais?

AGNÈS — Hesito também olhar meu diamante...

PRESIDENTE — Até já, Agnès, sou o mais feliz dos homens!...

AGNÈS — Do mais bonito dos homens...

(*Sai o Presidente.*)

BELLAC — Um emprego, um marido, um diamante! Posso deixar-vos. Não vos falta mais nada.

AGNÈS — Sim, falta.

BELLAC — Sois insaciável...

AGNÈS — Olhai-me. Eu não modifiquei desde hoje de manhã?

BELLAC — Talvez...

AGNÈS — Pois é por sua culpa. De tanto forçar-me a repetir a esta gente tão feia, que eles são bonitos, sinto necessidade quase imperiosa de exaltar a beleza de alguém realmente belo. Preciso desta recompensa, desta punição. Achai-me este alguém.

BELLAC — O dia é bonito. O outono é bonito.

AGNÈS — Estão muito longe de mim. Não se pode tocar o dia. Não se pode acariciar o outono. Quero

dizer que é bonita a mais bela forma humana.

BELLAC — E acariciá-la também?

AGNÈS — E acariciá-la também.

BELLAC — Tendes o apoio de Bellac...

AGNÈS — Mas ele não existe!

BELLAC — Existe. Olhando-me o vereis dentro de minha verdade e do meu sol. Olhai-me Agnès. Vêde o Apolo de Bellac.

AGNÈS — Devo fechar os meus olhos, não é?

BELLAC — Como facilmente entendeis tudo! Agora para que o vosso pensamento sinta como é realmente a suprema beleza, ouvi e imaginai; meu talhe é, uma vez e meia o talhe humano. Minha cabeça é pura e mede a sétima parte do meu corpo. Veio aos Geômetras, a idéia do esquadro, vendo os meus ombros, e a idéia... do arco à Diana — vendo os meus supercílios... os olhos da beleza são implacáveis. Meus olhos são dourados e as pupilas de Grafite. Tu consegues ver-me Agnès?

AGNÈS — Mal. Os meus pobres olhos sentem-se agora perdidos... Não sabem mais discernir. Tu lhes fizestes um jogo cruel. Agora que mentiram tanto à feiura... Eles não conseguem ver a suprema beleza.

BELLAC — Mas o teu coração tirou proveitos.

AGNÈS — Não creio. Minha jornada é medíocre; eu sou pobre e solitária e se eu hesito imaginar-te como tu és, suprema beleza é para defender-me...

BELLAC — De hoje em diante serás feliz, Agnès.

AGNÈS — Sim. Preciso ser feliz. Aqui encontrarei a felicidade! Se eu

te aceitasse, suprema beleza, eu continuaria sempre pobre.

BELLAC — Mas eu estaria ao teu lado!

AGNÈS — Não! Vá, deixa-me só com o meu diamante! Vou abrir meus olhos, assim terás que desaparecer, Apolo!

BELLAC — Se eu desaparecer, tu encontrarás um homem medíocre como tu és...

AGNÈS — É o meu destino. Eu prefiro assim. Deixa-me abraçar-te e depois vai-te! (*Abraçam-se.*)

BELLAC — Pronto! Apolo partiu, e eu apareço...

AGNÈS — Como sois bonito!

BELLAC — Minha querida Agnès!

AGNÈS — Como achamos bonito um homem, quando acabamos de ver a beleza através de um cromo. E vós deixais, e acreditais que eu vou casar-me com o presidente?

BELLAC — Ele é bonito, ele é rico. Adeus.

AGNÈS — Mas vós o sereis também. Ficai. Eu pedirei ao presidente que o faça secretário, ou que o nomeie o maior inventor do mundo...

BELLAC — Não, preciso ir-me. Um dia eu voltarei...

AGNÈS — Jurai, então!...

BELLAC — Juro-o (*sai.*)

(*Entra o presidente, o porteiro e os membros do conselho, todos eles com flores na lapela.*)

PRESIDENTE — Agnès, o Conselho está delirante com a notícia do nosso noivado! Como. Estás só? Nosso amigo não está mais aqui?

AGNÈS — Foi embora neste instante...

PRESIDENTE — Chamem-no. Eu o convidei para o banquete... Sabeis como se chama?

AGNÈS — Sim... chama-se Apolo, Apolo somente...

PRESIDENTE — Que todos chamem e procurem Apolo...

TODOS — (*Menos Agnès*). Apolo... Apolo...

PRESIDENTE — (*À porta*). Apolo. É preciso que volte... Clamem-no...

(*Enquanto todos chamam, Agnès à porta.*)

AGNÈS — Apolo partiu... Foi-se a beleza e não voltará jamais...

FIM

# CINCO MOVIMENTOS A DUAS VOZES

de Alcione Araújo

## 1º Movimento

### O palhaço nu

*(Palco vazio. Diante de um espelho a atriz experimenta vários tipos de óculos. O ator se aproxima. Observa com fascínio e depois começa a comentar cada óculos. A atriz o ignora ostensivamente.)*

ATOR — Este lhe fica ótimo! *(Ela troca)* — Este também! *(Ela troca)* — Maravilhoso! *(Ela troca, ele se aproxima mais)* — Esplêndido! *(Troca)* — Incrível! *(Troca)* — Não tenho palavras! *(Troca)* — Sabe que é um grande prazer estar com uma atriz tão genial? *(troca)* — Acompanho a sua carreira com o maior entusiasmo! *(Ela troca)* — Seja no palco, na tela ou no vídeo! E é sempre aquele... aquela... aquele... nem sei! Você é uma... é um... incrível!

ATRIZ — O que quer? Um autógrafa, é isso?

ATOR — *(Constrangido)* — Bem... quer dizer, aceito o seu autógrafa, mas... não é bem por isso que... quer dizer... estou aqui para trabalhar...

ATRIZ — Toda a imprensa já sabe que para falar comigo, só com hora marcada! Que coisa! Estou num intervalo de ensaio. Só posso dar entrevista num outro dia.

ATOR — Não está me reconhecendo? A gente comia sempre no mesmo horário lá no velho Lamas, lembra-se? No Largo do Machado? Sou o Argentino de Oliveira.

ATRIZ — *(Sem se lembrar, querendo ver-se livre)* — Ah... tudo bem? Há quanto tempo! Qualquer hora a gente se vê e conversa com mais calma...

ATOR — Puxa, você não se lembrou. Meu nome artístico é Tino Argen Oliver Eiras...

ATRIZ — *(Sem convicção)* — Me lembro, sim...

ATOR — Não, você não está se lembrando...

ATRIZ — Lembro, sim... A gente comia no velho Lamas, no Largo do Machado...

ATOR — Não está me reconhecendo por causa do bigode. Acabo de gravar um comercial para a Casa da Banha. *(Tira o bigode)* — E agora, lembra-se?

ATRIZ — Claro, claro...

ATOR — Puxa, você ainda não se lembrou...

ATRIZ — Já disse que me lembrei!

ATOR — Então, cadê o meu abraço? *(Constrangidíssima ela o meio-abraça. Ele aproveita a oportunidade e dá dois beijinhos.)*

ATRIZ — Como vão as coisas?

ATOR — Se melhorarem, não sei se vou agüentar. *(Só ele ri)* — Mas, com essa chance na sua companhia, não posso pretender mais nada.

ATRIZ — Chance???

ATOR — Será uma honra para mim.

ATRIZ — Não estou entendendo.

ATOR — Falo do papel que tem para mim...

ATRIZ — Papel??? Desculpa, mas... você é ator?

ATOR — Viu como não tinha me reconhecido? Há vinte e dois anos estou nessa luta pelo teatro nacional.

ATRIZ — Mas... em que peças trabalhou?

ATOR — Todas??? É impossível!

ATRIZ — Só as mais importantes.

ATOR — Modéstia à parte, foram tantas!

ATRIZ — Você deve trabalhar sempre muito caracterizado! Diga pelo menos uma!

ATOR — Seria indelicado. Você sabe como são os nossos colegas... Mas eu ouvi num bar que na sua próxima peça tem um papel que me serve como uma luva. Então, pensei comigo: puxa, se somos amigos dos tempos do Lamas, o papel será meu...

ATRIZ — A coisa não é bem assim... Já temos seis candidatas, inclusive com tipos físicos mais adequados... e, depois, eu nunca o vi no palco...

ATOR — Está me vendo no palco agora... mas se não gosta do meu "ar" diabólico, posso mudar. *(Ele arranca as sombrancelhas postiças. Ela ri desdenhosamente.)* Se você está rindo, imagine o público! Quando subo no palco, é um delírio!

ATRIZ — Deixa ver essas sombrancelhas... e o bigode também... Que gracinha! *(Sempre ridicularizando-o, ela aplica em si mesma o bigode e as sobrancelhas.)*

ATOR — Na minha última apresentação, o público riu tanto, tanto, que teve gente que se mijou. Nem pude acabar o espetáculo. (*Diante do insistente riso desenhoso dela, ele vai se constringendo até ficar sério*) — Teve gente que desmaiou de tanto rir.

ATRIZ — (*Olhando-se no espelho*) — Adoro esses artifícios! Lembro a minha infância. Eu comecei numa companhia de comediantes que mambembava pelo país afora. Usávamos todos esses truques maravilhosos que os mais antigos tinham aprendido em circos e cabarés. Tenho o maior carinho pelos comediantes populares que faziam rir pelo mero prazer de fazer rir... Pena que o tempo deles tenha passado!

ATOR — Ah, passou! Hoje não há mais lugar para essa ingenuidade... Hoje o teatro precisa... assumir, não é?

ATRIZ — Ah, claro!... Mas, assumir o que?

ATOR — Bem... assumir, não é? Assumir a sua seriedade, não é? Ou não?

ATRIZ — Ah, claro... o teatro preciso ser sério!

ATOR — Seríssimo, é o que eu digo sempre.

ATRIZ — O palco tem que ser uma trincheira!

ATOR — É o que vivo dizendo: o palco é a nossa última trincheira!

ATRIZ — (*Admirando-se no espelho*) — E é uma trincheira tão iluminada, tão maravilhosa, tão...

ATOR — É o que digo sempre... Mas, qual é mesmo a próxima peça?

ATRIZ — Você sabe, nós somos uma companhia séria. Queremos montar peças sérias. É hora de dar uma

sacudida nesse marasmo que anda o teatro. Estamos pensando num Sóclofes...

ATOR — Que maravilha!

ATRIZ — Em Shakespeare...

ATOR — Que maravilha!

ATRIZ — Em Tolstoyévsky...

ATOR — Que maravilha!... Você disse Tolstoyévsky, não seria Dostoyévsky?

ATRIZ — Mas e o Tólstoy?

ATOR — Esse é outro. É romanista.

ATRIZ — Não. Eles escreviam de parceria. Eles não são russos? Só porque são russos não podem escrever em parceria?

ATOR — Não sabia que Dostoyévsky tinha escrito peças de teatro.

ATRIZ — Não sabia??? Então, nunca representou Dostoyévsky?

ATOR — Dostoyévsky?... Ah, claro! Estava me esquecendo... É uma maravilha! Enfim, uma companhia preocupada com cultura!

ATRIZ — Para nós, teatro é cultura com "C" maiúsculo!

ATOR — Que maravilha! E já se decidiram por alguma peça?

ATRIZ — Bem... até passar essa crise de público, vamos montar "Devagarinho, eu Deixo"!

ATOR — Que maravilha!

ATRIZ — Conhece?

ATOR — É isso que o público quer ver!

ATRIZ — Você já leu "Devagarinho eu Deixo"?

ATOR — Só esse nome é uma maravilha!

ATRIZ — Você não leu?

ATOR — "Devagarinho eu Deixo"! Que delícia! Adoraria fazer! (*Ele se entusiasma. A atriz o espera acalmar-se*)

ATRIZ — (*Inquisitorial*) — Você conheceu ou não conheceu a peça?

