

94

cadernos de teatro

— TEATRO ALEMÃO DE 1770 A 1830 — Ricardo Kosovski

— AS RAZÕES DO SONHO — Virginia Valli

— OS MEIRINHOS — Martins Pena

— O JARRO — Luigi Pirandello

CADERNOS DE TEATRO N. 94

Julho/Agosto/Setembro — 1982

patrocínio **INACEN**

ESTA REVISTA TEM O PATROCÍNIO DO
INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS
SECRETARIA DA CULTURA
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

As matérias publicadas nesta revista são
de inteira responsabilidade dos autores.

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 KOVOSKI*

Secretárias — SILVIA FUCS e VANIA V. BORGES

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*

TEATRO ALEMÃO DE 1770 A 1830

Ricardo Kosovski

Por volta de 1770 surge na Alemanha um movimento denominado “Sturm Und Drang” (Tempestade e Ímpeto), nome que batizou o pré-romantismo alemão, baseado em uma peça escrita por um dos maiores expoentes do teatro romântico na Alemanha, F. M. Klinger. Foi considerada a primeira corrente romântica ampla na Europa, e permaneceu forte até 1785.

Os principais dramaturgos que surgiram por esta época foram H. L. Wagner, J. W. Goethe, M. R. Lenz e F. Schiller. Um dos outros inspiradores intelectuais do movimento foi J. G. Herde, que era um adepto fervoroso de Shakespeare. Combatia as regras clássicas dos espetáculos teatrais, herdadas do teatro francês, achando que os valores da antiguidade não poderiam prevalecer em uma sociedade totalmente diversa da greco-romana.

A revolta dos pré-românticos contra a literatura tradicional, ligava-se basicamente em protestar contra o absolutismo que então reinava na Alemanha. Suas idéias centrais eram de que os conflitos entre o indivíduo e a sociedade, em vez de serem analisados como um fenômeno histórico, deveriam ser julgados inevitáveis, fatais. Assim, em vez de lutarem como G. F. Lessing e a Ilustração (movimento anterior ao “Sturm Und Drang”) em favor de uma ordem mais justa, passam a exaltar a emancipação anárquica do indivíduo. Lessing por sua vez, tinha uma posição mais moderada, achando que a anarquia em si era uma forma imatura de apoiar a burguesia ascendente contra o absolutismo. Pregava uma reforma política e social como meio de derrubar os príncipes absolutistas, enquanto que o radicalismo dos pré-românticos visava a destruição de todos os valores sócio-político-culturais até então vigentes.

Este choque permanente entre indivíduo versus sociedade, foi um tema típico dos pré-românticos, e tornou-se o motivo central do *Weltschmerz*” (dor do mundo), dando início portanto ao pensamento niilista, tão característico do período romântico. Outras “marcas registradas” deste momento dramaturgico alemão foram os heróis rebeldes, a luta contra o absolutismo, contra a igreja e a luta pela liberdade política. Schiller escreve em 1781 uma peça, “Os Bandoleiros”, onde é glorificada a imagem do “criminoso nobre”, o subversivo que lidera um grupo de bandidos, que no fundo são guerrilheiros lutando contra as normas sociais. Para os padrões rígidos de representação da época a peça de Schiller chocou a muitos, gerando inúmeros protestos.

M. R. Lenz é outro que aborda vários temas ligados à rebeldia contra a sociedade e seus costumes. As características do teatro de Lenz, que posteriormente exerceu grande influência sobre G. Buchner, são a utilização do grotesco, do tragicômico, além da valorização de Shakespeare, considerado até então “sub-literatura”. Suas peças eram denominadas “drama dos farrapos”, por causa da forma de que se utilizava: cenas breves sem encadeamento e sem continuidade. Afirmava: “Nossos autores de comédia devem escrever ao mesmo tempo de modo cômico e trágico, já que a comédia, enquanto quadro de costumes, não pode ser apenas ridente, quando a sociedade tornar-se um caso sério”.

Entre o pré-romantismo e o romantismo surgiu um movimento denominado classicismo (1785/1800). A dramaturgia clássica alemã se condensa em peças de Goethe e Schiller, que procuraram disciplinar a fúria dos impulsos românticos que depois da “Tempestade e Ímpeto” são dominados ou superados pela maturidade. Interessante ressaltar o aspecto reativo dos momentos e movimentos artístico-culturais. O “Sturm Und Drang” surge para romper com a rigidez da Ilustração (Iluminismo Francês), explode com os valores da sociedade, e logo em seguida surge uma corrente que busca disciplinar e reatar os laços rompidos por seus antecessores. O que os pré-românticos tinham de irrationais, a emoção que ditava suas peças teatrais — os clássicos tinham de racionais — o que predominava era a razão, o pensamento.

O homem clássico não se lança anarquicamente contra a sociedade, ele busca a conciliação. É por esta época que surge o pensamento filosófico idealista, que vai tornar a Alemanha no início do séc. XIX, o centro uni-

versal do pensamento, através de Kant, Hegel, Schelling e outros.

A grande expressão cênica do classicismo é encontrada no Teatro da Corte de Weimar, dirigido por Goethe de 1791 a 1817.

O tipo de representação deste período, iniciou-se com um esboço de um novo estilo de interpretação, mas ainda sob forte influência francesa, predominando uma movimentação ondulante e um andar extremamente convencional, quase coreografado.

É difícil estabelecer-se dentro de vários movimentos teatrais, onde se inicia um e termina outro; os estilos se interpenetram, se mesclam e se misturam. O próprio exemplo de Goethe, que foi um dos fundadores do "Sturm Und Drang" e terminou como a expressão máxima do classicismo alemão, ilustra este fato. Fazendo um paralelo mais próximo a nós, observamos que todos os movimentos de vanguarda não impediram que o teatro convencional fosse representado. Por exemplo: a utilização da arena para representação de peças teatrais não anulou o palco italiano, mas sim gerou uma tendência que se refletiu no futuro.

Um outro autor do período clássico, Konrad Eckhoff, embora não fosse adepto das regras clássicas, até muito pelo contrário, foi um dos precursores do tom naturalista de representação, ainda que mantivesse uma certa "naturalidade nobre", muito estilizada. Junto com Konrad Ackermann, introduziu a chamada "Escola de Hamburgo", que tinha um forte cunho realista.

O enteado de Ackermann, Ludwig Schroeder, trabalhou como diretor e ator em Hamburgo. A importância dele está na introdução efetiva de Shakespeare nos palcos alemães, que chegou a ser o dramaturgo mais representado na Alemanha. Schroeder foi convidado para dirigir o Teatro Nacional de Viena, e lá ele eliminou em definitivo o tipo de declamação francesa, que aos poucos foi sendo substituída pelo verso shakespeariano (no caso da alta-tragédia) e pela prosa (no caso da tragédia burguesa).

Outra escola desta época, que também contestava o estilo clássico, foi o Teatro de Manheim, próximo da selvageria do "Tempestade e Ímpeto". Em Manheim eram discutidos com grande seriedade o problema do desempenho do ator, exigindo deste uma forte identificação com o personagem, onde a emoção e a vivência do ator tinha

que ser totalmente canalizada para dar vida ao que estava representando. Nota-se portanto que o estilo de Manheim foi precursor do método Stanislavsky, nascido em 1863. Em Manheim abordava-se também a validade da tragédia francesa em palcos alemães e os problemas da representação naturalista. Esta escola, como se vê, nada tem a ver com o classicismo, e ao mesmo tempo que proclama o naturalismo exige que se tenha um estilo forte de representação, o que lhe confere um certo teor expressionista. Se o ator quer iludir a platéia, ele deve representar numa medida maior que no mundo real. Rotulando-se o estilo de Manheim, diríamos que ele foi "naturalista-expressivo".

Uma das mais gratas heranças de Goethe, além de sua obra, foi a valorização do ator pela sociedade, o que devemos em grande parte ao seu trabalho desenvolvido na Corte de Weimar, onde o ator era extremamente exigido em todas as suas potencialidades, passando portanto a ser respeitado pela sociedade. Segundo Hegel: "Chamam-se agora os atores de artistas e tributa-se-lhes toda a honra de uma profissão artística; ser um ator deixou de ser, segundo a nossa atual concepção, mácula social ou moral. E isso com toda a razão; pois esta arte exige muito talento, inteligência, perseverança, disciplina, exercício e conhecimento. No seu ápice ela exige mesmo um gênio ricamente dotado".

O romantismo alemão propriamente dito, começa aproximadamente em 1800 e se estende até 1830 e não produziu uma dramaturgia própria, de relevo. A maior criação do romantismo alemão no campo dramático foi a importante tradução da obra de Shakespeare analisada por A. W. Schlegel. A identificação alemã com Shakespeare foi tão forte, que diziam que a obra shakespeariana vertida para o alemão era mais acessível aos alemães que aos próprios ingleses, na língua original.

Uma característica marcante do romantismo é o subjetivismo. Afirma Anatol Rosenfeld em seu livro *Teatro Alemão*: "É do subjetivismo dos românticos, da sua exaltação de uma fantasia muitas vezes bizarra e arbitrária, do seu autismo que coloca acima de tudo o Eu genial, criador, mas por isso mesmo justificado quando destrói a própria criação, pela intervenção de uma ironia que nega a própria forma e dissolve todas as leis e todos os valores do senso comum — é de tudo isso que decorre o desprezo pela composição dramática rigorosa, pela verossimilhança e pelo encadeamento lógico que geralmente se

exigem da peça teatral. Os românticos já começam a brincar com o absurdo. O jogo com a ilusão teatral e sua negação, a forma aberta, solta, são elementos que penetraram na dramaturgia moderna. A própria visão teórica dos românticos alemães se dirige contra o gênero dramático e particularmente contra a tragédia, à sua experiência de fragmentação e alienação, atribuídas por eles a uma civilização que perdera a unidade e se dilacerava em antagonismos e especializações, contrapunham o grande ideal de integração e síntese; ideal que desejavam introduzir nos próprios gêneros literários, cuja especialização e divergência deveria ser superada pela fusão da narração, poesia lírica e dramática. Assim a dramaturgia romântica geralmente mostra forte cunho épico-lírico”.

O fato é que o desejo de conciliação para superar o conflito entre o indivíduo e o mundo, que era o pensamento do homem romântico, faz com que suas idéias não se coadunem com o trágico, fazendo com que busque a comédia e a fantasia para superar os conflitos sociais. Quando Anatol Rosenfeld fala em “brincar com o absurdo”, “forma solta”, “forma aberta”, isto por si só já sugere um gênero dramático mais voltado para o trágico-cômico.

Típica da dramaturgia romântica foi a obra de Ludwig Tieck (1773-1853) onde eram utilizados contos da carochinha, poesia, jogo entre ficção e realidade, sátira e uma boa dose de ironia.

Outra grande moda da fase romântica foi a “tragédia da fatalidade”, um estilo dramatúrgico muito utilizado para mostrar o homem vivendo sob a determinação férrea de uma fatalidade que o encaminha necessariamente a um fim sinistro. Enfatiza a impossibilidade de se fugir do destino. Apresenta a impotência do homem diante da vida, vivendo tal qual um brinquete das “vontades divinas”.

Ao mesmo tempo em que as companhias teatrais estavam e as construções de teatros se alastravam pela Alemanha, a censura, manipulada por uma facção reacionária da sociedade também se desenvolvia, diante de um movimento tão transgressor e contestador como foi o romantismo alemão.

Outros dois importantes autores da época foram C.D. Grabbe (1801-1836) que ficou conhecido como um autor maldito que se perdeu na bebida, e Georg Buchner, um gênio que morreu prematuramente aos 23 anos

(de tifo), tendo escrito apenas três peças e uma novela, “Woyzeck”, “A Morte de Danton”, “Leonce e Lena” e a novela “Lenz”, verdadeiras “jóias raras” da dramaturgia universal.

Como se observa é difícil um enquadramento dentro de normas e características rígidas de todos os autores, escolas, estilos e movimentos aqui citados, mas é este caráter dinâmico, por sua vez, que determinou a riqueza deste período do teatro alemão, o qual exerceu vital influência na dramaturgia moderna, estabelecendo novos rumos para o teatro universal.

BIBLIOGRAFIA

Guinsburg, Jacob — “*O Romantismo*”

Rosenfeld, Anatol — “*Teatro Alemão*”

Rosenfeld, Anatol — “*Teatro Épico*”

Geneviere, Bianchi — “*A Vida Cotidiana na Alemanha na Época Romântica*”

AS RAZÕES DO SONHO

Virginia Valli

Dentro do tema proposto, temos a considerar vários aspectos: a criança no teatro, o teatro dirigido à criança e o teatro pela criança. Os problemas que se colocam, em todos os aspectos da questão, são inúmeros, se passarmos uma vista d'olhos naquilo que acontece, aconteceu e acontecia antes e depois que as artes cênicas passaram a constar do currículo escolar.

Quanto à criança no contexto dramático, tudo se iniciaria no primeiro gesto. No berço, ainda não fala, mas já expressa ou tenta comunicar algo (um desejo, uma necessidade) ao erguer os braços para a mãe. Um gesto não perfeitamente gesto, se este não foi ainda mentalmente pensado. Em pouco tempo, sua maneira de se expressar se enriquece, quando soma ao movimento uma pré-linguagem que só a mãe entende (“ela está com fome”, etc.). Ao complicar-se a mensagem que a criança quer comunicar, mais recursos são necessários para ser entendida e obter do adulto a reação desejada. A essa comunicação rudimentar junta-se, às vezes, um *intermezzo* lúdico — gracinhas, risos, batidas regulares dos membros — que faz a mãe sorrir e reagir conforme o desejo do bebê: ser acariciado, alimentado, retirado do berço.

Todas as informações que a criança recebe através das vias sensoriais, principalmente a visual e a auditiva, ela as analisa e reage conforme aquilo que recebe, que representa esse conjunto de ações, respostas aos estímulos recebidos? Um verdadeiro teatro no sentido dramático de ação. Ao enriquecer seus recursos de expressão, ela aprende e incorpora as experiências que adquire em seu caminho de aprendiz de homem. E, nesse aprendizado, um dos expedientes é a imitação, um recurso

dramático. A criança usa, portanto, dois elementos que, de um modo geral, são teatro: jogo-brinquedo e imitação. Para aprender ela se movimenta, brinca e imita sempre. A criança que não convivesse com o homem, mas com outro animal, imitando-o, adquiriria a linguagem desse animal, conforme exemplos históricos conhecidos.