ATOR — (*Constrangidíssimo*) — Não é do Brecht?... Não, é do Shakespeare!... estou confundindo, mas eu sei: é uma que tem uma mulher engraçadíssima e um sujeito que... Ah, é do Sófocles! Não é? Sabe, ultimamente não tenho lido teatro... Estou numa fase existencial, ando mais interessado em assuntos assim mais profundos, filosóficos, entende? Já li tudo sobre astrologia! Hoje mesmo, antes de vir pra cá, li o meu horóscopo. Dizia: uma interessante proposta poderá vir de encontro a suas aspirações profissionais mais imediatas. Por isso me animei a vir... Mas como é mesmo o meu papel?

ATRIZ — Olha, eu não quero desanimá-lo, mas nós somos muito rigorosos nessa questão artística. Disso não abrimos mão! Para esse espetáculo, por exemplo, contratei um diretor revolucionário, cheio de vanguardas. E não é vanguarda daqui não. É vanguarda mesmo. Da Europa. Ele vem de um estágio com o Stravinsky.

ATOR — Com o Stravinsky? Que ótimo! Estudou música?

ATRIZ — Está por fora, rapaz! Stravinsky é o que há em teatro hoje na Europa! É super-super-vanguarda, super-super-hermético! E, você compreende, para um diretor como esse, só um elenco que possa explodir, entende?

ATOR — Puxa, você não sabe como eu amo o teatro intelectual. Já fiz interpretações barrocas, sur-

realistas, psicóticas, sociológicas... Quem me vê, não diz, mas eu sou muito eu. E não digo isso por vaidade. A gente precisa mostrar tudo o que sabe, não é?

ATRIZ — Com um diretor como esse, é preciso se entregar...

ATOR — Eu me entrego de corpo e alma...

ATRIZ — É preciso se despir de tudo, embarcar nas idéias dele, voar com ele...

ATOR — Eu me dispo, eu embarco, eu vôo...

ATRIZ — É bom até que a gente esteja meio apaixonada pelo diretor...

ATOR — Sempre me apaixono pelos diretores!

ATRIZ — Isso já é assanhamento! Falo de apaixonar no bom sentido.

ATOR — Se me falasse da personalidade, antes de falar com eles, eu já traria alguma coisa pronta de casa.

ATRIZ — Bem... o papel tem uma certa particularidade, mas pode-se dizer que é o papel principal...

ATOR — O protagonista???

ATRIZ — Não se enxerga, não!? Protagonista sou eu! Imagine! Entenda, não quero desanimá-lo, mas, para ser sincera, não vejo como você...

ATOR — (*Retira a barriga postiça*) — Se me achava gordo, já emagreci.

ATRIZ — (*Pegando a barriga*) — Mas não é uma questão de physique du role!

ATOR — Questão de que?

ATRIZ — O nosso diretor disse que o teatro não tem mais compromisso com physique du role. (*Ela põe a barriga em si mesma.*)

ATOR — É o que eu acho. Já usei muito physique, mas hoje nem ligo.

ATRIZ — Esqueça o *physique du role*.

ATOR — Nem me lembrei!

ATRIZ — Para ele, o ator não exhibe o seu corpo, anula-o, queima-o, liberta-o de toda imitação vulgar!

ATOR — Muito profundo!

ATRIZ — Profundíssimo! Para ele, o ator se oferece em sacrifício, repete a redenção, torna-se um santo!

ATOR — (*Representando o que ele considera um santo*) — Pois olhe um santo bem na sua frente.

ATRIZ — (*Rindo desdenhosamente*) — Mas o que é isso?

ATOR — Não inspira sentimentos piedosos?

ATRIZ — É isso que entende por representar?

ATOR — Agora, olha o invejoso.

ATRIZ — Pare com essa bobajada!

ATOR — Bobajada é essa arrogância de dizer que o teatro é isso e aquilo, e ser incapaz de criar um tipo! Eu não sou de falar, eu faço!

ATRIZ — Essa carapuça não me serve. Eu falo e faço. Veja “aquela que está puta da vida, mas não quer ser mal-educada”!

ATOR — Gostei. Agora, tente o tipo misterioso.

ATRIZ — Não sou uma palhaça. Sou uma atriz.

ATOR — E qual é a diferença? Olha o misterioso.

ATRIZ — Isso não é misterioso. É desconfiado. Misterioso é isso.

ATOR — Agora, veja “o que pensa que sabe tudo”!

ATRIZ — E veja o imbecil.

ATOR — Olha a “estrela canastrona”.

ATRIZ — Olha o “canastrão pretensioso”.

ATOR — Olha o “ingênuo”.

ATRIZ — Ingênuo é assim.

ATOR — Assim é muito melhor.

ATRIZ — Assim convence mais.

ATOR — Assim é mais engraçado.

ATRIZ — O seu não tem interior.

ATOR — E o seu não tem exterior.

ATRIZ — Teatro é interior.

ATOR — Teatro é exterior.

ATRIZ — Teatro precisa de alma.

ATOR — Então, faça a “bondosa”.

ATRIZ — Só se você fizer o “humilde”.

ATOR — Veja como sou teatral até para rir. (*Ele ri em todas as voçais. Ela o acompanha. Nessas risadas vão se transformando em vocalizes*)

ATRIZ — O nosso diretor se divertiria vendo um ator como você.

ATOR — Todo mundo se diverte me vendo.

ATRIZ — Mas ele se divertiria no mau sentido.

ATOR — Mas se divertiria!

ATRIZ — Escuta aqui. Respeito é bom e eu gosto. Arte é uma coisa muito séria. Não é para qualquer um!

ATOR — Pelo jeito, meu papel deve ser de um intelectual angustiado. Faça também (*Ele gira, põe os óculos e reaparece com o intelectual angustiado*) — Notou o detalhe da testa? É a angústia.

ATRIZ — Nem sabe o que é angústia! Angústia é um sofrimento interior em que a pessoa se debate consigo mesma. Veja.

ATOR — Mas tem angústia em que se debate com as outras. Veja.

ATRIZ — Ridículo!

ATOR — A personagem se debate consigo mesma ou com os outros?

ATRIZ — A personagem é ridícula, mas por outras razões.

ATOR — Mais ridículo do que eu? Agora, imagine com o figurino ridículo, com a maquiagem ridícula, falando as palavras ridículas da peça, vivendo as situações ridículas da peça.

ATRIZ — Será que não entende que é o interior que faz a personagem? Vou lhe mostrar. Ponha esses óculos. *(Ela entrega um óculos para ele e põe o outro no rosto)* — Agora, concentre. Imagine que você... acabou de assassinar a sua esposa. *(Pausa. Eles se concentram)* — Agora, tire os óculos *(Ele tira)* — Sem comentários! Agora, veja como faço. *(Ela tira os óculos rigorosamente da mesma maneira que ele)* — Percebeu a diferença? *(Ele não percebeu)* — Não sentiu a minha profunda interiorização? *(Ele está desconfiadíssimo)* — Você é insensível demais para ser ator.

ATOR — Ah, a interiorização eu percebi, claro!

ATRIZ — Percebeu, coisa nenhuma! Vamos repetir. Ponha os óculos. Você acabou de assassinar sua mulher. Tire os óculos. *(Ele obedece)* — Agora, preste atenção. *(Ela volta a tirar os óculos da mesma maneira)*.

ATOR — Fantástico!

ATRIZ — Obrigada! Isso é banal.

ATOR — Posso mostrar a minha concentração de outra maneira. Me concentro tanto que mudo de cor. *(Concentra-se)* — Fico verde. *(Fica verde)* — Fico vermelho. *(Fica vermelho)*. E azul. *(Fica azul)*

ATRIZ — Precisamos de um ator, não de um luminoso. Tudo o que você faz é de fora! Parece vitrine!

ATOR — Ah, já sei porque não se entusiasma comigo! É por causa do meu cabelo! Mas veja: *(Ele retira sucessivas perucas da cabeça, fazendo um tipo para cada peruca, até chegar ao próprio cabelo)* — Esse é o meu verdadeiro cabelo. Que ainda posso tingir ou cortar.

ATRIZ — *(Pondo em si uma das perucas)* — Quando eu era iniciante, usei muito dessas perucas. Ah, que saudade daquele tempo!

ATOR — Sua companhia é muito séria para fazer musicais, mas preciso mostrar tudo o que sei. Ouça. *(Ele canta "Casinha Pequeninina")*

ATRIZ — Sua voz está rachada. Precisa de alguns exercícios. Ouça como se pode cantar isso *(Ela canta. Surge um disputa vocal em torno da mesma música)*

ATOR — Agora, veja a minha expressão corporal. *(Ele dança o Tico-tico no Fubá)* — você é capaz?

ATRIZ — Você jamais conseguiria ser meu partner! *(Nova competição, agora em dança. Esgotada, ela interrompe)* — Ufa! Como me diverti com você! Você me trouxe ótimas lembranças! Meu ensaio já vai começar. Foi bom te ver...

ATOR — Mas... e o papel?

ATRIZ — Lamento, lamento mesmo, mas você não é o ator que procuramos...

ATOR — Mas nem tive tempo de mostrar o meu talento...

ATRIZ — Você não tem as características físicas que precisamos...

ATOR — Então, veja a minha galateria de aleijados...

ATRIZ — Isso, não! Nem comece! Somos um companhia teatral, não um museu de cera! Então, tchau... Você é bem divertido... Não quer mesmo um autógrafo?

ATOR — Só um minutinho. Por favor. Não posso desistir tão depressa. Não posso sair daqui sem mostrar a minha criação mais estupenda.

ATRIZ — O pessoal já está voltando para o ensaio.

ATOR — É uma transformação que nunca viu. E tudo na sua frente, sem truques! *(Ele se concentra. Através de um truque barato de iluminação e espelhos, ele se transforma num gorila)* — Não sou um fenômeno?

ATRIZ — Interessante...

ATOR — Mas não basta para esse maldito papel! Então, por favor, me explica, me esclarece, me fala sobre esse personagem...

ATRIZ — Não há mais tempo.

ATOR — Só uma pista. Por favor. Com duas palavras sobre ele eu já chego no diretor representando...

ATRIZ — Bem... o personagem tem uns trinta anos...

ATOR — A minha idade. Não me deixe escapar.

ATRIZ — ... casado...

ATOR — Nisso sou imbatível. Casei-me 6 vezes.

ATOR — ... que decide assumir seu homossexualismo...

ATOR — E seis vezes me separei. Meu negócio não é mesmo mulher.

ATRIZ — ... e parte para uma experiência com outro homem...

ATOR — *(subitamente desmunhecado)* — Imagine, menina! Igual à boneca aqui!

ATRIZ — *(Áspera)* — Mas não se trata de vulgaridades ou de bichices!



ATOR — (Recompondo-se) — Compreendo...

ATRIZ — A peça trata da relação conjugal de dois homens...

ATOR — É comovente!

ATRIZ — Eu represento uma atriz por quem ambos se apaixonam perdidamente. Minha personagem, naturalmente, é o centro da ação. Não porque eu queira, pois não ligo pra isso, mas porque ela tem charme, tem presença, é viva, feminina, linda, independente, inteligente, enfim, um papel escrito para mim. Na primeira cena, o que seria o seu personagem se barbeia enquanto o outro toma banho. Terminado o banho, o outro se aproxima, pega a toalha e se enxuga.

ATOR — Incrível, como a arte imita a vida! Vivi isso nessa manhã. (O ator põe-se a representar a situação. Faz a barba, tomando a atriz como o outro homem) — Bom dia, meu bem. Lindo dia, não?

ATRIZ — Ihhh... a cena é muito, muito mais do que isso. Mostra a delicada intimidade entre dois homens.

ATOR — Como é bom trabalhar com uma atriz sensível! Deixa comigo! (Representa) — Bom dia, meu amor... deixa que eu enxugue o...

ATRIZ — Você “representa” demais!

ATOR — E não é para representar? Desculpa, mas não estou entendendo.

ATRIZ — Ouvi o nosso diretor esclarecendo essa passagem. Há um distanciamento crítico indispensável à cena.

ATOR — (Não entendo nada) — Ah, claro! O distanciamento crítico!

ATRIZ — Evidente! Então, você pretendia acreditar na realidade dessa cena?