Ao conseguir manter-se de pé, o bebê inicia a aventura exploração do espaço à sua volta. Sente-o, prova-o, cheira-o, tateia-o. Faz seu reconhecimento. Esse movimento em direção aos novos espaços é que lhe dá maior número de informações sobre o meio ambiente, informa sobre a área de superfície, dimensão, forma, linha, ângulos, localização dos objetos em relação ao próprio corpo. Descobre a permanência dos objetos e a tridimensionalidade das coisas. Testa seu funcionamento em relação ao meio ambiente e aos outros. Conclui das possibilidades de ação sobre o espaço e as coisas. Experimenta o funcionamento dos setores tátil e cinestésico. Instintiva e pensada, essa atividade é vital para o organismo. Para aprender, repete movimentos, imita modelos que se apresentam à sua vista e prevê modelos alternativos de ação. Pode treinar uma infinidade de movimentos para cuja execução se encontra pronto ou amadurecido. Tem um tempo para agir, um tempo dramático, cuja oportunidade não pode deixar passar, sob pena de sofrer um lapso ou lesão definitiva.

O adulto, já enquadrado em estereótipos de ação, julgando-se o detentor dos padrões mais eficientes de vida e de comportamento, assusta-se ao surpreender a criança experimentando um novo gesto ou movimento que a fantasia lhe propõe. Como detê-la nessa busca de novas e perigosas experiências, cujo processo e resultado a criança mal conhece? Urge, então, conter a imaginação dramática infantil, dar-lhe a prática dos modelos de repetição. Para isso, as crianças recebem objetos de apoio: bonecas, panelinhas, armas. Brincam de mãe, de gente grande, de mocinho. Nenhuma criança brincaria de pássaro? Ou de peixe? Por quê? Contida a perigosa fantasia infantil dentro dos modelos aceitos, sobra à criança o recanto de fantasia, o cantinho do faz-de-conta, já bem delimitado dentro dos padrões possíveis de imitação. Não lhe sendo permitido voar além das estrelas ou mergulhar fundo nos mares, ela armazena essas impossibilidades ou proibições para futuros sonhos.

Em fase mais avançada de crescimento, a criança interage com pessoas e coisas. Não realiza ações isoladas. Combina-as em situações (sem esquecer que situações são possibilidades dinâmicas). Constrói verdadeiros enredos, misturando e imitando o modelo adulto. Nisso tudo intercala pitadas de fantasia. Usa a imaginação. Esse outro elemento da atividade dramática infantil, que importância terá na formação e no amadurecimento mental da criança?

“O desenvolvimento da capacidade imaginativa na criança e no adulto, quer olhado apenas como uma defesa útil contra a ansiedade ou como um descanso temporário da pressão de impulsões fortes, ou visto amplamente como uma habilidade cognitiva, que tem um número de funções adaptativas importantes, a capacidade da criança ou do adulto de se entregar a um comportamento fantasioso, seja num jogo ou numa *imagery*, continua sendo o aspecto mais importante do desenvolvimento normal. Desenvolvendo uma habilidade flexível de atender à sua própria corrente de pensamento ou de jogar com uma variedade de ações experimentais (*Freud*), mentalmente a pessoa pode ver possibilidades criativas incomuns, pode facilitar o escoamento de lapsos de espera e monotonia, sem engajar-se em ações impulsivas, pode praticar mentalmente uma variedade de modelos de comportamento alternativos, ou vencer uma seqüência complexa de atividades planejadas que aumentam grandemente suas possibilidades comportamentais, ou pode simplesmente escapar em fantasias, temporariamente, à pressão de situações angustiantes que, se diretamente respondidas, podem se traduzir em atos mais tarde lamentados ou socialmente indesejáveis. Essa capacidade imaginativa pode ter, não só social como pessoalmente, implicações adaptativas.” (*Richard Jessor, Stephen Richardson* e outros.)

A ação dramática espontânea, reveladora e identificadora, sendo uma função saudável de desenvolvimento e de quebra de tensões, não estaria ao alcance dos indivíduos portadores de *handicaps* mentais. “A capacidade de fantasiar representa uma importante característica adaptativa”. “Desenvolver essa capacidade imaginativa através do jogo e do faz-de-conta é importante para a criança, principalmente. É uma verdadeira vocação dramática infantil, que começa a ser controlada pelo adulto, impondo-lhe regras a fim de limitar o seu papel. Desse sonho acordado, a criança é despertada pelo adulto para

a realidade do dia-a-dia. Interrompe seu sonho de olhos abertos, sua evasão para novos mundos que ela constrói imaginariamente.

As restrições mais antigas ao faz-de-conta infantil se inscrevem no campo religioso e ético. Mas permite-se algum *sonho acordado*, talvez por uma questão terapêutica. Isto foi bem compreendido pela Igreja. Desde São Filipe Néri, na Idade Média, passando pelos jesuítas (séc. XVI) que, através da *Ratio Studiorum*, estabeleceram as primeiras regras do teatro na educação e trataram de extrair da vocação dramática infantil seus ensinamentos morais e sociais.

Mais tarde, D. Bosco fez ressurgir o teatro juvenil nos Oratórios Salesianos. Estabeleceu as *19 regras de ouro* do teatro na educação. Regras disciplinares para o bom funcionamento do palco (contra-regra e direção de cena), com a mesma finalidade da experiência jesuítica: “educar, instruir dentro das regras morais e divertir”.

“Não importa de que ângulo consideremos o teatro. Lembremos quão difícil é para as autoridades de qualquer tipo, libertarem-se inteiramente dos tentáculos da fixação do *rogues and vagabonds*, herdada pelo teatro desde a Idade Média.” (*Robert G. Newton.*)

Os pedagogos estiveram sempre buscando a maneira de utilizar esse perigoso recurso dramático na escola. Num encontro entre professores de teatro, em Londres (1966), chegou-se à seguinte conclusão: “Teatro na educação é uma forma de expressão criativa. Como a base do teatro não é mais do que ser capaz de falar e movimentar-se, isso, como meio de expressão, é acessível a todas as crianças. Na criança menor, toma a forma de um jogo autocentrado, e é instintivo e imaginativo. Quando a criança se desenvolve, toma uma única forma de contato criativo entre pessoas, usando recursos físicos, vocais, visuais e emocionais. Tais habilidades naturais podem, raramente, ser narradas e usadas construtivamente a um mesmo tempo, a não ser no teatro, que também pode incorporar um número de habilidades em outros assuntos. Essa fusão das habilidades naturais e adquiridas faz da atividade dramática, com sua imediaticidade de apresentação, uma expressão viva, direta e única. Como a exploração ativa do relacionamento humano é essencial ao teatro, ele pode ser solicitado a trazer uma contribuição individual à educação integral do ser humano.”

Ainda na Inglaterra, integrantes da Associação Nacional de Professores de Inglês chegaram à seguinte conclusão: "...que o estudo do teatro é essencialmente um estudo das relações pessoais através de todos os *media* possíveis, e a recriação artificial de tais relações de modo a explorar e demonstrar. É essencialmente um tema prático, necessitando de espaço desocupado e do efeito liberador de roupas informais. Segue-se que todos os *media* possíveis devem ser usados. Dança, fala, improvisação, feitura de peças e produção de peças e produção — apesar de meios válidos para um fim — não podem por si sós constituir um curso completo de teatro, que é muito mais referente ao que está implícito do que explícito na expressão." (*Education Survey*, 2.)

Criança brincando de boneca, representação de Édipo, estudo crítico dos clássicos, dança improvisada, crianças representando carochinha — tudo é teatro e tudo tem algo em comum. Um vasto campo a ser aproveitado e contido dentro daquilo que os educacionalistas desejam como uma atividade dramática escolar.

No plano infantil, teatro se resume nisso: expressão de uma fantasia subjugada, mas latente. Seu papel é distensão e sua persistência no adulto leva às ficções dos inventores de modas (poetas e profetas), comprovadas pela confirmação prática das viagens interplanetárias, ao fundo dos mares e a outras galáxias dos ficcionistas modernos até Arthur C. Clark (*Odisséia no Espaço, Encontro com Rama*), que previu (1945) e viu a implantação de comunicações por satélites. Nessa subjugação da fantasia e sua adaptação aos modelos aceitáveis, resta ao homem a ficção, propondo-lhe comportamentos imaginários em mundo não menos imaginário, até a sua confirmação concreta anos ou séculos mais tarde.

Se essa vocação instintiva para o sonho e o drama existe, como não aproveitá-la como método de ensino? É isto que os pedagogos, moralistas e educadores vêm tentando fazer desde que o homem sonha.

Estabelecendo ou não comparações, na Inglaterra, a partir de 1965, como recomendação do Conselho das Artes, foi feito um levantamento com o propósito de inquirir sobre teatro nas escolas e teatro juvenil em geral. Da comissão criada com essa finalidade faziam parte George Devine e Dame Peggy Ashcroft. O campo coberto pela pesquisa foi: teatro pelas crianças nas escolas, teatro em

clubes, grupos de atores e professores, dança, teatro de bonecos, peças para crianças, teatro pelo rádio e TV.

Já em 1967 puderam ser publicadas algumas conclusões a respeito da implantação do teatro nas escolas inglesas. Resultado: crianças praticando teatro em todos os níveis, colegiais intercambiando com artistas profissionais, indo aos teatros, profissionais visitando as escolas para trabalharem diretamente com as crianças, recitais de poesia nas escolas, etc. Estímulos de fato importantes, além da preparação de professores orientadores da atividade dramática, formados com essa finalidade.

No Brasil, escala-se gente (pode ser um bom ator e até crítico serve) para dar aulas num interior qualquer. Às vezes, houve alguém certo, no lugar certo, fazendo o certo.

Entre nós, as artes cênicas constam do currículo (Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971). Mas, na prática, não há uma atividade dramática implantada na escola. Basta consultar qualquer professor de arte dentro da escola convencional.

Em debates realizados em 1975, em Belo Horizonte (Fazenda do Rosário), durante curso promovido pela Escolinha de Arte do Brasil, em convênio com a FEER e Funarj, a conclusão a que chegaram professores de arte de todo o Brasil não foi a mais animadora, não só quanto a qualquer arte como à dramática. A prevenção e o preconceito do estabelecimento escolar, dos administradores escolares quanto à arte, se traduzem em verdadeiros obstáculos: não há horários para artes; o horário é o do final das aulas, não há material, não há espaço, a professora é uma "artista". Um rosário de omissões e prevenções que fazem do professor de arte, em qualquer área, um verdadeiro *mártir*. O teatro só é bom no final do ano, quando se tem necessidade de expor o "progresso artístico" dos alunos aos pais e autoridades. As exceções ficam por conta de escolas-piloto, uma ou duas entre milhares.

Mais recentemente, durante o I Congresso Latino-Americano de Arte na Educação, realizado no Rio de Janeiro (1977), o desencontro dos professores de Teatro na Educação era visível e desesperador. Não havia ao menos uma base mínima para debate da situação do ensino dramático na escola, nem perspectiva de alguma solução próxima, apesar da sincera motivação da maioria dos professores presentes.

Sem esquecer uma pesquisa realizada na antiga Guanabara por uma comissão do MEC, que se encarregou de visitar centenas de escolas primárias, verificando um trabalho de dramatização espontânea com finalidade de premiação, e pode verificar o que se compreendia como teatro na escola, o que houve de mais positivo foi o trabalho realizado no espaço denominado bibliotecas e auditórios, onde os professores realizavam atividades dramáticas com os alunos, dentro do programa curricular.

Atualmente, há muita badalação em torno da famosa criatividade, uma semântica vaga que, na verdade, escamoteia a solução do problema de implantação da arte dramática na escola, deixando-se o professor livre para improvisar o que bem entender, segundo critérios mais ou menos impressionistas. Algumas escolas particulares do Rio de Janeiro, principalmente da Zona Sul, não dispensam um professor de teatro, dando aulas que se resumem em exercícios de improvisação dramática.

Não tendo sido definida a verdadeira natureza do teatro na escola, o que se vai dar: improvisação, Gil Vicente, Martins Pena, Coelho Netto, dramatização de Monteiro Lobato, pecinhas escritas pelas próprias crianças, dança, declamação, montagem de peça? O problema continua sem solução. “Se a qualidade lúdica está na base dos processos educacionais, uma qualidade dramática está também aí e consubstancia a opinião de muitos professores de que teatro na escola primária não é uma matéria, mas um método de/ou um auxiliar do ensino.” (J. Lee.) E a verdadeira natureza desse teatro na educação só pode emergir da “observação constante do trabalho das crianças, os mestres analisando o que foi visto e tentando tirar algumas conclusões teóricas.” Sem falar que a forma de expressão dramática pode ser também *letra* ou *forma literária*. Como também movimento, uso do corpo, da voz. Muitas atividades artísticas estariam implícitas na atividade dramática. E a improvisação (um método), levando ao movimento e à fala, beneficia a criança, física e psicologicamente.

Se houvesse uma concordância sobre algumas linhas básicas de aproveitamento da atividade teatral na escola, além da quebra do preconceito quanto ao teatro, seria grande o benefício obtido pela criança, como se tem observado, por exemplo, no uso de recursos dramáticos para liberação da expressão de indivíduo com handicaps diversos. Crianças muito pequenas, crianças carentes necessitam ser estimuladas para o jogo e a fantasia. O pro-

fessor deve ser capaz de dar o impulso, as idéias que a criança vai concretizar, criando o movimento, a fala, a expressão, enfim. *Contar estória* — uma atividade esquecida — pode ser um ponto de partida para um início de programa de teatro na escola. Ajuda a despertar a fantasia infantil, elemento indispensável ao equilíbrio emocional e mental da criança.