ATOR — E não é para acreditar? (Diante do desânimo da atriz) — Claro que não! Essa cena não tem realidade. Ela nem existe! O que existe é o distanciamento crítico. Mas deixa eu fazer com distanciamento crítico. (Representa) — Bom dia, amor. Deixa eu enxugar... (Ela ri escandalosamente) — Está querendo me gozar? Estou desempregado, mas sou um profissional respeitado. Já ganhei o Uirapuru de Prata, ouviu?

ATRIZ — Já ganhei três vezes.

ATOR — Já ganhei o Golfinho Pérsico.

ATRIZ — Quantas vezes? Eu ganhei cinco!

ATOR — Já ganhei o ATP-71.

ATRIZ — Ganhei o ATP-74, 76, 77...

ATOR — Claro que você tem que ser mais premiada!

ATRIZ — Está insinuando que vivo cabalando prêmios?

ATOR — Se eu trabalhasse com bons diretores, também ganharia... Mas, por favor, me explica mais a situação.

ATRIZ — Bom... o outro homem saiu do chuveiro e você está se barbeando... o que costuma vestir quando se barbeia?

ATOR — Costumo vestir... o que acha melhor?

ATRIZ — Nessa cena a personagem não usaria nada.

ATOR — Então, “os volumes”... “a bagagem”... tudo à vista?

ATRIZ — Não temos porque esconder.

ATOR — Você pode não ter, mas eu tenho!

ATRIZ — Por que? Tem alguma característica física especial?

ATOR — Bem... se for indispensável, dou um jeito.

ATRIZ — Escuta aqui. Esta é uma peça avançada. Pode não ser recomendável para você.

ATOR — (Depois de curta hesitação) — Vou fazer esse cara brilhantemente!

ATRIZ — Vá aprendendo: nessa companhia, quem faz alguma coisa brilhantemente sou eu.

ATOR — É claro que vocês, como pessoas de bom gosto, na encenação cuidarão bem dos detalhes, não é? A luz, por exemplo, será diminuída.

ATRIZ — Luz plena e clara.

ATOR — Sim... claro... mas o banheiro, estará mais ao fundo...

ATRIZ — Mais à frente.

ATOR — Mais à frente, é evidente! Eu, talvez, pudesse ficar numa posição mais favorável, meio de lado...

ATRIZ — De frente.

ATOR — Faz questão de que a “bagagem” fique bem visível.

ATRIZ — Exatamente. Daí as características físicas especiais.

ATOR — Mas, afinal, quem dirige esse espetáculo?

ATRIZ — Quem dirige é ele, mas quem manda sou eu.

ATOR — (Após curta hesitação) — Você vai me desculpar...

ATRIZ — Compreendo. Essa peça é um desafio.

ATOR — ... justamente hoje, estou de cueca samba-canção... (Começa a se despir)

ATRIZ — Não precisa se despir!

ATOR — E as características físicas especiais?

ATRIZ — Eu explico...

ATOR — Basta dizer: prefere grande ou pequeno?

ATRIZ — Não queremos fazer cena erótica nem nada que possa chocar...

ATOR — É o que pensa o diretor?

ATRIZ — Esta companhia é minha. Vamos mostrar os corpos desses homens como são. Quando falo em características físicas especiais, me refiro à ausência de qualquer coisa especial nas suas características físicas. O personagem é o tipo do homem comum.

ATOR — Pois eu sou o próprio homem comum. O mais autêntico anônimo. Minha cara é igual à de todo mundo. *(Começa a tirar a calça)* e meu corpo é como o de qualquer um.

ATRIZ — Quando estiver na diante do público, mesmo eu não estando em cena, ninguém olhará para o seu corpo em geral, mas para um única coisa. Essa coisa precisa ser inexpressiva, ridícula, patética e miserável...

ATOR — Essa minha coisa é tão inexpressiva e ridícula que as mulheres debocham quando vêm.

ATRIZ — Há algum detalhe que provoque o deboche?

ATOR — É bom que tenha ou não? Oh, meu Deus, já me negaram papéis por todos os motivos, nunca pela minha bagagem! Mas o que se há de fazer? O teatro precisa evoluir. Mas, já que é você quem manda, posso contar que me dará o papel, não posso?

ATRIZ — Sabe, seu empenho merece uma chance. Há nessa peça um pequeno papel que, com um trabalho sério, poderá vir a fazer. É um palhaço decadente, que não interessa

mais ao público. Um ator desse teatro ingênuo, que só pretendia distrair o público. No final, esse palhaço, que é um velho amigo da atriz que vou representar, fica só, na miséria, e acaba se matando.

ATOR — *(Após um curta pausa)* — Esse é o papel que tem pra mim?

ATRIZ — Talvez, sim...

ATOR — Muito obrigado. Esse papel eu não faço. Não conseguiria representar a minha própria morte. *(Ele vai saindo de cuecas, com a roupa debaixo do braço)*

ATRIZ — Ei... *(Ele se volta)* — Resolvi lhe dar o papel principal.

ATOR — *(Aos pulos de alegria)* — Eu sabia! Muito obrigado! Será a minha salvação!

ATRIZ — Quando ficou livre dos truques, vi que é um artista. Poderá me fazer uma boa escada. Agora confesse: não sou um gênio para arrancar o que quero de um ator?

ATOR — Confesse você: não sou um gênio para passar em testes?

## FIM

### 2º Movimento: A RAIZ

GLÓRIA — Com licença...

ERNESTO — À vontade...

GLÓRIA — Hi!

ERNESTO — Assustou?

GLÓRIA — Um pouco.

ERNESTO — Desculpa.

GLÓRIA — Boa tarde.

ERNESTO — Boa tarde.

GLÓRIA — Elisa?

ERNESTO — Entra...

GLÓRIA — Ela está?

ERNESTO — Não.

GLÓRIA — Saiu?

ERNESTO — Parece.

GLÓRIA — Tem certeza?

ERNESTO — Hum. Hum...

GLÓRIA — Engraçado...

ERNESTO — O que?

GLÓRIA — Eu avisei...

ERNESTO — Que vinha?

GLÓRIA — É...

ERNESTO — São amigas?

GLÓRIA — Muito.

ERNESTO — Chato...

GLÓRIA — Acontece...

ERNESTO — É...

GLÓRIA — Vou indo...

ERNESTO — Já?

GLÓRIA — É hora...

ERNESTO — É cedo...

GLÓRIA — Eu volto...

ERNESTO — Espera...

GLÓRIA — Onde foi?

ERNESTO — Não sei.

GLÓRIA — É parente?

ERNESTO — Sou

GLÓRIA — Férias?

ERNESTO — Quase...

GLÓRIA — Quase?

ERNESTO — Quase...

GLÓRIA — Engraçado...

ERNESTO — O que?

GLÓRIA — Isso.

ERNESTO — O quase?

GLÓRIA — É.

ERNESTO — Também acho...

GLÓRIA — Você avisou?

ERNESTO — O que?

GLÓRIA — Que vinha.

ERNESTO — Não.

GLÓRIA — Você...  
ERNESTO — Hein?  
GLÓRIA — Nada...  
ERNESTO — Senta...  
GLÓRIA — Estou bem.  
ERNESTO — Senta...  
GLÓRIA — Obrigada...  
ERNESTO — Essa casa...  
GLÓRIA — Vazia, né?  
ERNESTO — Envelheceu...  
GLÓRIA — Acha?  
ERNESTO — A pintura...  
GLÓRIA — É, descascou...  
ERNESTO — Entristeceu.  
GLÓRIA — É... um pouco...  
ERNESTO — É o tempo...  
GLÓRIA — Voa, né...  
ERNESTO — Quatro anos!  
GLÓRIA — Que não via?  
ERNESTO — É...  
GLÓRIA — É primo?  
ERNESTO — Não...  
GLÓRIA — Incomodo?  
ERNESTO — Ao contrário.  
GLÓRIA — Fuma?  
ERNESTO — Deixei.  
GLÓRIA — Fez bem...  
ERNESTO — Não tinha.  
GLÓRIA — Você é...  
ERNESTO — O que?  
GLÓRIA — Ernesto!  
ERNESTO — Me conhece?  
GLÓRIA — Sou Glória!  
ERNESTO — Não!  
GLÓRIA — Ernesto!  
ERNESTO — Glória!  
GLÓRIA — Me abraça!  
ERNESTO — Que prazer!  
GLÓRIA — Que alegria!

ERNESTO — Que saudade!  
GLÓRIA — Que bom!  
ERNESTO — Não chora...  
GLÓRIA — Parei...  
ERNESTO — E então?  
GLÓRIA — Fala você.  
ERNESTO — Voltei!  
GLÓRIA — Ótimo!  
ERNESTO — E você?  
GLÓRIA — Vivendo...  
ERNESTO — Bonita...  
GLÓRIA — Bondade...  
ERNESTO — Mulher!  
GLÓRIA — Há tempos!  
ERNESTO — E boa!  
GLÓRIA — E lá?  
ERNESTO — Foi duro.  
GLÓRIA — Mas passou...  
ERNESTO — Demorou...  
GLÓRIA — Quatro anos?  
ERNESTO — Séculos!  
GLÓRIA — Sofreu?  
ERNESTO — Horrores!  
GLÓRIA — Esquece...  
ERNESTO — Difícil.  
GLÓRIA — Passou...  
ERNESTO — Fiquei triste.  
GLÓRIA — Comigo?  
ERNESTO — É.  
GLÓRIA — Por que?  
ERNESTO — Me esqueceu.  
GLÓRIA — Você também.  
ERNESTO — Eu digo lá.  
GLÓRIA — Ah, sei...  
ERNESTO — Quatro anos!  
GLÓRIA — Não visitei.  
ERNESTO — Nem uma vez!  
GLÓRIA — E coragem?

ERNESTO — Que desculpa!  
GLÓRIA — Ia chorar...  
ERNESTO — Por me ver?  
GLÓRIA — Naquele lugar?  
ERNESTO — E daí?  
GLÓRIA — Me perdoa.  
ERNESTO — Não.  
GLÓRIA — Não perdoa?  
ERNESTO — Nunca!  
GLÓRIA — Mas esqueça.  
ERNESTO — Posso tentar...  
GLÓRIA — E agora?  
ERNESTO — Recomeçar.  
GLÓRIA — Vida nova!  
ERNESTO — Se der...  
GLÓRIA — Vai dar.  
ERNESTO — Tá difícil.  
GLÓRIA — Desanimado?  
ERNESTO — Marcado.  
GLÓRIA — É cisma.  
ERNESTO — Tomara.  
GLÓRIA — E Elisa?  
ERNESTO — Nem vi.  
GLÓRIA — Chegou agora?  
ERNESTO — Agora.  
GLÓRIA — Ela sabia?  
ERNESTO — De que?  
GLÓRIA — Que era hoje?  
ERNESTO — Sabia.  
GLÓRIA — Não foi lá?  
ERNESTO — Nem esperou...  
GLÓRIA — Como entrou?  
ERNESTO — Estava aberta.  
GLÓRIA — Coitada.  
ERNESTO — De Elisa?  
GLÓRIA — Tá sofrendo.  
ERNESTO — Mais que eu?  
GLÓRIA — Não sabe?  
ERNESTO — Nada.

GLÓRIA — Ela casou.  
ERNESTO — Elisa?  
GLÓRIA — E mal...  
ERNESTO — Com quem?  
GLÓRIA — Um viciado.  
ERNESTO — Em que?  
GLÓRIA — Drogas.  
ERNESTO — Por isso sumiu.  
GLÓRIA — Não se vêem?  
ERNESTO — Há dois anos.  
GLÓRIA — Vai ficar aqui?  
ERNESTO — Ia.  
GLÓRIA — É melhor.  
ERNESTO — Pra onde vou?  
GLÓRIA — E a faculdade?  
ERNESTO — Talvez volte.  
GLÓRIA — Volta, sim.  
ERNESTO — Quero trabalhar.  
GLÓRIA — Eu também...  
ERNESTO — Formou-se?  
GLÓRIA — Larguei.  
ERNESTO — E a turma?  
GLÓRIA — Por aí.  
ERNESTO — Todos sumidos.  
GLÓRIA — Não viu ninguém?  
ERNESTO — Há quatro anos!  
GLÓRIA — Ingratos!  
ERNESTO — E o Lucas?  
GLÓRIA — Casou-se.  
ERNESTO — Formou?  
GLÓRIA — É médico.  
ERNESTO — Cláudio?  
GLÓRIA — Advogado.  
ERNESTO — Fernando?  
GLÓRIA — Engenheiro.  
ERNESTO — Tarcísio?  
GLÓRIA — Não sabe?  
ERNESTO — Não.  
GLÓRIA — Morreu.