Teatro dirigido à criança — O teatro infantil (TI), esse ramo do teatro considerado a “Cinderela da profissão, inadequadamente pago e geralmente com uma imagem pobre”, sofre as conseqüências do amigo preconceito contra o teatro em geral.

Do teatro que se oferece à criança como produto de consumo, fabricado conforme as idéias pessoais de cada produtor ou diretor, ou conforme as possibilidades mínimas do grupo, o que se vê é um teatro comercial que aproveita as sobras de palcos, espetáculos em grande parte improvisados ou incorporando novidades e modismos que estejam em voga no teatro grande. Às vezes um suposto *vanguardismo*, em que a criança é apanhada nas teias de confusas criatividade adultas. Desse TI considerado profissional, podemos distinguir dois tipos:

1. Espetáculos profissionais regularmente patrocinados pelo Estado ou municípios, através da compra de espetáculos que são oferecidos às platéias dos parques, jardins e logradouros públicos. Esses geralmente se submetem a uma avaliação prévia por parte do órgão que os adquire.

2. O TI comercial que *floresce* nos teatros convencionais e oferece de tudo e para todos os gostos: adaptações dos clássicos contos de fadas (não pagando direitos autorais, todos os *Ferraults*, *Grimms* e *Ander-sens* sofrem sua milésima adaptação, e com que risco!), criações coletivas (ainda não se pode conceituar bem esse gênero na área do teatro infantil), *Maria Clara Machado*, *Paulo Magalhães*, autores novos (alguns premiados) e muita picaretagem. A intensa proliferação de espetáculos infantis comerciais levou-nos, em 1976, a fazer um levantamento dos cartazes do último trimestre do ano. O número de espetáculos, praticamente o dobro dos cartazes para adultos, isto é, mais de 40, dedicados às platéias infantis de todas as idades, com títulos de A a Z do alfabeto, movimentavam centenas de artistas, técnicos, 30 autores e adaptadores, trabalhando em teatros e “tea-

tros” e nos mais espaços que existissem ou sobrassem de um espetáculo para adulto. Quanto às peças, a maioria era de inspiração clássica, geralmente *reprises* de outras temporadas.

Que concluir desse excesso de oferta de TI? Progresso da dramaturgia específica? Motivação do público infantil para ir ao teatro? Trabalho para motivação de platéias, barateando ingressos? Cuidado com a formação cultural dos filhos?

Além da necessidade de diversão de um público razoável (os chamados grandes bolsões com poder aquisitivo), com capacidade para consumir TI, uma das explicações seria a situação de desemprego permanente da classe teatral carioca. O número de profissionais dedicados à criança chegou a ser considerável, o que levou a se fundar a Associação de Teatro Infantil (1975), congregando todos que trabalhavam ou trabalham em espetáculos ditos menores, visando melhorar as condições artísticas e profissionais dessa subclasse teatral. O estreitamento do mercado de trabalho teatral (para adultos), principalmente agora que para conseguir contrato o artista tem que estar em algum vídeo, levou a transformar o TI em tábua de salvação do artista que queira viver de teatro. A improvisação da vida do artista de TI não é vivida porque se deseja essa vida, mas porque não existe outra opção, e o ator que sai da escola e não tem companhia que o contrate, ou o amador que se lança à aventura dramática, só encontra mesmo esse caminho: fazer teatro nos fins de semana. Aliás, é inegável que o TI é uma boa escola prática e formou não poucos profissionais bons.

É verdade que nem tudo são dores. O TI conquistou categoria, platéias, prêmios e, ultimamente, até alguns *Molières*. Consagrou nomes.

“Assegurada a presença do público, o teatro infantil brasileiro, há mais de quinze anos se debatendo entre tentativas no mais das vezes bem intencionadas e que já deu excelentes nomes, como *Maria Clara Machado* (responsável pela criação de uma verdadeira mentalidade de teatro infantil entre os cariocas), *Oscar von Pfuhl*, *Walter Quaglia*, *Pasqual Lourenço*, *Walmir Ayala*, *Lúcia Benedetti* e *Jurandir Pereira*, poderia impor-se como gênero. E impor-se como gênero significa, entre outras coisas, reconhecer e ver reconhecida sua importância educativa que, devido a todas essas limitações acima ali-

nhadas, vem sendo relegada a um segundo plano.” (*Mirna Pinsky* — 1972).

É verdade que o INACEN dá prêmios, instituiu o *Mambembe* infantil, promove concursos de textos, mais ou menos como uma forma de compensação pelo tratamento que é dispensado ao teatro dirigido à criança.

Se a maioria dos artistas jovens, os diretores improvisados ou recém-saídos das escolas dramáticas começam seus primeiros passos representando para a criança, e até alguns mais velhos sobrevivem trabalhando nessa área, contando-se às centenas só no Rio de Janeiro, por que não se planeja um apoio bem bolado a esse negócio dirigido à criança? Platéias há, bons autores também há, atores, diretores e cenógrafos desempregados é o que não falta. Falta alguém tomar uma atitude mais positiva em relação ao TI, aproveitando toda essa energia que se desperdiça em improvisações dirigidas à criança que, aqui também, acaba sendo a maior vítima do despreparo, da afoiteza e do mercantilismo.

Um parágrafo à parte o *teatro de bonecos* (TBo). Nos países socialistas, o TBo é um instrumento muito valorizado na função de divertir e educar ideologicamente a criança. Na União Soviética, país sem qualquer tradição titeriteira em que se apoiasse, implantaram-se centenas de *companhias profissionais* de bonecos, que dão espetáculos permanentemente em todo o país. Também na Polônia, o boneco teve papel importante na formação de uma dramaturgia dirigida especialmente à criança, a partir dos anos 40. Para citar apenas dois países.

Entre nós, o TBo é uma outra opção que se oferece de teatro dirigido à criança, e que tomou um novo impulso no Rio a partir dos primeiros festivais de bonecos organizados por *Dirceu Nery*, *Clorys Daly* e *Cláudio Ferreira*, que resultaram na criação do movimento da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, hoje em *crítico desvio*, mas que impulsionou a proliferação de dezenas de grupos interessados em bonecos. Contudo, a falta de escola para ensinar boneco (boneco também se aprende na escola, não se improvisa apenas), encerrada a fase pioneira da Sociedade Pestalozzi do Brasil nos anos 40, deu também na mesma, ou ainda em maior *improvisação* do que o TI em geral. A aparente simplicidade de fazer TBo parece que tem sido a causa disso.

Não se poderia esquecer o impulso dado ao TBo através do *Teatro Gibi*, que veio das mãos competentes

de *Yolanda Fagundes* para a sensibilidade da introdutora da poesia na dramaturgia titeriteira do Brasil, que foi *Maria Mazzetti*. Falar em teatro e falar em criança não se pode esquecer essa autora, que criou *Mariquita dos Girassóis, Sete Retratos para Dois Mosquitos*, entre outros textos maravilhosos, oferecendo o *melhor à criança*.

“Acho que, através do sonho, da fantasia e da imaginação criadora, as crianças estão aptas a atingir as raízes da sabedoria muito mais ampla e completamente do que através da dura e fria realidade. Nunca me furtei, através do teatro, a tentar fazê-las enveredar por um clima de absurdos, *non-sense* e fantasia. E sempre me emocioniei em verificar que este era um caminho em que eu me fazia entender, comunicar e atingia o outro. Assistindo às minhas próprias peças, misturada a centenas de crianças, eu me sentia perfeitamente aceita, era como se tivesse encontrado o centro do coração dos espectadores.” (*Maria Mazzetti*.)

Por que não comemoramos teatralmente o *Ano Internacional da Criança* no Brasil; meditando sobre o trabalho incansável de *Maria Mazzetti* para conseguir dar à criança carioca das escolas públicas alguns minutos de sonho, de que ela tanto necessita para um amadurecimento sadio? Meditando sobre isso, talvez consigamos imitá-la um pouco.

* “Estudos usando não só medidas de imaginação e sonho desperto como introspecção resultante da entrevista, questionário ou respostas a H. Rorschach e outras geralmente concorrem para apoiar a posição de que a capacidade de fantasiar, em geral, representa uma importante característica adaptativa humana de diversas maneiras. Por exemplo, pessoas que melhoram em psicoterapia mostram crescimento da imaginação, enquanto criminosos violentos, pacientes mentais agitados, adolescentes de classe média anti-sociais, ou outros grupos de adultos ou crianças que mostram sinais de sérios problemas ou comportamento impulsivo, agressivo ou agitação, geralmente apresentam insuficiência de desenvolvimento na área de imaginação.” (*Perspectives on human deprivation*. U.S. Dep. of Health, Education and Welfare, 1968.)

BIBLIOGRAFIA

EDUCATION SURVEY 2, Dep. Of Education and Science — Her Maj.'s Stationery Office, 1967.

MAZZETTI, Maria, *Fantoches*, Fundo de Cultura, 1973.

NEWTON, Robert G. *Magic and make-believe*. Dennis Dobson Ltd., 1948.

PINSKY, Mirna, Teatro Infantil, in *O Estado de S. Paulo*, 12-11-72, supl.

JESSOR, Richard e RICHARDSON, Stephen, *Perspectives on human deprivation*. U.S. Dep of Health, Education and Welfare, 1968.

JOGOS DE INTEGRAÇÃO

Devem ser aplicados com o intuito de integrar e desinibir os alunos, no princípio de um curso ou na formação de um grupo teatral onde as pessoas não se conhecem.

1 — INTEGRAÇÃO COM NOMES

Colocar a turma em círculo. Pedir a cada um dos alunos que digam em voz alta, seus nomes. Designar um aluno qualquer para repetir o nome de todo o grupo.

2 — INTEGRAÇÃO COM APELIDOS

Pedir que um aluno batize os outros componentes, com nomes fictícios (apelidos). Designar um outro aluno para repetir os nomes estabelecidos pelo anterior.

3 — INTEGRAÇÃO ATRAVÉS DO TATO DAS MÃOS

Colocar a turma em círculo. Chamar um voluntário ao centro. Este, passará por cada um dos alunos tateando as mãos destes, associando logicamente, as características de cada mão aos nomes dos alunos. Posteriormente, de olhos vendados e orientado pelo professor, através do ato, deverá descobrir o nome daquele o qual está em contato com as mãos.

4 — INTEGRAÇÃO ATRAVÉS DO TATO DE OUTRAS PARTES DO CORPO

Mesmo que anterior, para cabelos, cotovelos, pulsos, nariz, orelhas, e quaisquer outras partes do corpo que podem ser convencionadas pelo professor ou pelo grupo.

5 — INTEGRAÇÃO ATRAVÉS DA LIBERDADE DE EXPRESSÃO

É um exercício que deve ser feito obrigatoriamente por todo o grupo. O professor estabelece um tempo a ser cronometrado no relógio, digamos, um minuto, no qual o aluno tem toda a liberdade de fazer o que quiser para preencher este tempo. Pode recitar, cantar, falar qualquer coisa a seus companheiros, chorar, xingar, contar uma história etc. Mesmo que o aluno não tenha “nenhuma idéia” ele é obrigado a ficar exposto perante os outros fazendo “nada”. O exercício deve ser feito individualmente, um aluno após o outro.

JOGOS DE DESENVOLVIMENTO DO POTENCIAL CRIATIVO

São jogos que visam a exploração da criatividade “adormecida” dos alunos. Exigem perspicácia, observação e concentração.

1 — ENGRENAGEM COM PALAVRAS

Turma em círculo. Cada um dos alunos fala uma única palavra, até se formar uma história. Ex.: aluno 1 — *EU*, aluno 2 — *FUI*, aluno 3 — *À*, aluno 4 — *PRAIA*, aluno 5 — *ONTEM*, aluno 6 — *E*, aluno 7 — *ENCONTREI*, aluno 8 — *MEUS*, aluno 9 — *AMIGOS*. (“Eu fui à praia ontem, e encontrei meus amigos”). **OBSERVAÇÃO:** A frase só pode e deve ser finalizada, pelo último aluno.

2 — ENGRENAGEM COM FRASES

Mesmo que o anterior, com os alunos falando individualmente uma frase até formar-se uma história. O professor deve atentar para que as histórias tenham um conteúdo dramático, um conflito.

3 — FOTOGRAFIA

O professor designa um narrador que deve ficar de costas para a turma. Esta fará uma fotografia qualquer, em quadro-vivo. A um sinal do professor, o narrador deve virar-se para a fotografia e olhá-la durante cinco segundos, findo os quais, deve tornar a dar as costas para o quadro-vivo e contar uma história baseada na fotografia que viu. OBSERVAÇÃO: Uma variante deste exercício, é o grupo todo encenar a história contada pelo narrador.

4 — JOGO DAS PROFISSÕES

Cada aluno escolhe uma profissão qualquer. A um sinal do professor, todos iniciam, através de mímica a representação corporal e as atitudes das profissões previamente estabelecidas por cada um. A um segundo sinal, os alunos devem transformar suas ações, no sentido de torná-las exageradas, grotescas, desfigurando portanto a ação inicial. OBSERVAÇÃO: Uma variante deste exercício, é que ao segundo sinal do professor, os alunos devem transformar a sua ação inicial numa outra. Ex.: Um aluno que escolheu a profissão de datilógrafo, pode transformar a sua mímica de bater à máquina, em um concertista do Teatro Municipal, tocando piano.

5 — JOGO DE OBJETOS

Turma em círculo. É colocado no centro do círculo, dois, três ou mais objetos. Cada um dos objetos deve ser manuseado individualmente por cada aluno que lhe dará utilidades diferentes. Ex.: Uma vassoura pode ser: guitarra, espingarda, microfone, cavalo, picareta, termômetro e etc.

6 — JOGO DAS PALAVRAS

O professor anuncia em voz alta algumas palavras (o número de palavras é de acordo com o número de alunos, e todos ouvem atentamente o significado de cada uma. Através de sorteio, cada aluno escolhe secretamente uma das palavras enumeradas e fazem individualmente uma representação abstrata da palavra sorteada, de forma a que os outros alunos descubram a palavra que está sendo representada.

7 — JOGO DA IMITAÇÃO

Alunos, andam e conversam no palco entre si. Todos têm a liberdade de fazer o que quiserem, tendo como referência, obter o máximo de informações de seus companheiros, seja através da observação ou da conversação. A partir de um sinal do professor, este diz o nome de um dos cinco atores, este que foi chamado deve retirar-se do palco, enquanto os outros quatro imitam-no da forma mais precisa possível, através da fala, do corpo e das atitudes comportamentais.

8 — AQUECIMENTO FÍSICO

As seqüências abaixo relacionadas são baseadas no método utilizado por Jerzi Grotowski.

- A — Marcha rítmica utilizando os braços e as mãos.
- B — Corrida na ponta dos pés. O corpo deve sentir uma sensação de fruidez, vôo, imponderabilidade. O impulso para a corrida vem dos ombros.
- C — Marcha com os joelhos dobrados, mãos nos quadris.
- D — Marcha com os joelhos dobrados, segurando os tornozelos.
- E — Marcha com os joelhos ligeiramente dobrados, segurando os artelhos com os dedos.
- F — Marcha com as pernas tensas e rígidas, como se estivessem sendo puxadas por cordas imaginárias seguras pelas mãos (os braços estendidos para a frente).
- G — Partindo de uma posição agachada, dar pequenos saltos para a frente, sempre permanecendo na posição original agachada, com as mãos ao lado dos pés.
- H — Cambalhotas para a frente, usando a cabeça como apoio.
 - H.1 — Cambalhotas para a frente, ajudando com uma mão.
 - H.2 — Cambalhotas para a frente, sem uso das mãos.

- H.3 — Cambalhotas para a frente, terminando sobre uma perna.
- H.4 — Cambalhotas para a frente, com as mãos atrás das costas.
- H.5 — Cambalhotas para a frente, com um ombro tocando o chão para apoio.
- I — Cambalhotas para trás.
- J — “Salto do tigre” (mergulhando a cabeça). Com ou sem corrida preparatória, braços estendidos, pular sobre um obstáculo em cambalhota, caindo sobre um ombro. Levantar-se com o mesmo movimento.
- J.1 — “Salto de tigre”, alto.
- J.2 — “Salto de tigre”, demorado.
- L — “Salto de tigre” seguindo imediatamente de uma cambalhota para trás.
- M — Cambalhota com o corpo rígido, como se fosse uma marionete, mas como se tivesse uma mola dentro dele.
- N — “Salto de tigre” dado simultaneamente por dois atores que se cruzam no ar em alturas diferentes.
- O — “Salto de tigre”, combinado com cambalhotas em situações de “batalha” usando varas ou outras armas.



JOGOS DRAMÁTICOS

1 — JOGOS DE OBSERVAÇÃO

Reproduzir, por uma atitude corporal, a maneira de andar dos animais: um gato, um cachorro, um urso, o vôo de uma gaivota etc.; ou de tipos humanos: um velho, um atleta, um convencido, um medroso, um garçon, uma lavadeira, um “cosme e damião”, um trocador de ônibus etc.; ou ainda reproduzir (por expressão corporal) pessoas sentindo coisas diferentes: dor de barriga, medo, alegria, vitória, orgulho, desprezo etc. O professor pode colocar alguns alunos em fila, de costas, para a classe, anunciar o sentimento ou o animal pedido, deixar um tempo para os alunos se concentrarem e bater num tambor. Neste momento todos devem se virar, como no jogo das estátuas, representando por expressão corporal o que foi pedido.

O professor pode ainda pedir que os alunos representem objetos inanimados como cadeiras, mesas, escada etc., ou que reproduzam o gesto de escrever à máquina, tirar sapatos, botar luvas, costurar, fazer tricô, jogar bola, tênis, pingue-pongue, carregar um balde ou pedras, apanhar borboletas, observar em movimento um avião, um automóvel, um trem, um passarinho, uma bicicleta etc. Outro exercício muito bom é mostrar a sensação que se tem quando se pisa, com os pés descalços em: areia, riacho, pedra, água fria, quente, gelada. Sentir cheiro de flor, de enxofre, de lixo, de queimado, de comida pronta na cozinha, de perfume ruim, de perfume bom etc. Imitar ruídos de rua, pregão, locutor, pregador, político em discursos de campanha etc. Os jogos que exigem movimento devem ser feitos, de preferência, individualmente ou, pelo menos, com poucos alunos, para que se possa criticar melhor.

2 — A PARTIDA DE PINGUE-PONGUE

Duas pessoas jogam pingue-pongue. Uma começa a ganhar. A outra vai se irritando, à medida que vai perdendo. A que perde, perde também a cabeça e avança para a outra com raquete. O ganhador foge amedrontado. O perdedor dá com a raquete na cabeça do primeiro que cai no chão, desmaiado. Arrependido e com remorsos, o perdedor tenta acordar o companheiro e pede-lhe desculpas. Reconciliação. Recomeçam o jogo com melhor espírito.

3 — A TRAVESSIA

Dois alunos querem atravessar um riacho, cujo leito está cheio de espinhos. Um está descalço, o outro possui um par de tamancos. No meio do riacho, o que está descalço pára, aflito, porque está com o pé ferido. O que fazer? pensa o que está calçado. Aí pode-se deixar a solução por conta do aluno que está representando.

O professor pode sugerir que o que está calçado peça ao companheiro para esperar e joga-lhe o tamanco depois que ele chega na margem, ou então dá um pé para o companheiro e ambos procuram atravessar o riacho o melhor que podem, ou ainda não se importa com o companheiro e segue.

4 — O INCÊNDIO

Alguns alunos estão presos num sótão. Inventar ou deixar que eles inventem o motivo da prisão. Foram presos pelos pais ou pelos irmãos, e não têm chave para sair. Estão quase dormindo quando começam a sentir cheiro de queimado. Pensam que a casa está se incendiando. Começam a sentir medo e procuram a melhor maneira de sair dali. O professor pode também sugerir algumas maneiras pelas quais eles se salvam: gritando por socorro, arrombando a porta, saindo pelo telhado e descendo pelos galhos de uma árvore, etc. No final os alunos têm que demonstrar grande alívio.

5 — O BOLO

Um bolo de aniversário está escondido dentro de um armário. Dois meninos, proibidos de provar o bolo, não resistem e aproveitam, que estão sozinhos, para dar uma provadinha. Sentimentos: receio de serem descobertos e

gula. Devagarinho abrem o armário e começam a comer o bolo. De repente, ouvem barulho de passos. Apavorados se escondem. Quando são descobertos, fazem cara de dissimulação.

6 — A FILA DE ÔNIBUS

Várias pessoas estão esperando o ônibus. Estão muito cansadas, porque voltam do trabalho. Procuram não pensar em nada. Entretanto, várias coisas começam a acontecer em frente à fila. O professor, antes do jogo, enumera os acontecimentos: a passagem de um artista conhecido, de cinema ou televisão, de um ídolo de futebol, de um político famoso, amado ou odiado pelos personagens, de uma criatura sendo maltratada por um velho, da banda dos fuzileiros navais, tocando alegremente uma marcha, de um enterro, de uma pipa d'água que erra a mira e solta a água nos pernas dos personagens e, finalmente, a chegada do ônibus que, ao parar, muda a tabuleta para "Garagem". Depois de serem explicados os acontecimentos na fila, o professor anuncia o primeiro e bate num tambor para mostrar que o jogo começou. Os personagens têm que reagir segundo o que sentem diante do fato pedido. O professor toca o tambor de novo, significando que o acontecimento vai mudar. Os alunos voltam à posição de espera, até o professor anunciar o segundo acontecimento, e assim por diante. Evitar muita fala para melhor sentirem.

7 — A LAREIRA

Num país frio, durante o inverno, alguns viajantes se perdem na neve e encontram refúgio numa cabana onde está acesa uma lareira. Entram quase gelados e se põem em volta do fogo. Sensação de muito frio. Músculos retesados. Pouco a pouco vão se esquentando. Ao mesmo tempo que o fogo dá uma sensação de relaxamento muscular, dá também uma paz interior, e um sentimento de bem-estar invade os viajantes. A chama exerce grande atração e os viajantes ficam fascinados e se perdem em pensamentos dis'antes.

8 — NA FLORESTA

Três ou quatro pessoas se perdem numa floresta e, quando a noite começa a cair, encontram uma pequena cabana. Contato com a cabana. Sentimento de proteção.

Quando vem a noite começa-se a ouvir os ruídos na floresta. Receio. Os ruídos aumentam (Sonoplastia de barulhos da floresta feita pelos alunos). Medo. As pessoas se aproximam uma das outras à procura de proteção. Cada um reage conforme o próprio temperamento. Num dado momento começam a ouvir passos. Tensão. Suspense. Os passos se aproximam da cabana (Tambor). O medo cresce. A pessoa que se aproxima bate na porta. Expectativa em silêncio. Por fim abrem a porta. Alívio.

Se o jogo for feito com crianças, o libertador pode ser uma pessoa da família. Se for feito por adultos, pode-se fazer a história se transformar em história de refugiados de guerra. Neste caso os passos seriam de soldados inimigos à procura deles. Tentariam arrombar a porta da cabana e acabariam se afastando, achando que estava vazia.

9 — O FANTASMA

Num quarto escuro, meninos brincando de fantasmas. No meio da brincadeira, ouve-se um barulho vindo de fora. O medo torna-se real. Tomam coragem e se escondem. Entra um ladrão e começa a roubar. Os meninos observam e resolver gozar o ladrão — fazem barulhos de fantasma e o ladrão se apavora e foge.

10 — O BOLETIM

Dois alunos esperam o resultado das provas. Quando chega o boletim e é preso na parede, um passou e o outro não. Eles se entreolham. O feliz estudante num movimento de solidariedade, abraça-o com amizade.

11 — A PESCARIA

Três pessoas saem de barco para pescar. Arma-se uma tempestade, tentam remar para a praia (mímica de pescaria — mímica de remar). Ansiedade. Reação, segundo o temperamento de cada um. O mais corajoso pede calma, outro reza, outro chora. Finalmente, vêem ao longe um barco maior que se aproxima. Alegria.

12 — O ESPANTALHO

Toda noite um ladrão roubava a plantação da família. Os meninos resolvem descobrir quem é. Colocam-se

no lugar do espantalho. Quando o ladrão chega, começa a fazer barulho e é agarrado pelos espantalhos, o que amedronta o ladrão que acaba sendo preso pelos meninos.

(Ver o desenvolvimento da idéia na peça de Maria Clara Machado "O rapto das cebolinhas", 1º volume do livro Teatro Infantil).

13 — MAU JUÍZO

O aluno chega com um lindo peixinho num aquário e o põe em cima da mesa no centro do palco. Feliz, admira-o. Sai. Chega um outro personagem — o gato. Rouba o peixe e foge. Volta o primeiro menino com um amigo para mostrar o seu brinquedo. Constatada que desapareceu. Furioso acusa o companheiro de ter roubado. Este ofendido, se retira. O dono do peixinho, vendo um saco, esconde-se dentro para pegar o amigo em flagrante. Volta o aluno acusado de ladrão e, vendo o saco, acredita tratar-se de um larápio. Volta e traz um pau para atacar o ladrão. Gritos dentro do saco. O garoto sai e se explica. Pede perdão por haver feito mau juízo. Ambos se escondem e pegam o gato que volta.

14 — O VADIO

O aluno não quer ir à escola. Diz que vai enganar a mãe, que o vem chamar. Finge que está com tremenda dor de barriga. Começa a chorar. A mãe desesperada chama o médico por telefone. O menino se assusta. Tem medo do médico. Este chega. Examina o falso doente, que diz estar sofrendo muito. O médico diz que já sabe o remédio. Chama a mãe à parte, conversa baixo e volta dizendo que o doente tem que ficar um mês sem sair da cama. O menino chora. Pede perdão e diz que nunca mais mentirá nem faltará à escola. Sai correndo.

15 — O MILAGRE

Um casal pobre, de gente simples não tinha tempo de arrumar a casa. Os dois filhos, fingindo-se de fadas resolvem arrumar tudo durante a noite. Quando os pais acordam não sabem quem trabalhou e acham que é um milagre. No dia seguinte, a mesma coisa. Na terceira vez os pais resolvem ficar de vigília para ver quem eram os anjos que os ajudavam. Quando descobrem que são seus próprios filhos, têm um momento de grande alegria.

16 — O CURIOSO

O aluno chega com um embrulho. O amigo pergunta o que tem dentro. Este diz que não pode dizer, pois a mãe pediu que não o abrisse. Era para a vovó. Este insiste, mas o garoto torna a negar. Furioso, promete vingar-se. Sai. O dono do embrulho resolve dar uma lição no amigo, pregando-lhe um susto. Traz um embrulho igualzinho ao outro e deixa em cima da mesa. Esconde-se. O amigo volta pé ante pé. Vê o embrulho e fica contente. Aparece o outro que pede ao curioso para tomar conta da caixa, enquanto ele sai por um instante. O amigo corre e abre o embrulho. Dele sai uma cobra. Este desmaia de susto. O outro chega e dá uma gargalhada.

17 — O ESPELHO E O ÍNDIO

Um índio, andando pela mata encontra um pedaço de espelho. Ao ver um objeto tão estranho, sente medo e curiosidade; finalmente, a coragem vence. Pega o espelho. O sol se reflete e ele pensa estar segurando o próprio sol. Sente que o objeto é duro e liso. Ao ver sua própria imagem se assusta tremendamente; cada movimento que faz é uma nova descoberta, nova sensação. Medo. Alegria. Depois de um jogo entre ele e a própria imagem, leva consigo o milagroso objeto.

18 — JOGOS DE REFLEXO

Por meio de atitudes corporais, exprimir o que sugerem determinadas palavras.

Alinhar uns seis ou oito alunos. Dizer uma palavra, em seguida dar um sinal (batida de pandeiro ou tamborim). Os alunos devem tomar, imediatamente uma atitude expressando a idéia, o sentimento, o gesto, o tipo ou o objeto designado; outro sinal e voltam todos à posição inicial. Terceiro sinal: outra interpretação; quarto sinal, volta à primeira posição e assim por diante.