ERNESTO — Tarcísio?  
GLÓRIA — Leucemia.  
ERNESTO — E Isabel?  
GLÓRIA — Casou.  
ERNESTO — Marli também.  
GLÓRIA — Dois filhos.  
ERNESTO — Com o Aquiles?  
GLÓRIA — Com o Paulo.  
ERNESTO — Mirtes, não.  
GLÓRIA — Já desquitou.  
ERNESTO — Quatro anos!  
GLÓRIA — Engraçado...  
ERNESTO — O que?  
GLÓRIA — Essas notícias...  
ERNESTO — Tanta mudança...  
GLÓRIA — Cada um na sua...  
ERNESTO — Na sua?  
GLÓRIA — É modo de dizer...  
ERNESTO — E com você?  
GLÓRIA — Que que tem?  
ERNESTO — Todos bem?  
GLÓRIA — Papai morreu...  
ERNESTO — Seu Horácio?  
GLÓRIA — Enfarte.  
ERNESTO — Coitado.  
GLÓRIA — Mamãe tá em Minas.  
ERNESTO — E o Carlinhos?  
GLÓRIA — Vai indo...  
ERNESTO — Ainda joga xadrez?  
GLÓRIA — Parou...  
ERNESTO — Quero parceiro.  
GLÓRIA — Ele não pode.  
ERNESTO — Por que?  
GLÓRIA — Tá internado.  
ERNESTO — Desastre?  
GLÓRIA — Droga.  
ERNESTO — Não tem medo?  
GLÓRIA — De que?  
ERNESTO — Só, naquela mansão?

GLÓRIA — Que mansão?  
ERNESTO — Sua casa.  
GLÓRIA — Olha pela janela.  
ERNESTO — Não!  
GLÓRIA — Não posso olhar.  
ERNESTO — E esse prédio?  
GLÓRIA — Vendemos a casa.  
ERNESTO — E as árvores?  
GLÓRIA — Derrubaram...  
ERNESTO — Não acredito!  
GLÓRIA — Até chorei.  
ERNESTO — Que pena!  
GLÓRIA — Já sabe de tudo...  
ERNESTO — Tudo diferente...  
GLÓRIA — Fala de você.  
ERNESTO — Falar o que?  
GLÓRIA — Bonito, seu cabelo.  
ERNESTO — Rasparam, mas cresceu...  
GLÓRIA — Sua mãe, já sabe?  
ERNESTO — Já...  
GLÓRIA — Chato, né...  
ERNESTO — Podia estar aqui...  
GLÓRIA — Vi o entêrro...  
ERNESTO — Não pude...  
GLÓRIA — Elisa não vem...  
ERNESTO — Fica comigo.  
GLÓRIA — Não posso.  
ERNESTO — Jantamos juntos.  
GLÓRIA — Não posso...  
ERNESTO — Por que?  
GLÓRIA — O Claudinho...  
ERNESTO — Glória, você...  
GLÓRIA — Casei...  
ERNESTO — Com o Cláudio?  
GLÓRIA — Foi...  
ERNESTO — Mas, Glória...  
GLÓRIA — É uma pena...

ERNESTO — É uma pena...

GLÓRIA — Tchau...

ERNESTO — Tchau...

FIM

### 3º Movimento: AUGUSTO JANTAR

*Augusta Maria e Frederico Augusto são um casal requintadíssimo. Ela veste um elegante longo branco e ele um impecável smoking. Quando falam, pronunciam todos os esses e erres e mantêm uma formalidade glacial. As cadeiras que ocuparão estão nos extremos de uma longa mesa, forrada com imaculada toalha branca, sobre a qual estão, além de pratos e talheres, dois castiçais, cujas longas e enfeitadas velas acesas são a única iluminação do ambiente.*

AUGUSTA MARIA — Jantemos, Frederico Augusto?

FREDERICO AUGUSTO — Jantemos, Augusta Maria.

*(Eles se sentam)*

AUGUSTA MARIA — Oh, esqueciame! Eu própria deverei servir-nos.

FREDERICO AUGUSTO — Oh, não! E por que?

AUGUSTA MARIA — Perdemos a nossa empregada, Frederico Augusto. A Eulália nos deixou para sempre.

FREDERICO AUGUSTO — Oh, esses serviços!

AUGUSTA MARIA — Perdemos talvez a melhor cozinheira do mundo. Era capaz de se matar por um prato mais saboroso.

FREDERICO AUGUSTO — Jantemos fora, pois, Augusta Maria. É degradante essa lida doméstica.

AUGUSTA MARIA — Oh, não, Frederico Augusto, meu amor. Tenho uma surpresa!

FREDERICO AUGUSTO — Oh! Uma surpresa?

AUGUSTA MARIA — Então! Eu própria preparei o jantar de hoje!

FREDERICO AUGUSTO — Augusta Maria! Você? Oh, que delicadeza!

AUGUSTA MARIA — Faço questão de servi-lo. Com licença.

*(Augusta Maria Sai. Retorna com uma enorme travessa)*

FREDERICO AUGUSTO — E que aroma! Obrigado, Augusta Maria! Muito obrigado!

*(Augusta Maria o serve. Sentam-se. Desdobram os imaculados guardanapos e comem em silêncio. Augusta Maria faz menção de que vai falar, mas, impedida pela boca cheia, também mastigando, aguarda. Ela se esforça para engolir depressa, mas a comida, meio seca, dificulta. Paire uma ansiosa expectativa. Por fim, ela consegue engolir e fala)*

AUGUSTA MARIA — E então?

*(Agora é a vez de Frederico Augusto ver-se apertado, com a boca ocupada pela comida e querendo responder. Sem perder a sua sóbria e requintada postura, pede à Augusta Maria que aguarde a sua resposta, emitindo apenas um som gutural)*

FREDERICO AUGUSTO — Hum...

*(Enquanto mastigam, há um silêncio entre eles. Augusta Maria espera a continuação da frase de Frederico*

*Augusto, que balança a cabeça afirmativamente de modo discreto, dando-se tempo para engolir. Enfim, consegue falar)*

FREDERICO AUGUSTO — Excelente, Augusta Maria! é uma...

*(Inadvertidamente, Frederico Augusto leva outra garfada à boca, sendo surpreendido pela impossibilidade de falar, deixando no ar a conclusão da frase. Augusta Maria ao acabar de engolir e curiosa da opinião do marido sobre o prato, tenta forçar que conclua sua frase)*

AUGUSTA MARIA — Uma...?

*(Frederico Augusto mastiga. Não consegue responder. Augusta Maria aguarda ansiosa. Depois de um tempo, ela leva o garfo à boca. Pouco depois, Frederico Augusto consegue engolir e conclui a frase)*

FREDERICO AUGUSTO — Uma revelação, os seus dotes culinários!

*(Frederico Augusto sente-se aliviado por ter dito toda a sua longa frase. De sua parte, Augusta Maria, de boca cheia, se aflige, para agradecer o elogio, sem perder, em nenhum momento, a contenção típica de sua refinada educação. Frederico Augusto aguarda por um tempo, e depois come. Por fim, Augusta Maria consegue falar)*

AUGUSTA MARSAS — Obrigada. Você é gentil, Frederico Augusto.

*(Ela sorri afavelmente para ele que, mesmo mastigando, lhe retribui o sorriso. Ambos comem em silêncio, olhando um para o outro. Augusta Maria supõe que Frederico Augusto tentara lhe dizer algo com o olhar e indaga, com sutis movi-*

mentos de sobrançelas, o que ele quer. Ele, que não tentara dizer nada, quer saber, de sua parte, o que ela pergunta. Durante um tempo, sem que deixem de mastigar, os dois mantêm um diálogo de olhares e movimentos de sobrançelas, que leva à uma ansiedade crescente, sem que se possa concluir o que um ou outro pretende dizer. Finalmente, Frederico Augusto engole o que tinha na boca, mas, tão logo vê-se em condições de falar... não diz nada, ou melhor, não esclarece nada, partindo para outro assunto)

FREDERICO AUGUSTO — É...

(Augusta Maria aguarda atentamente, ele se ocupa em ajeitar a comida no garfo)

FREDERICO AUGUSTO — Você...

(Ele encontra dificuldade em arrumar os alimentos no garfo e se distrai com a função. Logo, percebe que Augusta Maria o aguarda)

FREDERICO AUGUSTO — A Eulália?

(Ele leva o garfo finalmente à boca e põe-se mastigar. Augusta Maria que engolira o que tinha na boca, já pode falar)

AUGUSTA MARIA — Que que tem a Eulália?

(Ele mastiga. Não pode responder. Ela, enquanto ajeita a comida no garfo, o aguarda)

FREDERICO AUGUSTO — Esse prato... é receita da Eulália?

(Augusta Maria, que acabara de levar o garfo à boca, vê-se impedida de falar. Num primeiro movimento, balança afirmativamente a cabeça,

para, logo em seguida, balançar negativamente. Frederico Augusto, perplexo, não entende o que quer dizer Augusta Maria e indaga, com olhares e movimentos de sobrançelas. Augusta Maria, lutando para engolir rapidamente o que tem na boca, balança insistentemente a cabeça, ora afirmativa, ora negativamente. Frederico Augusto, sem perder a linha, começa a se irritar. Augusta Maria, ao perceber-lhe a progressiva irritação, se aflige para responder. Frederico Augusto, curioso, acompanha atentamente a mastigação de Augusta Maria. Ela, por fim, consegue engolir o que tinha na boca. Frederico Augusto se imobiliza para, finalmente ouvir a resposta. Mas Augusta Maria, uma vez livre para falar, não responde a pergunta).

AUGUSTA MARIA — Como eu disse, Eulália nos deixou, Frederico Augusto.

(Frederico Augusto se irrita porque não ouviu a resposta que tão ansiosamente esperava. Balança insistentemente a cabeça, tentando dizer que já sabia que Eulália os deixara. Augusta Maria sente-se decepcionada com a cólera de Frederico Augusto. Decepcionada e insegura, ela baixa a cabeça e não afasta o olhar do próprio prato. Frederico Augusto, enfim mais calmo e arrependido pelo seu comportamento agressivo, tenta, com o olhar, uma reaproximação que facilite a reconciliação. Mas, Augusta Maria, de olhos apenas no prato, não lhe dá chance. Este tenta de diversas formas atrair-lhe a atenção sem falar. Pigarreia, provoca ruídos no prato, agita-se na cadeira etc. Ela permanece de cabeça baixa. Por fim, ele consegue engolir o que tinha na boca).

FREDERICO AUGUSTO — Augusta Maria, por favor...

(Ela não o olha imediatamente. Ele, irritado e sem ter o que fazer, enche a boca com uma garfada. Ela, retornando de suas conjecturas interiores, parece se dar conta de que Frederico Augusto chamara pelo seu nome)

AUGUSTA MARIA — Você disse alguma coisa, meu bem?

(Mas Frederico Augusto está de boca cheia... E não pode responder. Limita-se a, impacientemente, confirmar com movimentos de cabeça).

AUGUSTA MARIA — Desculpe-me. Estava distraída. Estou preocupada com o que houve com Eulália. O que foi mesmo que você me perguntou?

(Frederico Augusto, de boca cheia, não consegue responder. Por mais depressa que mastigue, não conseguirá desocupar a boca rapidamente).

AUGUSTA MARIA — Por favor, meu amor, me desculpa. Eu não ouvi a sua pergunta. Não se zangue comigo. Me diga o que quer saber. É sobre a Eulália?

(Frederico Augusto, sempre mastigando, diz que "não" com movimentos de cabeça).