Este jogo deve ser executado em ritmo rápido e certo, sem hesitação. Deve preparar-se de antemão a seqüência para as palavras. Podem ser escolhidas palavras que se relacionem com uma mesma idéia ou objeto, como: mar, navio, farol, ondas, remar, pescador, peixe, concha, sol, etc.

19 — JOGOS DE REFLEXO (Variação)

Por meio de atitudes corporais, exprimir o que sugerem certas palavras, como no jogo acima.

Pode-se escolher também um verbo e dar várias interpretações: eu escuto (o murmúrio da fonte, os conselhos dos meus pais, o canto dos pássaros, uma anedota, um grito de socorro); eu recebo (uma carta, uma visita, uma dentada, uma palmada, um presente).

20 — O PROSA

Um homem entra dizendo ao amigo que não tem medo de nada e de ninguém; que já matou três onças e vários bandidos. Despede-se e sai. O amigo chama um terceiro e resolve pregar uma peça no prosa. Um entra num saco e fica esperando. O outro chama o mentiroso e pergunta se ele não tem mesmo medo de nada, nem de assombração. Pergunta também se aquele saco, que está no canto, é dele. Ele diz que não, mas quer ver o que tem dentro. Vê o saco mexer-se. O saco foge. Jogo de esconde-esconde. Começa a ficar meio assustado, quando o amigo aparece com uma máscara de leão ou de qualquer outro bicho. O prosa começa a tremer, até que os dois amigos se dão a conhecer. O prosa, envergonhado, sai.

21 — JOGO DRAMÁTICO BASEADO NUMA CANÇÃO

Canção — Passa-passa gavião.

Execução — Dividir os alunos em dois grupos. O primeiro dramatizará as profissões. O segundo fará a orquestra.

Os do primeiro grupo escolherão cada qual a sua profissão e a dramatização. Ex.: lavadeira, carpinteiro, dançarina, pintor, costureira, pescador etc. O segundo grupo fará o acompanhamento vocal com instrumentos desajados (tamborim, chocalho, sanfona etc.). A lista das profissões escolhidas deve ser dada ao segundo grupo pela ordem de entrada, para que passem cantar certo, à medida que as do primeiro grupo desfilam.

As crianças do primeiro grupo devem não só dramatizar a profissão como transformar seu vestuário ou seu aspecto com alguma coisa característica. Ex.: uma trouxa de roupa para a lavadeira; um caniço para o pescador, etc.

Execução — O grupo dois canta o estribilho: “passa-passa gavião, todo mundo é bão”. A primeira profissão entra. O grupo dois canta: as... fazem assim, assim, assim... Mímica da profissão. O grupo dois canta o estribilho duas vezes; na primeira sai a que representou, no segundo entra a outra e assim por diante. Ao repetir-se o jogo trocam-se os papéis dos grupos e escolhem-se outras profissões.

22 — NA PADARIA

1ª etapa —

Um grupo de moleques (3 ou 4) passam por uma vitrine onde estão expostos deliciosos petiscos. Sem dinheiro, eles se detêm na vitrina, desejando ardentemente comer o que vêem (sensação de gula). Desanimados se afastam.

2ª etapa —

Voltam os mesmos moleques com expressão marota. Têm um plano. Vão arrombar a vitrina. Fingem manipular chaves de fenda. Ao mesmo tempo que trabalham, angustiam-se com medo da aproximação do guarda. Realmente um policial vem chegando. Fingem naturalidade. O guarda passa. Depois de muito esforço e aflição conseguem, finalmente, tirar o vidro. Quando a presa já está perto e o cheiro dos pastéis já lhes dá água na boca, o vigia grita: “Lá vem um guarda!” Os moleques paralísados, medrosos, fogem em debandada.

23 — A ÁRVORE

Este jogo pode ser feito simplesmente numa aula ou numa grande festa. Nele, não somente o aluno desenvolve a concentração, o ritmo, como toma contato de uma maneira direta com os mistérios da natureza — o ciclo da vida — através do crescimento da árvore, passando por diversos estágios — inverno, primavera, verão e outono. É importante que o professor, ao descrever o jogo, faça o paralelo entre o crescimento da planta e suas diversas fases com o ciclo da vida: nascimento e adolescência (primavera), maturidade (verão), velhice (outono) e morte (inverno).

1 — Os alunos se deitam no chão na posição fetal. São as sementes plantadas na terra. Eles se relaxam e esperam.

2 — Um aluno representa o sol, que olha fixamente para as sementes dando-lhes calor. Numa celebração, esse aluno pode estar caracterizado com uma máscara de sol.

3 — As sementes para germinarem precisam de água. Alguns alunos regam as sementinhas ou fazem a sonoplastia de chuva. (Para isso, batem com a ponta da unha na mesa.)

4 — As sementes começam a brotar. Usam a respiração, pois o ar também é elemento indispensável ao crescimento da planta. Os alunos já estão de joelhos.

5 — Começam a brotar os galhos. Braços.

6 — Chegam à plenitude da árvore. Braços estendidos, imitando uma árvore. O aluno está de pé.

7 — Alguns, representando camponeses, chegam até as árvores para colher frutos. Podem cantar. Fazem mímica de apanhar frutos e saem.

8 — Outros alunos, representando operários, vêm tomar sombra debaixo das árvores. Descansam, ouvem o apito da fábrica e voltam ao trabalho.

9 — A árvore começa a envelhecer e pouco a pouco vai relaxando, murchando, recolhendo os braços.

10 — Já de joelhos, vai se encolhendo até que volta à posição inicial.

11 — É profundamente relaxante no final, cair de lado e assim ficar por uns segundos.

24 — O PASSARINHO (sensibilidade)

O professor pede aos alunos que fiquem sentados em ferradura, no chão ou cadeira. Faz uma bola de jornal. Entrega ao primeiro aluno dizendo que é um passarinho ferido. Os alunos têm que imaginar:

1º) que aquilo é mesmo um passarinho (cor, tamanho, forma);

2º) que ele está ferido (pena, ternura, cuidado);

3º) depois de segurar o pássaro ferido por alguns momentos, passa para seu colega ao lado.

25 — O JOGO DE ESTÁTUAS

Três ou quatro alunos são separados do grupo. Escolhem um sentimento (o mesmo para todos); cada qual faz uma pose representando o sentimento; os outros devem tentar adivinhar qual é, e escolher a melhor estátua.

Pelo sentido do tato, descobrimos a qualidade do objeto inanimado. Ex.: numa cesta estão colocados diversos tipos de tecidos. Esses pedaços de pano medem um metro por um metro e são: seda pesada, estopa, *voile*, veludo e uma pequena quantidade de algodão em rama. O aluno terá que passar os pedaços de pano duma para outra cesta. Pelo contrapeso, pelo tato e pela clareza da manipulação o público, certamente, descobrirá de que fazenda se trata: se é macia ou dura, leve ou pesada. Neste caso, também, a expressão facial ajuda.

Paladar

Colocar sobre a mesa três pratos imaginários contendo açúcar, sal e uma barra de chocolate. O aluno prova cada um e, pela maneira de transmitir o gosto, transmitirá o que teria provado.

Visão

Acompanhar um cavalo que passa, um avião, uma bicicleta, um homem, o vôo de uma borboleta, a queda de um pedaço de papel.

27 — A BOMBA-RELÓGIO

Um grupo de amigos, passeando num parque descobrem um embrulho. Espanto, curiosidade. Aproximam-se e observam detalhadamente. Uns, com receio, aconselham aos mais afoitos a se afastarem daquilo. Eles descobrem, pelo barulho, que o embrulho contém um relógio. O mais curioso resolve abrir, enquanto os outros, receiosos, se afastam. De repente ouve-se um estampido e o curioso cai morto pela bomba-relógio. Os outros fogem apavorados.

28 — AS ALGAS (sensibilidade)

Cinco alunos, de olhos fechados, começam a se movimentar como se estivessem no fundo do mar sentindo a resistência da água. Retraem-se cada vez que se encontram, sempre em câmara lenta. A cada toque, devem reagir como se tivessem recebido uma descarga elétrica. O professor interrompe o jogo, quando achar necessário.

29 — A CHUVA

Numa região castigada pela seca, homens trabalham sob sol causticante. Ao longe ouvem-se os primeiros sinais de trovoadas (tambor). Todos ficam atentos. O ruído aumenta. Esperança geral. Primeiras gotas d'água. A chuva cai forte. Alegria! Delírio. Os homens tentam beber a água; rolam na lama. Com tambor e raspando os pés no chão os alunos que não estão no jogo imitam o barulho da cruva (improvisação de sons).

30 — A ALEGRIA CONTAGIANTE

Um personagem de mau humor entra no ônibus. Tudo lhe correu mal naquele dia. Está carrancudo e ensimesmado. No banco em frente está um personagem feliz. A vida é bela, o ar está fresco, o céu azul, tudo ele sente fortemente. Pouco a pouco o carrancudo ao sentir a alegria do companheiro vai se contagiando até que se alivia, acompanha o olhar do outro, começa a ver o ambiente; finalmente, se entreolham e sorriem.

31 — NÁUFRAGOS

Um grupo de náufragos numa jangada. O tempo: ensolarado, brumoso, quente ou frio. O mar deserto. Desespero. Uma chaminé, uma vela aparece no horizonte. Os mais desencorajados se animam. O barco se aproxima. Sinais são feitos. Esperança. Mas o barco passa, sem notar os náufragos e se afasta. Os movimentos param, o horizonte está de novo deserto.

Esse exercício é acompanhado por instrumentos de percussão e barulhos de mar, vento etc. feitos com a boca. Aumentam de intensidade à medida que o tema se desenrola.

32 — A RADIOGRAFIA

Duas pessoas estão numa sala de espera de um hospital público aguardando o resultado de uma radiografia. Elas sabem que podem estar condenadas à morte (doença grave). Enquanto esperam, se angustiam. As enfermeiras passam alheias aos problemas dos doentes; rindo, brincando, o que provoca nos doentes solidão e revolta. Finalmente trazem o resultado em dois pedaços de papel que

entregam a cada um cliente. Um é positivo, outro negativo. Os alunos reagem conforme o resultado que recebem.

33 — A PLANTA MILAGROSA

Duas pessoas recebem um vaso de planta onde só há terra. Curiosos com presente tão estranho, observam o vasinho. De repente, do meio da terra nasce o broto de uma planta desconhecida. Susto. (O susto dos dois deve ser marcado com tambor pelo professor.) A planta começa a crescer aos olhos dos alunos que vão se afastando amedrontados diante de fato tão inédito. A planta continua a crescer, crescer, os galhos estão quase no teto, horríveis, tentando envolver os personagens como tentáculos de polvo. Apavorados, como num pesadelo, não entendem o que se está passando, tentam se desvencilhar, lutando desesperadamente. A uma segunda batida do tambor, a planta começa a regredir, tornando-se uma pequena plantinha de cujo galho sai uma linda rosa vermelha. Os personagens, sempre num clima de pesadelo e sonho, se aproximam cuidadosamente da flor e ainda no mesmo clima de sonho, observam a flor.

34 — A RECORDAÇÃO

Uma velha casa com uma cadeira ao centro. Ali viveu uma pessoa muito querida: uma velha avó por exemplo. O personagem chega depois de 10 anos de ausência e ao ver a cadeira começa a recordar e a sentir saudades — mostrando sentimentos aelgres e tristes, que as lembranças do passado lhe trazem.

35 — BOMBARDEIO

Os alunos estão parados numa estrada. Estão cansados. Uns estão sentados; outros deitados, um se encosta numa árvore, outro se apoia nos cotovelos... cada um gozando um descanso provisório. Ouve-se um ruído distante. Inquietação. "Mais um? Não há descanso!" O barulho diminui? Não, aumenta! Não há dúvida: é um avião. Eles ouviam-no, agora vêem-no. Aumenta o medo. Terror! O avião se aproxima: atira! Os alunos se encolhem e se jogam ao chão... o avião se afasta. Será que voltará? Não, está acabado.

36 — A CANETA MILAGROSA

Um estudante tenta, altas horas da noite, copiar alguns pontos de estudo, mas é vencido pelo sono. O tema se desenvolve na passagem do sono para o sonho. Quase adormecendo, ele vê a caneta pular de sua mão, e se transformar em qualquer coisa. Deixar à imaginação do aluno as diversas mutações que sofrerá a caneta (cachorro, bola, borboleta, cobra, gatinho, flor, príncipe encantado, etc.). O difícil do tema é visualizar as transformações e conservar o clima ou a atmosfera do maravilhoso.

37 — OS PESCADORES

Três pessoas aguardam, na praia, a volta dos barcos que saíram para pescar. Uma grande tempestade assolara aquela região. Os personagens estão ansiosos e aflitos. Já é bastante tarde. O professor marca no tambor a aparição, no horizonte, de alguma vela. Os alunos se animam e aguardam. Numa segunda batida do tambor, os três personagens descobrem que só dois barcos regressam. A alegria se transforma em ansiedade. Qual será o barco que falta? A terceira batida indica aos alunos qual o barco que não voltou. Dois deles sentem alívio, o terceiro se angustia. Depois da primeira alegria, os dois companheiros chegam a ele num gesto de solidariedade e consolo.



OS MEIRINHOS

de Martins Pena

PERSONAGENS:

MANUEL PIABA

JOÃO PATAQUINHA meirinhos

JOSÉ PATUSCO

COÍÓ CHEM-CHEM, dono de bilhar

FRÓIS FIGUEIRAS

FLORÊNCIO, rico negociante

JÚLIA, sua filha

MARIA NAVALHA, mulher de Manoel
Jogadores de bilhar

(A cena passa-se no Rio de Janeiro,
no ano de 1845.)

O teatro, na antecena, representa uma sala. Portas laterais, mesas de um e outro lado, no fundo, três portas que deitam para outra sala, onde se vê um bilhar em que jogam diferentes pessoas, e outras sentadas em bancos ao redor, diversamente vestidas — tudo como se observa nessas casas de jogo.

CENA I

Manuel e João. João Pataquinha, sentado à mesa da esquerda, escrevendo. Manuel Piaba, sentado à di-

reita, bebendo. Na sala de bilhar jogam.