AUGUSTA MARIA — Fala, Frederico Augusto. Por favor. Eu fico aflita. É sobre nós?

(Frederico Augusto se limita a olhá-la fixamente, enquanto mastiga persistentemente)

AUGUSTA MARIA — Você me olha desse jeito, só aumenta as minhas culpas; fala, meu amor. Por favor.

(*Frederico Augusto mastiga aflitivamente*).

AUGUSTA MARIA — É sobre mim? Sobre o jantar? Ai, meu amor, por favor. É sobre o quê, Frederico Augusto?

(*Ele definitivamente não consegue responder. Ela, irritada, enche a boca e mastiga com indignação. Frederico Augusto a olha com impaciência. Ele se irrita por ela ter enchido a boca, já que ele está quase engolindo, quase podendo conversar. Ela, ao vê-lo irritado, sente-se censurada e passa a mastigar mais devagar. Ele, por fim, consegue falar*)

FREDERICO AUGUSTO — Afinal, o que houve com a Eulália? Você fala dela de uma maneira estranha. O que houve com a Eulália, Augusta Maria?

(*Augusta Maria não consegue falar. Está irritada e aflita. Mastiga lentamente como para disfarçar.*)

FREDERICO AUGUSTO — O que eu perguntei àquela hora é se a receita de prato é sua ou da Eulália.

(*Impedida de falar, Augusta Maria não sabe como responder, num gesto contínuo, aponta para si mesma e depois balança o dedo negativamente*).

FREDERICO AUGUSTO — Não sabe? Como não sabe, Augusta Maria? Não sabe se essa receita é sua ou da Eulália?

(*Augusta Maria balança a cabeça negativamente com muita ênfase e depois afirmativamente*)

FREDERICO AUGUSTO — Então, quer dizer que você encomendou

fora esse jantar e me faz acreditar que tinha preparado!. Me diga, Augusta Maria: esse jantar, você o preparou ou encomendou?

(*Augusta Maria, de boca cheia, não sabe como responder. Frederico Augusto se irrita até o desespero. Depois, fica observando a mastigação aflitiva de Augusta Maria. Por fim, acalma-se e reconsidera*)

FREDERICO AUGUSTO — Desculpe-me. Afinal, que diferença faz? O que importa é que está delicioso.

(*Ele enche a boca e mastiga. Augusta Maria, enfim, alivia-se e pode falar*).

AUGUSTA MARIA — Frederico Augusto, eu nunca menti para você. Esse jantar foi preparado por mim e por ninguém mais. Eu apenas...

(*Frederico Augusto pára de mastigar immobilizando-se por completo. Aguarda que Augusta Maria conclua*).

AUGUSTA MARIA — Bem...  
(*Frederico Augusto aguarda imóvel*).

AUGUSTA MARIA — Eu... você sabe...

(*Ele aguarda*).

AUGUSTA MARIA — A Eulália, com o tempo, tornou-se uma amiga da família.

(*Ele aguarda*).

AUGUSTA MARIA — Ela nunca mediu esforços para...

(*Augusta Maria enxuga duas lágrimas com a ponta do guardanapo. Frederico Augusto está rubro de ansiedade*).

AUGUSTA MARIA — Há muito tempo que ela pensava em...

(*Frederico Augusto mastiga numa velocidade estúpida*).

AUGUSTA MARIA — Sou uma tola, Frederico Augusto. Perturbar o seu jantar com essas conversas... Nem sei se devo dizer...

(*Augusta Maria, inadvertidamente leva uma garfada à boca. Frederico Augusto, numa explosão incontrolável, depois do longo tempo de espera, grita com a boca cheia*).

FREDERICO AUGUSTO — Fala, pôrra!

(*Uma chuva de alimentos escapa de sua boca, precipitando-se em direção à mesa, atingindo também Augusta Maria que, atônita, reage num grito de exclamação*).

AUGUSTA MARIA — Frederico Augusto!

(*E uma nova chuva de alimentos percorre a mesa em sentido contrário, da boca de Augusta Maria até atingir Frederico Augusto. Os dois se imobilizam, aterrados. Frederico Augusto se levanta, guardanapo à mão, e vai até Augusta Maria. Limpaa*).

FREDERICO AUGUSTO — Desculpa, meu amor. Por favor. Sou um bruto.

(*Augusta Maria chora baixinho e enxuga as lágrimas com a ponta do guardanapo*).

AUGUSTA MARIA — Desculpa, Frederico Augusto... estou envergonhada pelo que fiz...

*(Frederico Augusto limpa-se, depois retorna ao seu lugar, senta-se e tenta consolar Augusta Maria.)*

FREDERICO AUGUSTO — Não houve nada... Esqueçamos... Jantemos...

AUGUSTA MARIA — Estou satisfeita. Quer que lhe sirva?

*(Augusta Maria levanta-se e serve Frederico Augusto. Um enorme osso. Ele se espanta e observa minuciosamente o osso.)*

AUGUSTA MARIA — É uma tíbia.

*(Frederico Augusto sorri com a brincadeira.)*

FREDERICO AUGUSTO — Ótima, essa! Uma tíbia!

*(Ele estuda uma forma de comer o osso.)*

FREDERICO AUGUSTO — Creio que depois do que houve aqui, não seria de todo mal-educado se pegasse com a mão, não é Augusta Maria?

AUGUSTA MARIA — Fique à vontade amor. É, de fato muito grande. Eulália tinha ossos enormes!

*(Súbito, Frederico Augusto entende tudo e queda-se imóvel e perplexo com a enorme tibia na boca.)*

FIM

4º Movimento:

PÁSSARO DE VÔO CURTO

ANTÔNIO — Elvira, chama o Totonho!

ELVIRA — Antônio? Você?

ANTÔNIO — Eu mesmo, ora essa! E quem mais havia de ser?

ELVIRA — Aconteceu alguma coisa?

ANTÔNIO — Nada. Não aconteceu nada.

ELVIRA — Você aqui à essa hora!

ANTÔNIO — É preciso hora marcada prá eu passar na minha casa?

ELVIRA — Calma, homem. Perguntei porque você nunca vem em casa à essa hora.

ANTÔNIO — Chega essa cadeira prá cá, prá eu descansar essa maldita perna.

ELVIRA — Foi por causa da perna que parou mais cedo?

ANTÔNIO — O quê que há, Elvira? Que perguntação é essa? Eu sou lá homem de parar de trabalhar por causa de dor na perna, Elvira? Vá chamar o Totonho e não amola!

ELVIRA — Antônio, Antônio, você precisa voltar ao doutor, Antônio.

ANTÔNIO — Isso é assunto prá outra hora, Elvira! Agora, eu quero é falar com aquele safado.

ELVIRA — Que safado, Antônio? Isso é maneira de falar?

ANTÔNIO — Não se faça de besta. Onde é que ele está?

ELVIRA — O Totonho?

ANTÔNIO — E quem mais havia de ser, Elvira? Você está ficando doida? Quem é o safado, o moleque dessa casa?

ELVIRA — Antônio, Antônio, não fala assim do seu filho, Antônio, que Deus castiga.

ANTÔNIO — Aquilo é um safado! Um vagabundo! Um desaforado!

ELVIRA — Ah, meu Deus do céu! Que homem rancoroso, meu Deus! Você ainda está pensando naquilo, Antônio? Já passou, homem. Não fica amargurando seu coração com...

ANTÔNIO — Não passou, não. Se tivesse passado, eu agora estaria trabalhando. Não passou nada. Dispensei um carroto, combinado há uma semana porque fiquei... fiquei... nem sei! Você acha que o que ele fez é coisa que passa assim, feito nuvem? Ele me acertou, mulher. E me acertou no coração. Mas eu vou tirar isso a limpo!

ELVIRA — Foi por isso que voltou cedo?

ANTÔNIO — Não consegui trabalhar. Hoje, quando saí de casa, depois do que ele me fez, já saí de cabeça quente e coração magoado. Quando dei por mim, espancava o Pampa, só porque o infeliz empacou na ladeira. Era chicote prá lá, chicote prá cá, zunindo no ar. E eu, cego e espumando. O animal me espiava de lado, com olhar manso de compreensão. Aí, parei e pensei: vou prá casa. É lá que tenho meu acerto. Agora, chama aquele vagabundo.

ELVIRA — Ah, Antônio, pelo amor de Deus.

ANTÔNIO — Vou mostrar prá ele que se ele não sabe o que é ser filho, eu sei o que é ser pai.

ELVIRA — Mas, Antônio, já não basta o que fez hoje cedo?

ANTÔNIO — Traga o desaforado.

ELVIRA — Não fala assim, Antônio. Que coisa! Totonho não é desaforado. Falo porque conheço meus filhos. Você sempre trabalhou na rua, sai cedo e volta de noite, como é que pode saber? Eu pajeiei eles



todos. E agora que estão todos criados, posso dizer: de todos, Totonho é o único que não é desafortado.

ANTÔNIO — Pois, sim!

ELVIRA — Pode acreditar: Totonho é um menino manso.

ANTÔNIO — Sonso, é o que ele é.

ELVIRA — É o único que gosta de criação. Todo dia trata dos passarinhos, dá comida pro cachorro e, no domingo, é ele quem vai lavar o Pampa na beira do rio.

ANTÔNIO — Você protege esse menino só porque ele é o caçula. Você não corrige ele, nem gosta que eu corrija. Você ainda vai pôr esse menino a perder.

ELVIRA — Quando precisa, eu corrijo. E ele me obedece. Ainda outro dia, ralhei com ele, prá ele parar com essa mania de ficar sozinho no fundo do quintal até de noite sem tomar banho.

ANTÔNIO — E ele obedeceu?

ELVIRA — Obedeceu, sim, Antônio. Ele é obediente.

ANTÔNIO — Pois não obedeceu, não. Ontem, no fim do dia, passei de carroça cheia pela estrada e, lá de baixo, vi o vagabundo sentado no barranco. Eu, cansado, com essa perna doente, puxando carreto de areia e o marmanjo olhando a estrada! E ainda por cima desobedecendo a mãe.

ELVIRA — Ontem, eu deixei. Ele pediu com tanta vontade, e já tinha cumprido as obrigações, deixei. É o que ele mais gosta, Antônio. Ficar olhando o caminhão aparecer na curva já em cima, passar, e desaparecer na curva lá embaixo.

ANTÔNIO — Isso tem que acabar.

ELVIRA — Mas por que, Antônio?

ANTÔNIO — Porque tem, Elvira. Eu sei aonde isso leva. E chega de pergunta!

ELVIRA — Vai proibir o brinquedo dele?

ANTÔNIO — Traga aquele moleque aqui!

ELVIRA — O que que você vai fazer com ele?

ANTÔNIO — Não é da sua conta!

ELVIRA — Antônio, Antônio, não faz judiação com o menino, não, Antônio.

ANTÔNIO — Aquele vagabundo não é mais menino, não.

ELVIRA — Você está no seu juízo, Antônio?

ANTÔNIO — Seu filho virou homem, Elvira. Virou homem e você não viu.

ELVIRA — Ele tem treze anos.

ANTÔNIO — Eu, com treze anos, já andava em terra estranha e ganhava a vida sozinho.

ELVIRA — Mas o Totonho tem a gente. Ele tem pai e mãe.

ANTÔNIO — Traz ele aqui! Agora!

ELVIRA — Pelo amor de Deus, Antônio, você vai bater nele?

ANTÔNIO — Chama ele aqui.

ELVIRA — Promete que não faz covardia?

ANTÔNIO — Vai ou não vai, Elvira? Se você não for, eu vou.

ELVIRA — Não, Antônio. Sua perna. Eu vou.

ANTÔNIO — Então, vai. Quero ele aqui. No pé dessa cadeira.

ELVIRA — Antônio...

ANTÔNIO — Você ainda está aí, mulher?

ELVIRA — Me diz uma coisa, Antônio.

ANTÔNIO — Vá buscar esse menino, Elvira!

ELVIRA — É só uma coisinha...

ANTÔNIO — Que coisinha, mulher, numa hora dessa?

ELVIRA — Uma coisinha... que eu queria saber...

ANTÔNIO — O que que é?

ELVIRA — Como foi que ele te acertou?

ANTÔNIO — Acertou? Acertou o que? Que conversa é essa?

ELVIRA — Você não disse que ele te acertou... te ofendeu?

ANTÔNIO — Aquele desgraçado...

ELVIRA — Como foi?

ANTÔNIO — Sabe o que ele disse?

ELVIRA — O que?

ANTÔNIO — Que ele não nasceu prá ser carroceiro.

ELVIRA — Ah, Antônio, mas foi isso? Ele não disse prá ofender. E o que que tem de mais se o menino quer ter outra profissão? Aqui em casa, ninguém quis ser carroceiro e você não achou ruim. Por que, agora?

ANTÔNIO — Não é profissão, mulher! Deixa de ser burra! Eu nunca quis que filho meu fosse carroceiro. Aliás, o que eu quero, o que eu peço a Deus, é que não castigue eles com uma profissão desgraçada como essa. O que ele falou foi... foi... Ah, ele falou foi prá me ofender.

ELVIRA — Nada, Antônio. Menino inocente.

ANTÔNIO — Já não basta a humilhação da rua, prá chegar em casa e ouvir ofensa desse safado? Você acredita, Elvira, que o carroto que eu tinha tratado há uma semana, o sujeito distraçou comigo prá tratar com o Arlindo?! Eu já contava com esse dinheirinho. É uma desgraça. Depois que o Arlindo comprou aquela caminhonete — uma chimbica metida à besta — ninguém quer saber de dar carroto prá carroceiro. “Porque o Arlindo vai mais depressa. Porque o Arlindo não suja a porta. Porque o Arlindo não quebra nada.” E por aí vai... E quando esse pangaré empaca no sol quente, eu fico suando, cheirando essa fedentina de estrume, ainda tenho que agüentar as buzinas do Arlindo, passando naquela maldita caminhonete que brilha tanto que dói as vistas. Eu acho, Elvira, que passou o tempo do carroceiro.

ELVIRA — Quem sabe um dia a gente não tem uma caminhonete, Antônio?

ANTÔNIO — Só se cair do céu.

ELVIRA — Deus é grande, Antônio.

ANTÔNIO — Vá chamar o Totonho, que eu preciso ir trabalhar.

ELVIRA — Sabe, Antônio, o Totonho já tinha me falado que quando crescer não quer puxar carroça. Ele disse que ainda vai ter um caminhão. Custe o que custar, um dia ele ainda vai passar nessa estrada, buzinar e bater a mão prá nós.

ANTÔNIO — Ele disse isso?

ELVIRA — Disse.

ANTÔNIO — Ele disse mesmo isso?

ELVIRA — Disse

ANTÔNIO — Quando foi que ele disse isso?

ELVIRA — Outro dia, lá no fundo do quintal.

ANTÔNIO — É... mas só vendo... chama ele aqui, Elvira.

ELVIRA — Antônio.

ANTÔNIO — Hum...

ELVIRA — Você me promete uma coisa, Antônio?

ANTÔNIO — O que?

ELVIRA — Diz que promete.

ANTÔNIO — Então, diz o que é.

ELVIRA — Promete que não vai bater no Totonho?

ANTÔNIO — Eu não vou bater nele, Elvira.

ELVIRA — É mesmo, Antônio?

ANTÔNIO — Vou conversar.

ELVIRA — Você é um homem bom, Antônio. O Totonho também. Ele puxou muito à você.

ANTÔNIO — Quando o Pampa me espiou manso, com aqueles olhos morteiros, debaixo de tanto chicote, desisti de pancada.

ELVIRA — Vou chamar o Totonho.

*(Elvira sai. Antonio fala sozinho.)*

ANTÔNIO — Se um dia o Totonho compra um caminhão, eu só queria ver a cara desse povo. A gente ia lavar ele na beira do rio, depois, polir aí na porta de casa, até ele ficar brilhando feito espelho. Depois, a gente ia passear pela cidade. Eu, lá no alto daquela cabine, com o braço pro lado de fora. Tem que ser com o braço pro lado de fora da janela e cigarro na mão. Ah, como eu ia ficar

feliz! A gente ia parar atrás da chimbica do Arlindo, com o motorzão funcionando, e buzinar, só prá fazer zoeira. Aquele buzinao de ar comprimido. Queria só ver o Arlindo arrancar a chimbiquinha, esbaforido, e subir pelo passeio afora. Ah, que eu ia rir.

*(Elvira retorna.)*

ELVIRA — Antônio, vem cá. Vem ver isso aqui.

ANTÔNIO — Quê que é, mulher?

ELVIRA — Vem cá prá você ver.

ANTÔNIO — Minha perna está latejando. Fala o que é.

ELVIRA — Soltaram os passarinhos, Antônio. As gaiolas estão abertas.

ANTÔNIO — Quem fez isso?

ELVIRA — Só pode ter sido ele.

ANTÔNIO — Totonho?

ELVIRA — Totonho.

ANTÔNIO — Será?

ELVIRA — Os bichinhos vão morrer, soltos por aí.

ANTÔNIO — Passarinho de gaiola voa curto, mas não morre, não.

ELVIRA — Outra coisa: Totonho não está em casa.

ANTÔNIO — Nem no quintal?

ELVIRA — Nem no quintal.

ANTÔNIO — Totonho não sai de casa.

ELVIRA — Hoje, saiu.

ANTÔNIO — Olhou no fundo do quintal?

ELVIRA — Já disse que olhei. Não está.

ANTÔNIO — Fica calma, mulher. Só porque o menino foi dar uma voltinha?

ELVIRA — Não sei, não, Antônio. Eu acho que...

ANTÔNIO — Você acha o que? O quê que você acha? Responde!

ELVIRA — Não sei...

ANTÔNIO — Menino é assim... some por aí, depois aparece com a cara mais lambida...

ELVIRA — Sempre tive medo disso acontecer...

ANTÔNIO — Disso, o quê? Não aconteceu nada, mulher! Ele está por aí...

ELVIRA — Antônio, as roupas dele sumiram. O prego está vazio. Ah, Antônio, alguma coisa me dizia que um dia isso ia acontecer...

ANTÔNIO — Quê que você acha que aconteceu, Elvira? Fala de uma vez, mulher!

ELVIRA — O Totonho fugiu.

ANTÔNIO — Fugiu? Fugiu prá onde? Fugiu por quê?

ELVIRA — Quem pode saber, meu Deus?

ANTÔNIO — Fica calma, mulher.

ELVIRA — Eu já esperava por isso. Eu dizia prá mim mesma: um dia, ele não agüenta mais a tentação e vai seguir essa estrada.

ANTÔNIO — Será que ele foi, Elvira?

ELVIRA — Foi. Eu sei que foi.

ANTÔNIO — É... eu também...

ELVIRA — Que Deus guarde meu filho por esses caminhos.

ANTÔNIO — Ah, Totonho, logo hoje que eu ia fazer tudo diferente.

ELVIRA — A estrada que leva, um dia traz...

ANTÔNIO — Olha, Elvira, Totonho vai ser um homem de bem...

ELVIRA — Queira Deus... Queira Deus...

ANTÔNIO — Vai romper na vida e um dia volta de caminhão.

ELVIRA — Antônio...

ANTÔNIO — Hum...

ELVIRA — Como é que sabe disso?

ANTÔNIO — Porque já estou até vendo.

ELVIRA — Com tanta certeza, Antônio?

ANTÔNIO — Ele é como o pai, Elvira. Ele fez como eu, Elvira...

FIM

5ª Movimento:

AMOR, SENIL AMOR

*(O casal septuagenário entra no quarto de dormir. Ambos estão extremamente bem vestidos e o quarto é decorado com requinte)*

ROMUALDO — Bonum vinum laeticat cor hominis!

MARGARIDA — Basta uma taça de vinho e o velho professor de latim se reencarna.

ROMUALDO — Minha querida Margarida, eu apenas repeti Virgílio.

MARGARIDA — Mas traduza, Romualdo. Quero participar da sua alegria.

ROMUALDO — O bom vinho alegra o coração do homem.

MARGARIDA — Estou tão feliz, Romualdo. Não queria que a festa

acabasse. Ainda estou com vontade de dançar.

ROMUALDO — Sabe o que disse Virgílio na Eneida? *Varium et mutabile semper femina*. A mulher é algo imutável e inconstante. Aparentemente é apenas um paradoxo, mas, no fundo, é de fato, um paradoxo. Em plena festa, você renunciava à dança para vir dormir; agora, você renuncia ao sono para dançar. Entenda-se as esfinges! Mas hoje é uma noite especial para nós dois, minha querida Margarida. Dancemos, pois! *(Os dois dançam pelo quarto)* — Oh, minha doce Margarida! Quem diria! Há exatamente dez anos, nossos filhos e amigos nos davam por mortos. E, no entanto, cá estamos a bailar, comemorando justamente os dez anos daquele acidente.

MARGARIDA — Dez anos da nossa ressurreição!

ROMUALDO — Fugit irreparabile tempus! diria Virgílio. Foge o tempo irreparável! De repente, sem que nos apercebêssemos, eis-nos septuagenários! Mas não temos do que nos queixar, minha fiel Margarida. A vida nos tem sido pródiga. Virgílio diria: *Pauci quos aequus amavit Jupiter!* Estamos entre os raros que Júpiter amou!

MARGARIDA — Romualdo, pára de fazer discursos e vamos conversar feito gente!

ROMUALDO — Segundo Quintiliano, o homem verdadeiramente sábio deve aliar a honestidade de vida à perfeição: *vir bonus dicenti peritus*. *(Ela pára de dançar.)*

MARGARIDA — Romualdo, você está no quarto com sua mulher e não no senado romano.

ROMUALDO — Perdoe seu velho companheiro, amada minha. É o vinho, o bendito vinho, que me excita a mente.

MARGARIDA — E esse bendito vinho não lhe excita mais nada além da mente?

ROMUALDO — E como excita, Margarida! É um calor sensual que se espalha por todo o corpo, buscando a explosão, mas... Margarida, querida, nec semper lilia florent!

MARGARIDA — Fala, Romualdo! Esquece desse Virgílio e fala, homem!

ROMUALDO — Nem sempre os lírios florescem...

MARGARIDA — Lírios só florescem com a raiz enfiada na cova.

ROMUALDO — Margarida, querida, creio ter entendido a sua matáfora. Fico eufórico, mas logo reconsidero. De que adianta esse calor que me sobe pelo corpo? Olha bem para nós: o que pode uma raiz murcha enfiada numa cova seca?

MARGARIDA — Fora da cova é que ela não fará nada.

ROMUALDO — Consolemo-nos, Margarida. É o ritmo da vida. Anda, me dá o beijo da sua compreensão. *(Eles se beijam.)*

MARGARIDA — Ai, que gostoso, Romualdo. Eu não quero me consolar sozinha. Morde meus lábios. Assim, meu amor. Bem molhado! Esquisito, meu bem. Minha língua não está cabendo mais em sua boca.

ROMUALDO — Eu também estou estranhando. A sua boca é que parece ter crescido.

MARGARIDA — Romualdo do céu! Nós trocamos as dentaduras. Por

isso é que durante a festa eu não conseguia fechar a boca.

ROMUALDO — E eu não conseguia abrir.

MARGARIDA — Passei quatro horas rindo. Será que alguém desconfiou?

ROMUALDO — Ninguém desconfia de quem sorri numa festa. Se você chorasse, estranhariam. Eu, sim, é que estive ridículo, com essa boca franzida. Se abrisse o bico, a dentadura caía. Engraçado é que eu estranhava, mas atribuí-a ao vinho rascante que andei bebericando. Mas agora, começo a me lembrar que, assim que pus a dentadura, desconfiei que havia algo errado. Descobri restos de doce entre os dentes. E eu nunca como doce!

MARGARIDA — Vamos destrocá-lo sem pegar. Põe a sua boca na minha. *(Eles põem a boca na boca e tentam destrocá-lo sem pegar.)*

ROMUALDO — Ah, Margarida, aquele velho fogo está subindo.

MARGARIDA — Subindo, Romualdo? Que maravilha!