JOÃO — (Escrevendo) — “... que tão injustamente lhe foi delapidada, pertencendo-lhe estas propriedades como em Juízo mostrará. Portanto pede a V. S^a se digne mandar citar o suplicado para comparecer na primeira audiência deste Juízo. E.P.M. Citei ao suplicado hoje, 20 de julho de 1845, do que dou fé e passei por me ser pedida. Rio de Janeiro, 20 de julho de 1845. João da Assunção Amor Divino, Oficial de Justiça do Juízo Municipal” (Falando) — Está pronta a contra fé... Bom, tenho os meus dez tostões ganhos. Vai bem o dia (Chamando) — Manuel Piaba?

MANUEL — O que queres, João Pataquinha?

JOÃO — Que horas são?

MANUEL — Não sei.

JOÃO — O teu relógio?

MANUEL — Empenhei-o antes de ontem na Rua da Cadeia por quatro mil réis, e desta enormíssima quantia estou bebendo os últimos vinténs... (Olhando para a garrafa) — Quero dizer, já bebi...

JOÃO — Estás com a onça?

MANUEL — O que queres? Deus pôs o homem no mundo para beber e comer, é preceito católico. Enquanto há, bebe-se, e quando não há, bebe-se ainda e come-se dos amigos. Para isso é que se inventaram os amigos.

JOÃO — Queres tu jogar uma mãozinha de trinta-e-um?

MANUEL — Vá feito. (levantando-se) — Mas olha que eu estou na disgra, e quando jogo secam-se-me as goelas de modo que temo ficar danado...

JOÃO — (Chamando) — Ó Coió?

MANUEL — Pagas?

JOÃO — Pago.

MANUEL — Bravíssimo, venham as cartas.

JOÃO — (Chamando) — Ó Chem-Chem do diabo?

CHEM-CHEM — (Na outra sala) — O que é lá?

JOÃO — Vem cá... Aqui estão as cartas. (Tira da algibeira da casaca um baralho de cartas muito sujo) — Embaralha tu. (Entra Chem-Chem).

CHEM-CHEM — Tu é que me chamaste, Piaba?

MANUEL — Não, foi João Pataquinha.

JOÃO — Manda-me uma garrafa da branca.

MANUEL — Sim, sim, da branca, que é mais fresca e corroborante.

CHEM-CHEM — Já vem... (Sai).

MANUEL — A real o tento?

JOÃO — Sim... anda...

MANUEL — (Dando cartas) — Três e três... o diabo que te fez... estás para mim doce... muito bem... é trunfo... ás de copas... joga lá... que és a mão...

CHEM-CHEM — (Entrando com uma garrafa) — Aqui está.

MANUEL — Ora venha esse godório da bela bicuíba...

CHEM-CHEM — Não querem mais nada?

JOÃO — Não. (Chem-Chem sai).

MANUEL — (Deitando aguardente no copo) — Nada no mundo põe o homem com idéias mais claras do que um pingo de filosofia... À tua... (Bebe).

JOÃO — (Bebendo) — Para que vivas mil anos.

MANUEL — (*Depois de beber, cantando*) — Ora dêem-me da branca, senão desmaio. Ora dêem-me da branca, senão desmaio. (*Falando*) — Querida beladona, milagrosa senhora!

JOÃO — (*Jogando*) — Joga.

MANUEL — Espera, que a sobredita cuja ficou-me atravessada nas goelas, é preciso empurrá-la. (*Deitando aguardente no copo*).

JOÃO — Acabarás por ficar bêbado... E assim é que um indivíduo só como tu desacredita uma corporação, encontram-te moafo na rua, e depois dizem — Todos os meirinhos são assim! — sem fazerem diferença dos bons e maus.

MANUEL — Quem, eu? Bêbado! Com este néctar brasileiro? (*Bebendo*) — Isto dá juízo, a filosofia do juízo. Ah, sô pinote, esta agora é do meco... Não podes comigo... Toma lá esta para teu sabão.

JOÃO — E esta para teu tabaco... Disto não pescas... E esta vai quentinha... paus nos dias maus...

MANUEL — E carapaus, é minha...

JOÃO — Para cá vens de carrinho...

MANUEL — Chupa mais esta (*Jogando com entusiasmo*).

JOÃO — Ai que não conheces a força dos pastéis de nata.

MANUEL — E a mana é nata?

VOZES — (*Dentro, na sala de bilhar*) — Bravo a carambola, bravo! Ganhou, ganhou! Bravíssimo, bem jogado!

JOSÉ — Não foi carambola!

VOZES — Foi, foi! Não foi!

JOSÉ — Arrastou o taco, é ladroeira!

VOZES — É ladroeira! Não é! Ladrão será ele!

MANUEL — Que diabo é lá isso?

VOZES — (*Dentro, gritando*) — Vinte e cinco pontos! Roubados! Perdeu! Ganhou! Ladrão! Patife (*Confusão na sala de bilhar, e os jogadores jogam às bordoadas com os tacos. José grita como desesperado, e Chem-Chem esforça-se para apaziguar a contenda*).

JOÃO — Pegaram-se.

MANUEL — É o diabo do José Patusco.

JOÃO — (*Chamando*) — Ó Patusco?

MANUEL — Ó José Patusco? Ó maluco do diabo, vem para cá.

CENA II

Entra José Patusco, trazendo ainda o taco na mão.

JOSÉ — (*Entrando*) — Cambada, corja!

MANUEL — O que foi isso lá?

JOSÉ — O que havia de ser? O patife do Antonio Pé-Pé que arastou o taco assim e fez uma carambola. Qual carambola! Para ganhar-me! Ladrão!

JOÃO — Deixa-o lá, senta-te aqui e vem jogar conosco.

MANUEL — E bebe um gole desta sempre viva. (*Deitando no copo*).

JOSÉ — Não bebo, não tenho teus maus costumes.

MANUEL — Não queres? Isto assim no copo perde o fartum (*Bebe e estala os lábios*) — (*Jogam*).

JOÃO — Para que te metes com esta canalha?

JOSÉ — Ora, l'argent, faz-me cócegas nas algibeiras.

MANUEL — Olé, tens l'argent comptant?

JOSÉ — Algunzinho, Piabinha.

JOÃO — Como o ganhaste?

JOSÉ — Ontem pela manhã tivemos ordem de dar em uma casa aonde haviam meias-caras. A diligência havia de ser feita, à noite, mas eu sei por experiência como se vive no mundo, fui mais que depressa contar tudo ao dono dos meias-caras, e quando lá chegamos à noite os melros estavam fora do ninho.

MANUEL — E isto rendeu-te.

JOSÉ — Cinquenta mil-réis...

JOÃO — Bravo!

JOSÉ — Regra geral! Toda a vez que uma maroteira render mais que o cumprimento de um dever, haverá no mundo mais velhacos do que homens de bem.

MANUEL — É verdade, tu ganhaste cinquenta mil-réis por uma maroteira, e eu, uma sova de pau por cumprir ontem meu dever.

JOÃO — Como foi lá isso?

MANUEL — Um sujeito lá de Inhaúma devia certa quantia a outro sujeito cá da cidade, e não a queria pagar. O credor à custa de muito empenho, obteve um mandado de penhora e escolheu-me para executá-la. Aluguei um cavalo no Largo da Sá — que bacamarte — levei dois formidabilíssimos tombos no caminho — que caminhos — também a Câmara Municipal não vê iso! — e chegando à casa do executado apresentei-lhe o mandado, e o patife, em vez de se aprestar ao andamento da justiça de boa vontade, puxou por um pau, e agora verás...

JOSÉ — Ah, ah, ah...!

MANUEL — Vocês riem-se? Cá tenho o lombo em pandarecos! E se

não deito a correr como um veado, lá ficava-me o canastro.

CENA III

Fróis e os ditos

FRÓIS — Manuel Piaba?

MANUEL — Que é lá? Ah! Fróis! *(Manuel fala com a dificuldade das pessoas que principiam a ficar com as idéias perturbadas pelo vinho).*

FRÓIS — Preciso muito de ti. *(Manuel levanta-se e vai com Fróis para o lado esquerdo do teatro. José e João ficam à mesa jogando).*

MANUEL — Para que?

FRÓIS — Vou hoje tirar uma moça por justiça.

MANUEL — Tu? E quem é a moça?

FRÓIS — A filha de meu antigo amo Florêncio Antonio.

MANUEL — A filha do Florêncio? De um negociante tão rico, quer casar contigo? Estais zombando?

FRÓIS — Vê-lo-as. Queres ou não acompanhar-me? A sege está a nossa espera.

MANUEL — Acompanho-te, esse é o meu ofício. Mas diz-me primeiro, como diabo tiveste tu habilidade de arranjares esse casamento tão rico?

FRÓIS — Nada mais fácil. Sabes que fui durante dois anos caixeiro do Florêncio, pai de minha bela, enquanto tratava dos negócios do pai, namorava a filha.

MANUEL — E por isso te pôs ele no olho da rua. Ah! Ah!

FRÓIS — Não foi só por isso. Dizia ele que eu em vez de cuidar nos seus negócios, gastava todo o meu tempo nos botequins e bilhares.

MANUEL — Lá isso é verdade. Aqui neste bilhar foi que eu te conheci. E faço-te justiça, gastavas dinheiro como um príncipe, pagavas a pinga. . .

FRÓIS — Para que serve o dinheiro, senão para gastar-se?

MANUEL — É verdade. Principalmente quando ele não é nosso.

FRÓIS — Hem?

MANUEL — Tenho cá minhas desconfianças que andavas também namorando o dinheiro do teu amo.

FRÓIS — Quem te disse?

MANUEL — Suponhamos que assim era, continua.

FRÓIS — Tiveste ou não razão, pôs-me para fora de sua casa, mas eu, nada de deixar o namoro. . . Assim era eu asno?

MANUEL — Se a coisa estava pegada. . .

FRÓIS — Mais que pegada. A menina estava mesmo pelo beico — que tolinha! — apesar da côrte que lhe fazia um tal senhor Augusto, amigo do velho. Mas esse é um toleirão, pensa que se namoram as moças do tempo de hoje com suspiros e olhadelas a furto. . . Eu cá tenho o meu sistema. . . Cartinhas sobre cartinhas, promessas às mãos cheias, e toca para diante. Comprometê-las, oferecendo-se ocasião. Não há nada como o comprometer uma moça, ao depois alcança-se delas tudo.

MANUEL — Sim, e às vezes também uma arrojada de pau da parte dos parentes.

FRÓIS — Quem nada arrisca nada tem. Demais, aí está o resultado para justificar-me. Tanto fiz, que até arranquei da menina uma cartinha — aqui a tenho — e graças ao seu conteúdo, vou tirá-la por justiça. . . E

tenho a minha fortuna feita, o pai possui mais de duzentos contos, ela é filha única. Teremos bom dote e depois a herança.

MANUEL — Sim, sim, conta com isso. . . Não vê que casando ele a filha contra sua vontade há-de dar dote? E quem sabe mesmo se à não deserdará?

FRÓIS — *(Rindo-se)* — Ah, th, ah! Não dar dote! Deserdá-la! Ou és tolo Piaba, ou queres fazer-me de tolo Quem tira moça rica por justiça já sabe como estas coisas se fazem, e calcula muito bem! Ah! se calcula! Nos primeiros dias o pai ou a mãe logrados, gritam, esbravejam. “Filha ingrata, abandonar sua mãe que tanto a estimava! Perversa! Quem diria! Ingrata! Ingrata! — No fim de uma semana já a coisa está mais serenada e principiam a lembrar da filha com saudades. Então aparecem as amigas e os amigos! Ora senhora dona Fulana, ora senhor Fulano, ela é sempre filha. . . Fez mal, é verdade, mas enfim o mal está feito, lembre-se que é seu sangue, sua filha, que viverá na miséria se a não perdoar. Estas e outras lamúrias, que a maior parte das vezes são de encomendas, e a natureza que sempre puxa. . .

MANEL — Ah, se puxa! Puxa.

FRÓIS — Acalma toda a indignação, perdoa-se a filha rebelde e aí vem o dote cantando. . . Isto são favas e contadas! É cálculo que não falha, por isso há tantas moças tiradas por justiça.

MANUEL — Então os que tiram moça rica por justiça não se importam com os pais e as mães?

FRÓIS — E para que? Nós o que queremos é o consentimento das moças. A sábia e providente natureza que se encarregue de consolar os pais

e as mães e trazê-los à razão. Tu não sabes, Piaba, que forças tem o vínculo sagrado do sangue, o grito da natureza o amor maternal. Ah! Ah!

MANUEL — (*À parte*) — Este vai longe no mundo, é velhaco!

FRÓIS — Enfim, caro Piaba, meteu-se-me na cabeça que havia de ser rico. E como não tenho grande vontade de trabalhar, nem paciência para esperar anos pela riqueza, procurei uma herdeira rica, é um meio de fazer fortuna como outro qualquer e mais suave...

MANUEL — Se a mulher não é o diabo.

FRÓIS — Nesse caso, Piaba, fica-se com o dinheiro, e mandar-se o diabo para o inferno. Espera, preciso falar com o Chem-Chem! (*Chamando*).

MANUEL — O que queres com ele?

FRÓIS — Tenho que lhe falar.

CHEM-CHEM — (*À parte do fundo*) — Quem me chama?

FRÓIS — Escuta.

CHEM-CHEM — Oh, és tu? (*Aproximando-se*) — Quem temos? (*Enquanto Fróis pratica com Chem-Chem, Manuel aproxima-se da mesa onde estão João e José e com eles mostra que fala*).

FRÓIS — Quero-te dar parte que me caso.

CHEM-CHEM — Sim? E com quem?

FRÓIS — Com um peixão.

CHEM-CHEM — Fala Francês?

FRÓIS — O que?

CHEM-CHEM — Pergunto se ela fala francês, ou se traduz só. (*Assim dizendo esfrega o dedo polegar no*

dedo indicador como quem quer perguntar se tem dinheiro).

FRÓIS — Oh, fala perfeitamente... E que linda pronúncia que tem.