ROMUALDO — Estou me sentindo como um vulcão extinto começando a reacender.

MARGARIDA — Deixa eu soprar essa chaminha pelo seu ouvido! O fogo continua subindo?

ROMUALDO — Subindo, subindo, com tanta força que vai cuspir larva para todo lado.

MARGARIDA — Ai, Romualdo! Não deixa desperdiçar! Cospe essa larva dentro de mim! Me queima com a sua larva quente!

ROMUALDO — Margarida, eu quero... eu quero... eu quero rosetar!

MARGARIDA — Ai, Romualdo, que gostoso! Me ajuda a tirar essa roupa

depressa! *(Romualdo tenta ajudá-la a abrir o éclair)* — Para baixo, Romualdo! *(Ele insiste, mas não consegue)* — Calma, meu bem! Não é força, é jeito! E o fogueiro, continua subindo?

ROMUALDO — Continua, continua...

MARGARIDA — Mantém o fogueiro aceso, Romualdo!

ROMUALDO — Se eu esfriar, só no ano que vem.

MARGARIDA — Puxa o fecho prá baixo.

ROMUALDO — Agora que o fogo sobe, esse fecho não desce!

MARGARIDA — Calma, meu bem. Senão o fogueiro apaga. Presta atenção: eu prendo a respiração, afrouxo o peito e você puxa o fecho.

ROMUALDO — Entendi: você murcha o peito, afrouxa o fecho e eu puxo prá baixo.

MARGARIDA — *(De respiração presa)* — Puxa o fecho, seu trouxa, que está frouxo! *(Romualdo puxa o fecho, mas não consegue e se desespera.)*

ROMUALDO — Isso não é um vestido! É uma camisa de força! *(Súbito, ele levanta-lhe a saia, tentando tirar o vestido de baixo para cima.)*

MARGARIDA — Assim não sai, Romualdo! Não adianta!

ROMUALDO — *(Descobrimo)* — Margarida! Que belo par de nádegas! *(Ele a ergue por trás e anda pelo quarto.)*

MARGARIDA — Então, você gosta da minha bundinha? E nunca falou! É sua, meu bem! É toda sua! e o seu fogueiro, continua aceso?

ROMUALDO — Aceso como nunca! (*Ele a põe de quatro e se aperta contra ela.*)

MARGARIDA — Sem tirar o vestido, não dá, Romualdo! Estou de cinta-calça! (*Em desespero crescente, ele volta a tentar abrir o fecho e corta o dedo.*)

ROMUALDO — Ai, cortei a porra do dedo!

MARGARIDA — Oh, que pena! Deixa eu ver! (*Ela põe o dedo dele na boca para estancar o sangue.*)

ROMUALDO — Oh, que gostoso, Margarida! Chupa mais! Chupa mais! (*Num ímpeto incontrolável, ele a empurra sobre a cama e puxa o fecho com violência. Na sonoplastia, ruído forte de tecido rasgando. Os dois se assustam.*)

MARGARIDA — Você me rasgou, Romualdo?

ROMUALDO — Não, Margarida! Foi o vestido!

MARGARIDA — Então, me rasga, Romualdo! Me usa, Romualdo! Me maltrata, Romualdo! Você sempre me respeitou demais e eu sempre tive fantasias de ser possuída com violência! (*Ele salta sobre ela num ímpeto selvagem*) — Mas, antes de me usar, Romualdo, cuida do meu braço! (*Decepcionado, ele se levanta pega umas ferramentas e volta à cama. Desaperta alguns parafusos e retira o braço de margarida. Na sonoplastia, ouve-se ruídos de atrito entre metais.*) — Oh, que alívio! Esse braço me pesa tanto. Deixa aqui, junto da cama, Romualdo, senão amanhã eu não encontro. Agora, acaba de tirar a minha roupa. Sem braço, eu não consigo. (*Ele põe-se a tirar a roupa dela. súbito, à visão que se lhe revela, é tomado de euforia.*)

ROMUALDO — Oh, pubes flamae abstrusa in venis silicis! Mirabile visu! Omne ignoto pro magnifico!

MARGARIDA — Traduz, Romualdo. Deve ser uma besteira, mas quando estou nua, fico tão insegura!

ROMUALDO — Oh pubis das chamas escondida nos veios das pedras. Visão maravilhosa! Tudo que é escondido, é tido como magnifico! (*Romualdo enfia a cabeça entre as pernas de Margarida.*)

MARGARIDA — (*Num crescendo de excitação*) — Ai, Romualdo, você é um grande poliglota! Um grande professor de línguas! Você nasceu para lidar com línguas! (*Em gritinhos ritmados.*) — Ai, ui, ai, ui, ai, ui...

ROMUALDO — (*Erguendo-se de entre as pernas dela.*) — Oh, Virgílio, poeta preferido das musas! Se não deixastes um bom verso para esse momento, é porque não provastes o prazer de chupar uma buceta! Se me deixas órfão de uma boa citação, resta-me o consolo da própria ação! (*E ele volta a mergulhar entre as pernas de Margarida.*)

MARGARIDA — (*Retornando aos gritinhos ritmados*) — Ai, ui, ai, ui...

ROMUALDO — (*Erguendo-se outra vez aos gritos.*) — Thalassa! Thalassa! É o mar! É o mar, esse aguaceiro que vem aí!

MARGARIDA — Romualdo do céu! Eu estou ficando toda mole!

ROMUALDO — Pelo aguaceiro, você está se dissolvendo, Margarida!

MARGARIDA — Tira essa roupa depressa, Romualdo! Vamos jogar a minha água no seu fogo! (*Ele se despe rapidamente, enquanto ela o*

*acaricia.*) — Ai, Romualdo, eu estou doída para fazer indecências! Coisa pesada, sabe, Romualdo? Você também quer, Romualdo, coisa pesada?

ROMUALDO — Quero, Margarida! Quero tudo a que tenho direito! Varietas delectat! A variedade delicia!

MARGARIDA — Então, deita, que eu vou fazer do seu foguinho um incêndio. (*Ela se deita sobre ele e se acariciam. Súbito, ela dá um grito de dor.*) — Ai, Romualdo! Me machuquei! Foram os parafusos!

ROMUALDO — Não foram os parafusos!

MARGARIDA — Olha aqui. Me feriu o joelho.

ROMUALDO — Foram as porcas ou então os arrebites.

MARGARIDA — As quinas me cortaram.

ROMUALDO — Então, me ajuda a tirar essa maldita perna!

MARGARIDA — Ajudar, como, sem o braço? (*Romualdo levanta-se pega as ferramentas, senta na cama e desaperta ele mesmo os parafusos de sua perna, retirando-a. Na sonoplastia, ouve-se o ruído de atrito entre metais.*)

ROMUALDO — Com essa história de fazer cooper na praia, a maresia está comendo a minha perna. (*Ela vai guardar a perna.*) — Deixa junto da cama, senão amanhã tenho que sair pulando por aí. (*Ela encosta a perna ao lado da cama.*)

MARGARIDA — (*Procurando e acariciando.*) — E onde está aquela coisinha? (*Desabotoando-lhe a barguilha.*) — Onde está, Romualdo, a coisa?

ROMUALDO — Latet anguis in herba. A serpente está sob a herba.

MARGARIDA — Olha, Romualdo! A serpente se enroscou para dormir.

ROMUALDO — Margarida, para saber disso eu não preciso de você. Acorde a fera que hiberna e saberá do que ela é capaz.

MARGARIDA — Ficar nervoso só piora, Romualdo. Aí é que ele encolhe mesmo!

ROMUALDO — Então, mãos à obra, mulher!

MARGARIDA — Com a mão na obra eu já estou. Só me resta por a obra na boca! (*Margarida enfia a cabeça entre as pernas de Romualdo.*)

ROMUALDO — Ai, Margarida! Já senti uns comichões!

MARGARIDA — Concentra, Romualdo. Concentra. Isso é como uma sessão de levitação.

ROMUALDO — Com essa concentração, sou capaz de levantar o pão de açúcar!

MARGARIDA — Olha, Romualdo! Está desenrolando!

ROMUALDO — Parturient montes; nascetur ridiculus mus!

MARGARIDA — Assim não dá, Romualdo! Você está pensando em Virgílio!

ROMUALDO — Você acha que eu iria citar Virgílio numa hora dessa? Isso é de Horácio: as montanhas partejam, mas nascerá um ridículo rato!

MARGARIDA — Que gracinha, Romualdo! O ratinho já está quase ficando de pé. Ficou! Ficou em pé sozinho! E lá vai ele, Romualdo! Lá vai ele bem fogoso!

ROMUALDO — Vem cá, Margarida. Vamos aproveitar esse embalo e plantar logo o nosso lírio!

MARGARIDA — Mas ainda está jonjo!

ROMUALDO — Jonjo não é duro, mas também não é mole. É agora ou nunca! (*rapidamente, eles assumem a tradicional posição e Romualdo cavalga célere, gritando excitadíssimo.*) — Amor, pauperibus divirtiae, divitibus ornamentum, seninus pblectamentum!

MARGARIDA — (*Em excitação crescente.*) — O amor é a riqueza dos pobres, o adorno dos ricos e a distração dos velhos!

(... *E tudo explode num longo e plenamente prazeroso gemido, após o qual o casal se entrega às delícias do sono, exauridos pelos esforços de sua conquista...*)

FIM

# DOS JORNAIS

## O TEATRO NA POLÓNIA

(Antes da Lei Marcial)

Yan Michalsky

Durante os meses que durou, na Polónia, o sonho de uma nova e democrática organização das instituições nacionais, o teatro foi um dos campos de atividade que mais se interrogaram sobre o papel que lhe caberia na sociedade que parecia estar sendo construída. Ao mesmo tempo em que no plano artístico tornava-se claro que o teatro era incapaz de absorver, a curto prazo, as rápidas modificações que se processavam no país, e transformá-las em matéria-prima de uma criação inovadora e atual, no plano institucional, teórico e ideológico as discussões não paravam de ferver. Algumas das trocas de idéias mais importantes tiveram por cenário a Assembléia Geral Extraordinária dos Delegados da Associação dos Artistas Poloneses de Teatro e de Cinema, realizada em abril de 1981 em Varsóvia. No desfecho dessa reunião, a antiga Associação (originalmente criada em 1949, em plena era do estalinismo) foi substituída por uma União dos Artistas dos Palcos Poloneses, "... reunindo homens e mulheres de teatro que trabalhavam no campo da criação, e incumbida de todos os direitos de defesa das competências profissionais e do nível artístico do teatro." Paralelamente, já existia, desde setembro de 1980, o Sindicato Independente e Autônomo dos Empregados de Teatro Solidariedade, com sede em Gdansk, "reunindo todos os homens e mulheres de teatro, inclusive os trabalhadores manuais, e incumbido de todos os direitos sindicais". A filiação a cada uma dessas entidades não excluía a inscrição do mesmo profissional na outra, já que o âmbito da União seria de ordem predominantemente cultural, enquanto o Solidariedade encarregava-se de assuntos mais especificamente sindicais.

Os números de junho-julho e de agosto da revista *Le Théâtre en Pologne* trazem inúmeros artigos que refletem as preocupações e o estado de espírito dos artistas teatrais poloneses antes de 13 de dezembro de 1981. Transcrevemos, a seguir, alguns trechos particularmente interessantes e representativos; e, em certos casos, capazes até de enriquecer uma eventual discussão sobre os problemas atuais do teatro brasileiro.

### "O QUE É HOJE O TEATRO NACIONAL?"

(Trecho de uma intervenção do escritor Bohdan Korezniewski na Assembléia Teatral de Varsóvia, em abril de 1981.)

A mais alta tarefa da arte consiste sem dúvida em suscitar e expressar os sonhos dos homens. Será que o teatro, e sobretudo o Teatro Nacional (um dos principais teatros estatais da Polónia — Y.M.) terá a coragem de assumir esta tarefa? Conseguirá superar a zona de isolamento que separa hoje seu edifício e as suas poltronas estofadas das pessoas da rua e do campo? De que maneira ele concluirá as suas alianças com a sociedade? Digo isto não para fazer perguntas que eu mesmo não saberia responder, mas para lançar um apelo na esperança de suscitar ecos de longe. Não muito de longe, aliás, pois o teatro não deve desperdiçar uma oportunidade histórica tão grande que dificilmente há de se apresentar de novo num próximo futuro. Se as propostas dentro dos edifícios do teatro burguês não surtirem efeito, talvez tenhamos de recorrer a propostas radicalmente diferentes? Talvez o futuro Teatro Nacional tenha de ser criado desde o início na base de um acordo espontâneo entre grupos de atores e grupos de espectadores? O espetáculo surgiria então como uma manifestação de clube, encomendada e financiada por organizações de trabalhadores e camponeses para os seus membros. Isto permitiria ao teatro recuperar um caráter que ele teve por muitos anos, e que perdeu quase totalmente no século passado, durante o qual ele foi transformado numa espécie de empresa produzindo diariamente para as necessidades do mercado, coisa que o socialismo cheio de admiração diante da sua economia levou a um nível de quase caricatura. O teatro só tomaria a palavra quando tivesse realmente algo a dizer, como todo artista autêntico. Se, dirigindo-se a pessoas que desejam arte, ele lhes trouxer um poeta, e junto com ele apresentar no palco uma nova obra nascida, como as antigas, dos entusiasmos, das esperanças e das decepções de seu tempo, então ele se tornará aquilo que o teatro deve ser."

### "CONSIDERAÇÕES SOBRE A SITUAÇÃO DO ATOR POLONÊS"

(Trechos da intervenção do ator Zbigniew Zapasiewicz, na mesma Assembléia.)

Tudo que disse até agora (...) visa a nos conscientizar de que quem quiser na Polónia de hoje adotar a profissão de ator deve antes saber por que fazê-lo; pois só o desejo de *apresentar-se* em público não basta. Fundamos na Polónia desde a guerra um considerável número de teatros, partindo do princípio de que o teatro é e deve ser uma arte de massa. Criamos três escolas de arte dramática; muitos atores amadores tornaram-se profissionais; cursos foram organizados junto a companhias teatrais. Muitos grupos amadores obtiveram o *status* profissional. Hoje parece evidente que esses teatros permanentes são demasiadamente numerosos na Polónia. São atrapalhados pelos planos, pelos regulamentos, e sobretudo não dispõem nos seus respectivos meios de um número suficiente de espectadores desejosos de frequentá-los. E, qualquer que seja no futuro o nível intelectual da sociedade, será sempre assim, pois não existe nenhum motivo racional para que todo mundo deva gostar de teatro. É só nos barzinhos teatrais que se costuma dizer: "O poderoso Fulano é um imbecil, ele nunca vai ao teatro." Queiram os céus que este seja o único elemento de tolice dos poderosos (...)

Eis por que é tão difícil colocarmo-nos de acordo quanto ao que esperamos do teatro, e o teatro espera de nós. Os interesses dos que estão no pelotão da frente e dos que correm mais atrás são tão contraditórios que se pode mesmo duvidar que um tal acordo seja possível. As discussões nas nossas reuniões e congressos sempre se reduzem, há anos, a problemas da existência material. Os que estão no topo da hierarquia sentem-se perturbados por este fato, como se a culpa fosse deles. O diálogo sobre os fundamentos ideológicos do teatro é sempre dominado por aqueles que estão convencidos de que o mero fato de serem atores (ou seja, possuírem o respectivo atestado oficial) lhes confere o direito de exigir do meio, da Associação e, finalmente, dos mecenas, privilégios especiais. (...)

Sou membro, e mesmo militante, do Solidariedade; aderi portanto àquilo que é cada vez mais rotineiramente chamado "o movimento de renovação". Mas após alguns meses desse trabalho percebo com espanto que uma vez passado o período da primeira euforia e das magníficas manifestações profissionais e ideológicas de nossos colegas (sobretudo os de Gdansk), para as pessoas que começam a tomar a palavra tudo que está ligado à noção de renovação no teatro não tem quase nada a ver com a própria natureza de sua atividade. Em nome de uma democracia mal compreendida, começam a ser feitas exigências que visam ao nivelamento de todos quanto aos seus direitos não só materiais mas, coisa mais grave,, também artísticos."

#### "RELAÇÕES ENTRE PASSADO E PRESENTE"

(Trecho do artigo de August Grodzicki, no n.º 274-275 de Le Théâtre em Pologne.)

Os teatros da Polónia viram-se diante de uma tarefa difícil, para a qual estavam precariamente preparados. O que representar para satisfazer as necessidades de um público que busca no teatro um testemunho de seu tempo, dos problemas morais, nacionais e sociais vivos? Aqui e acolá recorre-se aos clássicos, mas os resultados têm sido pouco conclusivos. Uma nova dramaturgia não nasceu ainda. As raras peças que, de uma ou de outra maneira, tocavam, ainda que por metáforas, nas questões vitais para a sociedade ou as pressentiam vagamente, empalideceram diante da natureza dramática dos acontecimentos, e do reflexo que estes encontram nos meios de informação. O teatro pede tempo para reencontrar-se e reafirmar-se, tanto que para isto precisa de mudanças estruturais e ideológicas. Enquanto espera, procede por meias-medidas ou por paliativos. Daí o crescimento dos cabarés literários, que reagem de imediato aos fatos de hoje e de ontem, sendo esta a natureza da sua arte. (...) Também os teatros retomam contato com a fórmula do cabaré satírico. (...) Um outro gênero são as montagens poéticas, (...) manifestações que teatralizam a poesia. Outros fazem o mesmo com o jornalismo."

#### "O TEATRO ESCRITÓRIO"

(Trecho do artigo de Jan Krossowicz intitulado O Teatro Está Queimando, publicado no n.º 12/1981 da revista Literatura.)

"Existem teatros em demasia. Isto não quer dizer que eles não devam ser todo subvencionados. Mas a subvenção dada a maus teatros é um absurdo. Porém, o cerne do problema não diz respeito à economia. Não se trata de uma rentabilidade maior ou menor; trata-se de saber se o teatro preenche efetivamente suas funções geradoras de cultura, se atende realmente a uma necessidade social e se está ligado à sociedade. A instituição na qual se transformou nosso teatro não atende, no seu conjunto, a essas condições fundamentais, ou só o faz cada vez pior."

#### "TEATROS DEMAIS"

(Texto do diretor Zygmunt Hubner, em resposta a uma enquete do semanário Solidariedade, n.º 3, de 17-4-81.)

"O que eu espero do Solidariedade? Sem dúvida o que todos esperam. Mas pouca coisa para o próprio teatro. Não creio que uma multidão de operários venha de repente ao teatro. Talvez renasça a tradição dos teatros operários, assassinados pelo movimento amador planejado de cima para baixo, sobretudo nos anos 50, mas também mais tarde... Em compensação, não acredito que o meio teatral disponha de forças capazes de modificar o que quer que seja na estrutura do teatro, burocratizada e pletórica a um ponto absurdo. Temos na Polónia um excesso de teatros, e a meu ver precisamos de mudanças no teatro. Mas seria preciso começar por analisar o modelo de vida cultural nas capitais das províncias: de que teatros essas cidades precisam, se é que precisam mesmo de teatros, pois é possível que os habitantes necessitem mesmo de outra coisa. É preciso simplesmente estudar em primeiro lugar o mercado, como o faz um industrial antes de lançar um produto, para não reproduzir os erros que tem por resultado teatros e casas de cultura vazios. Penso que existe ali matéria para reflexão e um campo de ação para os sociólogos, os jornalistas de cultura e também para os militantes do Solidariedade, que devem saber melhor o que as pessoas querem e de que necessitam. Mas é evidente que os artistas, inclusive os filiados ao Solidariedade, vão se defender contra a redução de teatros."

(Extraído de O Jornal do Brasil, 6-2-82)

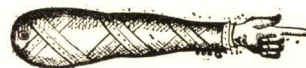


# Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

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; *A Bicicleta do Condenado*, nº 90.  
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.  
Byron, L. — *Caim*, nº 89  
Caragiale, I. L. — *Uma Carta Perdida*, nº 87.  
Cabrujas, José Ignácio — *Ato Cultural*, nº 80.  
Casona Alejandro — *Farsa do Mancebo*, nº 53.  
Cervantes — *O Tribunal dos Divórcios*, nº 63; *O Retábulo das Maravilhas*, nº 67.  
Cocteau Jean — *Édipo Rei*, nº 58.  
Checov Anton — *O Jubileu*, nº 46; *Os Males do Fumo*, nº 46; *O Pedido de Casamento*, nº 85.  
França Júnior — *Maldita Parentela*, nº 55.  
Garcia Lorca — *Amor de D. Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, nº 79.  
Ghelderode — *Os Cegos*, nº 68.  
Gheon Henri — *A Via Sacra*, nº 49.  
Kokoschka Oskar — *Assassino, Esperança das Mulheres*, nº 66.

Labiche, Eugène — *A Gramática*, nº 47.  
Largekvist, Paer — *O Túnel*, nº 82.  
Macedo J. Manuel — *O Novo Otelo*, nº 43.  
Machado de Assis — *Lição de Botânica*, nº 61; *Não Consultes Médico*, nº 72.  
Machado M. C. — *Os Embrulhos*, nº 47; *As Interferências*, nº 57; *Um Tango Argentino*, nº 56; e *Os Viajantes*, nº 47.  
Marinho, Luiz — *A Derradeira Ceia*, nº 59.  
Martins Pena — *O Caixeiro da Taverna*, nº 60; *O Inglês Maquinista*, nº 67.  
Maeterlinck — *A Intrusa*, nº 65.  
Meireles, R. — *A Noite de Teresa Cibalena*, nº 84.  
Millor Fernandes — *Do Tamanho de um Defunto*, nº 75.  
Monteiro A. Carmosina — *Bumba-me-Boi*, nº 52; e *Chica da Silva*, nºs 70-71.  
Obaldia, R. de — *O Defunto*, nº 90.  
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 Aávogados*, nº 73.  
Saint-Exupéry, A. — *O Pequeno Príncipe*, nº 89  
Shakespeare, W. — *Sonho de Uma Noite de Verão*, nº 91.  
Silveira Sampaio — *A Vigarista*, nº 84; *Só o Faraó Tem Alma*, nº 74; e *Treco nos Cabos*, nº 81; *Triângulo Escaleno*, nº 90.  
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.  
*A Fechadura*, nº 89  
Thomas, Robert — *O Nariz Novo*, nº 83.  
Valentim, Karl — *Sketches Cômicos*, nº 86.  
Valli, Virginia — *Morte Natural na Forca*, nº 76.  
Vian, Boris — *Construtores de Império*, nº 77.  
Wedekind, Frank — *A Morte e o Demônio*, nº 66.  
William, Tennessee — *Fala Comigo Doce Como a Chuva*, nº 82; e *A Dama da Bergamota*, nº 82.  
Wilder, Thornton — *Viagem Feliz de Trenton a Camden*, nº 83.  
Yeats — *O Único Ciúme de Emer*, nº 43.



CENTRO INTEGRADO DE ARTES PARA  
CRIANÇAS:

*edelvira fernandes*  
*aracy m. mourthé*  
*vera motta*

DAANÇA:

*cláudio gaya*

IMPROVISACÃO:

*aracy m. mourthé*  
*louise cardoso*  
*sura berditchevski*  
*thais balloni*  
*carlos wilson silveira*  
*maria vorhees*  
*dina moscovici*  
*bernardo jablonski*  
*milton dobbin*  
*guida vianna*  
*maria clara machado*

PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

CADERNOS DE TEATRO

48 assinatura anual (4 n.ºs) ..... 320,00

Shakespeare e seu Tempo — <i>S. Cheney</i> .....	1
Do Diálogo ao Discurso — <i>A. Wirth</i> .....	8
Húmulus, o Mudo — <i>J. Anouilh e J. Aurenche</i> ..	15
O Apolo de Bellac — <i>J. Girandone</i> .....	19
Cinco Movimentos a Duas Vozes — <i>A. Araujo</i> ..	27
Dos Jornais .....	45

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.