CHEM-CHEM — Belo é isso. E quando é o casório?

FRÓIS — Em duas ou três horas. Vou agora mesmo daqui com o amigo Piaba tirá-la por justiça.

CHEM-CHEM — Ah, maroto, já me admirava que não fizesses as tuas...

FÓIS — Mas meu caro Chem-Chem, eu tenho um grande favor que pedir-te, ficar-te-ei muito agradecido e mesmo te recompensarei depois que receber o dote.

CHEM-CHEM — Conta comigo.

FRÓIS — Eis o caso. Se eu não tiro neste quarto de hora a moça da casa do pai, esse, que já anda meio desconfiado, é capaz de ambargar-me a vasa, por outro lado, se tiro já a dita, não posso levá-la imediatamente para a igreja e casar-me, porque me faltam certos papéis.

CHEM-CHEM — E que queres tu que eu faça?

FRÓIS — Eu te digo. Vou já tirar a menina, isto concluído deposito-a em tua casa, enquanto arranjo os papéis e volto depois.

CHEM-CHEM — Oh, homem desalmado! Depositá-la aqui... Uma menina em um bilhar? É demais, não tenho família e isso seria feio. Uma menina que será tua mulher?

FRÓIS — E que tem isso? É um momento.

CHEM-CHEM — Sim, mas ela estranhará, deve espantar-se...

FRÓIS — Estás enganado. Quem se deixa tirar por justiça, não se es-

panta por tão pouco. Fazes ou não o favor?

CHEM-CHEM — Por fim, estou às tuas ordens. Tenho aquele quarto e lá ficará. A tua observação convença-me.

FRÓIS — Obrigado! Manuel, vamos.

MANUEL — (*Para José e João*) — Esperem-me, que já volto (*Sai com Fróis*).

CENA IV

João e José à mesa e depois Maria

JOÃO — Já o Piaba achou freguês.

JOSÉ — Sempre disse que ele é mais feliz do que nós.

JOÃO — E é, mas o diabo não junta pecúnia, tudo é pouco para a beladona.

JOSÉ — Está bom, fala pouco e joga, Pataquinha da minha alma. Deixa-o beber, que bebe do que é seu. (*Aqui entra Maria Navalha de mantilha pela cabeça*).

JOÃO — (Vendo-a). Que bruxa é essa que aí vem?

MARIA — Sr. José Patusco?

JOSÉ — Oh, és tu Maria Navalha?

MARIA — O senhor viu por cá meu marido, Manuel Piaba?

JOSÉ — Não há cinco minutos que ele saiu daqui.

MARIA — Voltará?

JOÃO — Disse-nos que sim.

MARIA — Esperarei. Dá licença que assente?

JOÃO — Pois não. (*Maria assenta-se*).

JOSÉ — Quer tomar um godório?

MARIA — Obrigada.

JOÃO — Então anda procurando seu marido?

MARIA — O que quer o senhor? Desde ontem pela manhã que saiu de casa, ainda lá não voltou. Nem vintém deixou-me para comer. Isto são modos? Se o encontro, ponho-lhe a minha marca.

JOSÉ — Safa, rascada! (*Levanta-se*).

JOÃO — Onde vais?

JOSÉ — Dar algumas voltas.

MARIA — Ah, sr. João, dê graças a Deus de não ser o senhor casado com um marido como o meu. Ai vem gente.

CENA V

Florêncio e os ditos

FLORÊNCIO — Perdoe-me, o senhor é oficial de justiça?

JOÃO — (*Levantando-se*) — Para o servir.

FLORÊNCIO — Quisera que se encarrega-se deste mandado de prisão.

JOÃO — Pois não. (*Toma-lhe o mandado*).

FLORÊNCIO — Esse mandado é lançado contra Fróis Figueiras, como falsificador de firma.

JOÃO — Fróis Figueiras. Muito bem, deixe o caso por minha conta, que há de ficar satisfeito com a diligência.

FLORÊNCIO — E além da paga da lei, serei generoso.

JOÃO — Vou executá-lo quanto antes. Falsificador? Que tratante! (*Sai*).

CENA VI

Florêncio e Maria sentados à mesa.

FLORÊNCIO — (*À parte*) — Tenho sido até hoje indulgente com esse moço que por dois anos foi meu caixeiro. Cansado de aturar seus vícios e extravagâncias e exasperado pelo seu atrevimento em namorar minha filha, expulsei-o de minha casa. Dos vícios ao crime o caminho é escorregadiço... Dois meses depois de sair de minha casa, foi-me apresentada uma letra por mim aceita e cuja letra reconheci ser falsa, paguei porque minha assinatura estava perfeitamente imitada. Indagando ao depois, soube que o autor desse crime era esse mesmo moço. Tive compaixão de sua mocidade e não dei por isso andamento ao processo que o levaria espiar o crime nas galés. Mandei avisar-lhe que muito bem conhecia donde partia o atentado, mostrou-se arrependido e eu o supus emendado. Como enganei-me! Avisaram-me ontem que ele premedita roubar minha filha. Ainda que não possa crer em semelhante arrojo, bom será acautelar-me. Quis ser compassivo e ele obriga-me a persegui-lo. Assim o quer, assim o tenho. Daqui a duas ou três horas já não o temerei, as portas da cadeia fechar-se-ão sobre ele. Vamos para casa, bom será tomar por lá também as necessárias precauções. (*Sai*).

CENA VII

Maria só

MARIA — Que diabo estava este velho a resmungar? Se fosse mulher, diria que anda atrás do marido, mas sendo homem, não sei... Decerto

não procura mulher (*Ouve-se rodar de uma sege que para*) — Aonde estará o meu Piaba? Ah, se o pesco, meto-lhe estes cinco anzóis pela goelas...

CENA VIII

Entra Manuel, seguido de Júlia, que virá envolta em um grande xale e um véu pela cabeça, Manuel está completamente bêbado.

MANUEL — Chem-Chem? Ó Chem-Chem?

MARIA — (*À parte*) — Ai que é ele... E traz uma mulher! (*Esconde-se atrás da mesa abaixando-se*).

CHEM-CHEM — (*Entrando*) — O que é lá?

MANUEL — Aqui está esta moça do Fróis, sabes?

CHEM-CHEM — Sei. Venha para cá minha senhora.

JÚLIA — Mas para onde me conduzis, senhor?

MANUEL — Não tenha medo que não somos papões.

MARIA — (*À parte*) — Que quererá isto dizer?

JÚLIA — (*À parte*) — Meus Deus, Deixar-me ele com pessoas que não conheço e com um companheiro neste estado!

CHEM-CHEM — A senhora não é a pessoa tirada por justiça pelo senhor Fróis?

JÚLIA — Sim senhor.

MANUEL — Foi ele mesmo compadre, que a tirou e ainda por cima pagou-me a bela da pinga.

CHEM-CHEM — O sr. Fróis, meu amigo pediu-me que a tivesse aqui depositada por alguns instantes, en-

quanto ia concluir certos arranjos para se poder casar.

JÚLIA — Depositada aqui em uma sala de bilhar? Ah, eu supus quando ele deixou-me a porta que estava em uma casa de família.

CHEM-CHEM — Estamos em família.

JÚLIA — Quero-me ir embora.

CHEM-CHEM — (*Retendo-a*) — Esperai, agora é tarde. Para que vós deixastes tirar por justiça? Teve ânimo para isso e não tem agora para demorar-se aqui um instante? Ora, gosto deste ponto! Sou macaco velho, menina, não me logra como logrou seu pai. Esta casa é muito capaz.

MANUEL — Capazíssima! A pinga é excelente!

JÚLIA — Saiamos daqui, que da outra sala nos observam (*À parte*) — Meus Deus, já me vou arrependendo do passo que dei! Vamos.

CHEM-CHEM — É o mais acertado. (*Vão para o quarto da esquerda*) — Pode entrar. (*Júlia sai*).

CENA IX

Chem-Chem e Manuel, Maria escondida

MANUEL — Coió, és um homem as direitas.

COIÓ — O peixe não é meu... E a fazer-se de tímida... Ora! (*Aqui, Maria vem se aproximando deles*).

MANUEL — (*Para Coió*) — Dá cá um abraço.

COIÓ — (*Arredando-se*) — Chega-te para lá. Bebeste tanto no caminho?

MANUEL — (*Seguindo-o*) — Não bebi, deram-me de beber. Dá cá um abraço. (*Abraça-o*).

COIÓ — Pior. (*Empurra-o e voltando as costas, sai. Manuel vai caindo sobre Maria, que o sustêm*).

MARIA — Estás seguro!

MANUEL — Que é lá! Oh diabo!

MARIA — Agora é que haveremos de ajustar nossas contas.

MANUEL — A conta do vinho bebido está paga, se queres pagar outra.

MARIA — Olhem como está isto! Não tens vergonha? Como está bêbado!

MANUEL — Bêbada és tu, que estás andando à roda.

MARIA — Isto? Assim é que um maroto destes desacredita os companheiros, que são homens sérios e bem morigerados.

MANUEL — Apoiadíssimo.

MARIA — Depois pagam uns pelos outros.

MANUEL — Tu pagas? Vamos à ela, à filosofia!

MARIA — Quem é aquela mulher que trouxeste?

MANUEL — Aquela? (*Rindo-se*) — Ah, ah, ah!

MARIA — De que te ris? Quem é ela?

MANUEL — É uma mulher como tu.

MARIA — Mas quem é? Como se chama?

MANUEL — Como se chama?

MARIA — Sim.

MANUEL — Chama-se... Já não me lembro, mas fui eu que a tirei da casa do pai.

MARIA — Tu? E para que?

MANUEL — É boa! Para se casar comigo.

MARIA — Ah, contigo? Como está esta cabeça!

MANUEL — Comigo sim! Então pôes dúvida? Tu já não prestas, estás velha, acabada. Preciso casar-me de novo e tirei aquela. E viva a pátria.

MARIA — Hei de saber quem é.

MANUEL — (*Retendo-a*) — Espera... que te enfio!

MARIA — Deixa-me! Quem sabe se não é mesmo alguma amante tua... larga-me, quero vê-la.

MANUEL — (*Retendo-a pelo braço*) — Diabo! (*Esforçam-se cada um para seu lado, e Manuel desprendendo-se de Maria cai de costas*).

MARIA — É bem feito! E coitada dela se for tua amante. (*Sai pela esquerda*).

MANUEL — (*Deitado no chão*) — Espera... Hem? Não responde? Isto está a cair... É um pião, o mundo... Anda às avessas. Devia andar assim, e anda assim. Então não respondes? (*Cantando*) — Ora dê-me da branca, senão desmaio.

JÚLIA — (*Dentro*) — Deixai-me! Quem me socorre?

MANUEL — (*Sentado*) — Quem vem lá? Temos inimigo pela pôpa.

JÚLIA — (*Dentro gritando*) — Quem me socorre, quem me socorre? (*Chem-Chem e todos que estão no bilhar acodem ao grito, Manuel levanta-se*).

CHEM-CHEM — O que é? O que foi?

MANUEL — Inimigos pela retaguarda. (*Júlia sai do quarto correndo adiante de Maria*).

JÚLIA — Deixai-me! Deixai-me!

MARIA — (*Seguindo-a*) — Quero saber quem sois.

CHEM-CHEM — O que é isto?

JÚLIA — (*Correndo para Chem-Chem*) — Livrai-me desta mulher!

MANUEL — Faça algo!
CHEM-CHEM — *(Para Júlia)* —
Sossegue! *(Para Maria)* — O que foi
a senhora fazer naquele quarto?

MANUEL — Apoiadíssimo!
MARIA — Saber quem era esta
senhora.

CHEM-CHEM — E que se importa
com isso?

MANUEL — Apoiadíssimo!
MARIA — Muito. Meu marido, este
berrão. . .

MANUEL — Não há de que!
MARIA — *(Continuando)* — Foi
quem a trouxe, e eu queria saber se
era sua amante.

JÚLIA — Meu Deus, a que aviltamento
me reduziste! Para que deixei
a casa de meu pai?

CHEM-CHEM — *(Para Maria)* —
Já daqui para fora!

CENA X

Entra Fróis

FRÓIS — Que bulha é esta?

JÚLIA — Fróis!

FRÓIS — Júlia, o que foi? O que
aconteceu-te?

JÚLIA — Leve-me daqui! Vamos!

FRÓIS — Chem-Chem o que foi
que aconteceu a esta senhora?

CHEM-CHEM — Foi esta mulher.
MARIA — Veja lá como fala. . .

MANUEL — Veja lá hem? *(Aqui
aparece no fundo, João seguido de
dois companheiros, e vem se aproxima-
mando lentamente de Fróis).*

JÚLIA — Vamos, vamos, leve-me
deste horrível lugar. Não posso, não
devo estar aqui mais tempo.

FRÓIS — Nada temas agora que
estais ao meu lado, e perdoa-me se

por alguns instantes deixei-te entre-
gue aos insultos desta canalha.

TODOS — *(Insultados)* — Cana-
lha!

JÚLIA — Fróis! . . . *(Rumores entre
os jogadores).*

FRÓIS — Venham agora insultar-
te. . . Agora que tens um defensor!
Cambada! *(João e os seus que a este
tempo estão atrás de Fróis lançam-lhe
as mãos à gola do casaco).*

JOÃO — Estais preso por parte da
Justiça.

JÚLIA — Ah!

FRÓIS — Preso?

JOÃO — Como falsificador de fir-
ma. Cá está o mandado.

JÚLIA — *(Recuando)* — Meus
Deus! Falsificador?

FRÓIS — Estou perdido!

MARIA — Olhem, o ladrão que
nos chamava de canalha!

TODOS — Fora ladrão!

JÚLIA — Ah! *(Pondo a mão sobre
o coração e como prestes prestes a
cair. Maria, vendo-a neste estado cor-
re para junto dela).*

JOÃO — *(Para Fróis)* — Acom-
panhe-me.

FRÓIS — *(Fordejando para soltar-
se)* — Deixai-me. . . Júlia *(Júlia
desmaia nos braços de Maria).*

MARIA — Desmaia! Senhora?

FRÓIS — *(Fordejando)* — Dei-
xai-me!

JOÃO — Agüenta rapaziada, e le-
vemo-lo à força! *(Os dois que o
acompanharam seguram em Fróis).*

FRÓIS — *(Debatendo-se)* Oh, oh!

JOGADORES — Fora ladrão!

JOÃO — Nada de resistência à
justiça. . . Agüenta rapaziada! *(Vão
conduzindo à força para fora).*

FRÓIS — Deixai-me, deixai-me!
Júlia! *(Todos os jogadores o seguem
dando apupadas, assobios e gritando)*
— Fora ladrão, fora ladrão!

JOÃO — Agüenta, agüenta! *(Le-
vam Fróis à força e saem completa-
mente de cena. Maria tem Júlia sus-
tida nos braços e procura fazê-la
voltar a si).*

MANUEL — *(Parado no mesmo
lugar, enquanto levam Fróis).*

MARIA — *(Para Chem-Chem)* —
Ajude-me aqui.

CHEM-CHEM — *(Chega-se para
Maria)* — Pobre senhora! O que fa-
remos?

MARIA — Está fria. . . Não vá ela
morrer. . .

CHEM-CHEM — Pior é isso

MARIA — Será bem mandar cha-
mar um médico *(Para Manuel)* —
Tu vais chamar um médico!

MANUEL — *(Aproximando-se)* —
Dá cá o pulso.

CHEM-CHEM — Salta para lá.

MANUEL — Dá-lhe um gole de
gloriosa e verás.

MARIA — O senhor não tem por
aí alguma cama?

CHEM-CHEM — Tenho naquele
quarto.

MARIA — O melhor é levá-la para
lá, deitá-la, que talvez assim volte a
si.

CHEM-CHEM — *Pois levemo-na.
(Vão levando Júlia meio carregada
e saem pela esquerda).*

MANUEL — *(Só)* — Dá-lhe a glo-
riosa sempre viva! Isto está muito
bom. Que ladrão! Ora viva! Que te-
nho as pernas a ver jurar testemu-
nhas. . . *(Assenta-se na mesa)* — O
Descanso Deus amou. *(Cantando)* —
Vida de minha vida. . . *(Pegando na*

garrafa que está sobre a mesa) — Vem cá minha companheira. (*Deita vinho no copo e bebe. Cantando*) — Não tem juízo, diz minha tia, quem nunca prova filosofia...

CENA XI

Entra apressado Augusto

AUGUSTO — (*Entrando e vendo Manuel*) — Oh, enfim o encontro, senhor.

MANUEL — Que é lá?

AUGUSTO — Não foi o senhor que em companhia do sr. Fróis, ainda não há uma hora, tiraram por justiça a filha do sr. Florêncio?

MANUEL — E tem que a isto?

AUGUSTO — Aonde está essa senhora? Pra onde a conduziram?

MANUEL — Quem? Ela, a menina?

AUGUSTO — Sim, sim, e depressa, que talvez ainda seja tempo de salvá-la. Depressa!

MANUEL — Sei lá disso... importo-me cá com isso...

AUGUSTO — (*Segurando e sacudindo*) — Hás de dizer, ou eu...

MANUEL — Então, que é lá isso, hem?

CENA XII

Júlia sai apressada do quarto diante de Maria e Chem-Chem

JÚLIA — (*Entrando*) — Deixai-me, deixai-me!

AUGUSTO — (*Vendo-a*) — Dona Júlia!

JÚLIA — (*Vendo-*) — Ó sr. Augusto! (*Para como que envergonhada*).

MANUEL — Ora, eis, aí está! (*Chem-Chem e Maria vendo Augusto aproximar-se de Júlia param alguns instantes e parece que conversam. Chem-Chem faz acionados como quem diz: Deixá-los! E sai pelo fundo*) — (*Maria dirige-se para Manuel e procura fazê-lo sair! E sai, o que obriga-o a acompanhá-la. Estas duas cenas devem durar até a metade do diálogo de Augusto e Júlia*).

AUGUSTO — A senhora aqui... nesta casa?

JÚLIA — (*Envergonhada*) — Meu Deus!

AUGUSTO — A filha do senhor... Florêncio em um botequim, no meio desta gente? Oh!

JÚLIA — Senhor!...

AUGUSTO — Chegaria eu tarde para salvar-vos? Acaso vossa sorte já ligada...

JÚLIA — Oh! não!

AUGUSTO — Não? Meu Deus, eu vos dou mil graças! Ainda é tempo de salvá-la. Dirigia-me a casa de vosso pai, como de costume, a fim de visitá-lo, quando soube que tínheis sido tirada por justiça por um infame. Perdoai-me. Esta notícia aniquilou-me como pudera ter feito um raio que me caísse aos pés, mas em breve a indignação excitou-me o ânimo e deu-me forças para tudo indagar e prevenir o mal, se ainda fosse possível. Gragas a Deus, chego a tempo!

JÚLIA — Meus Deus! Meu Deus! A que estado me reduziste!

AUGUSTO — Eis aqui, senhora, aonde vos conduziu vossa loucura e cegueira!

JÚLIA — Senhor!

AUGUSTO — Perdoai-me se assim vos falo. Salvando-vos de um precipício! tenho o direito de assim o fa-

zer. Eu vos amava, e a vossa vida era a minha existência.

JÚLIA — Sr. Augusto!...

AUGUSTO — Tínheis no meu coração, que só por vós palpitava, um tesouro de amor e esperança. Desprezaste-o. Um pensamento único me ocupava. O de percrustar o meio de fazer-vos feliz, se tivesse a ventura de possuir-vos, e só temia que não me desse Deus inteligência e forças para tornar-vos o mundo um paraíso. Oh, que sonhos estes meus, de que tão cruelmente me despertaste!

JÚLIA — (*À parte*) — Como fui castigada!

AUGUSTO — Desprezaste quem vos tinha na terra como um ídolo, para seguir aquele que só via em possuir-vos e o meio de enriquecer-se. Incauta que não soube diferenciar o amante sincero do vil interesseiro, o homem honesto do infame imprudente. Deixastes vos iludir por palavras lisonjeiras e cavilosas, e as exterioridades arrastaram-vos a esse abismo. Que infame! Deixar-vos nesta casa, no meio desta gente...

JÚLIA — Oh!

AUGUSTO — Sabeis, senhora, que uma menina como vós, tímida e honesta, seria manchada e desacreditada para toda a vida, se aqui fosse encontrada.

JÚLIA — (*Lançando-se-lhe aos pés*) — Oh, levai-me, levai-me daqui!

AUGUSTO — Para isso vim eu. O amante desprezado vos salvará que o preferido vos perdeu... Vamos.

JÚLIA — Eu vos serei reconhecida.

AUGUSTO — Só reconhecimento? Vamos, vosso pai vos espera.

JÚLIA — Não, não! Para casa de meu pai, não!

AUGUSTO — E por que?

JÚLIA — Se o encarasse, morreria de vergonha. Levei-me para outra parte.

AUGUSTO — Pois bem, levar-vos-ei para casa de minha mãe, e depois procurarei vosso pai. Ele vos ama, e vos perdoará.

JÚLIA — Foi essa crença que perdeu-me. Quanto vos devo! e persuadir-vos... (*Aqui entra pelo fundo José, e vendo os dois em cena, para e observa*).

AUGUSTO — Oh, não digais nada. Poderei nutrir doces esperanças... Só fala em vós a gratidão, e essa é tantas vezes passageira! Guardai vossas palavras para tempo em que eu possa crer nelas. Vamos. (*Saem pelo fundo e José os espreita*).

CENA XIII

José só

JOSÉ — (*Depois de observar a Augusto e Júlia que saem*) — Olá está belo, onde pilharia o malandro esta menina? E parece que vão de batida... Muito bem, cá me ficam as feições, talvez venham a servir... pareciam-me assim sarapantados... Não tem dúvida, é o que penso.

CENA XIV

Entra Florêncio e apressurado

FLORÊNCIO — (*Entrando*) — Senhor?

JOSÉ — Que é lá? (*À parte*) — Este também parece-me assaralhopado.

FLORÊNCIO — Sois oficial de justiça?

JOSÉ — Para o servir.

FLORÊNCIO — Vistes aqui uma moça em companhia de um moço?

JOSÉ — Um moço e uma moça? Vi, vi.

FLORÊNCIO — E aonde estão?

JOSÉ — A moça é assim de uma aparência regular, cintura fina, corpo bem lançado, olhos vivos e boca expressiva, boca engraçada?

FLORÊNCIO — Sim, sim, mas diz-me...

JOSÉ — Homem, deixai-me acabar o retrato, Pé delicado, andar garboso, e um não sei o que de feiticeira em todos os gestos...

FLORÊNCIO — É isso mesmo. E aonde está?

JOSÉ — Há pouco que daqui saíram.

FLORÊNCIO — Ah, é talvez tarde! Senhor, nesta carteira estão quinhentos mil... Eles pertencerão à pessoa que dentro de cinco minutos prender esse homem que leva minha filha roubada.

JOSÉ — Oh, a moça é vossa filha, e vai roubada? E os quinhentos mil réis são para a pessoa que prender o melquetrefo?

FLORÊNCIO — Sim, sim e ainda mais se o pedir.

JOSÉ — No pedir mais não será a dúvida... Esperai aqui um momento, que tereis notícias minhas e do dito. Verá para quanto serve José Patusco em uma ocasião destas. Alertam rapaz, que os quinhentos estão na unha. Volto e num pulo. (*Sai correndo*).

FLORÊNCIO — (*Senta-se junto à mesa*) — Desgraçado de mim! Filha ingrata! Abandonares teu pai que tanto te amava, para seguires um

homem manchado de crimes e vícios... Tardio andei eu... Fatal compaixão! Se há mais tempo o tivesse entregue a justiça... Ah, a estas horas talvez já ligados! (*Aqui entra Manuel pelo fundo e com um papel na mão que lê atentamente, segue-o Maria*) — Oh, que enlouqueço! Com tanto amor criado, para assim acabar... Meu Deus, Meu Deus, preveni o crime! (*Esconde a cara nas mãos e fica absorto*).

MARIA — (*Para Manuel, à parte*) — Vem para casa. O que estás a ler? Vem.

MANUEL — Cala-te mulher, olha. (*Mostrando-lhe o papel e lendo*) — “Por ordem da polícia o oficial de justiça Manuel Assunção Amor Divino — é cá a pessoa — prenderá onde quer que encontre o réu Fróis Figueiras, por haver falsificado etc... etc...” Então que tem a dizer? Hem!

MARIA — Bem vejo, mas como hás de tu prender o homem no estado em que estás?

MANUEL — Meu estado... é meu estado... (*Vendo Florêncio*) — Olá quem é este?

MARIA — Deixa lá quem está quieto.

MANUEL — Será o meu homem? Vejamos os sinais (*Vendo no papel*) — Alto... este é alto.

MARIA — Qual alto!

MANUEL — Psiu! (*Lendo*) — Vinte e cinco anos... este não tem mais.

MARIA — Quem? Pois este homem tem mais de cinqüenta!

MANUEL — Psiu! (*Lendo*) — Cabelos pretos... É ele, não tem dúvida.

MARIA — Pois chamas aqueles cabelos pretos? Brancos como são?

MANUEL — Psiu! Não atrapalhes a justiça (*Lendo*) — Ar decidido... É ele, não tem dúvida! (*Caminhando para Florêncio e batendo-lhe no ombro*) — Estais preso por parte da Justiça.

MARIA — Manuel!

FLORÊNCIO — Ah, o que quereis?

MANUEL — (*Agarrando-lhe a gola do casaco*) — Estás preso.

FLORÊNCIO — Preso? E por que?

MANUEL — Lá no xilindró lhe dirão.

FLORÊNCIO — Mas senhor, quero primeiro saber...

MARIA — Meu senhor, este homem não sabe o que faz, não está em seu juízo.

MANUEL — Meu juízo? Olha que te levo também para a cadeia. (*Para Florêncio*) — Está preso.

FLORÊNCIO — Deixai-me!

MANUEL — Está preso e tenho dito. Aqui está a ordem. (*Apresenta-lhe a ordem. Florêncio tomando a ordem lê em silêncio*).

MARIA — (*Para Manuel*) — Larga o homem, que não é este. Não vês que este é um velho? e que o outro deve ser moço?

MANUEL — Psiu! Não atrapalhes a justiça.

CENA XV

Aqui entra correndo pelos fundos Fróis, todo roto e sem ver os que estão em cena, sai acelerado pela porta da esquerda e a fecha sobre si.

FLORÊNCIO — (*Vendo Fróis*) — É ele! (*Para Manuel*) — Senhor,

viste aquele homem que para ali entrou correndo? É dele que reza esta ordem de prisão. Vosso dever, ide prendê-lo.

MANUEL — Ah, a ordem é para ele? Está bem, Então queira perdoar. Maria, vamos prendê-lo. (*Encaminha-se para a porta por onde saiu Fróis*).

MARIA — Vem cá homem.

MANUEL — Psiu! Não atrapalhes a justiça.

FLORÊNCIO — Depressa (*À parte*) — Como explicar isto? E ele?

MANUEL — Está fechada.

FLORÊNCIO — Arrombai!

CENA XVI

Entra José trazendo preso Augusto, Júlia os segue

JOSÉ — Nada de resistência! (*Para Florêncio*) — Aqui está o ladrão da moça.

FLORÊNCIO — Augusto! Júlia!

AUGUSTO — (*Ao mesmo tempo*) — Sr. Florêncio!

JÚLIA — (*Ao mesmo tempo*) — Meu pai!

FLORÊNCIO — O que quer isto dizer? Como vos achais aqui?

JOSÉ — Este é o ladrão que roubou a vossa filha. Pilhei-os mesmo com a boca na botija. E venham os quinhentos.

FLORÊNCIO — Explicai-me...

AUGUSTO — Sabendo que um infame tirara vossa filha por justiça, corri em seu alcance, e felizmente ainda cheguei a tempo de a salvar. Conduzi-a para vossa casa, quando este homem prendeu-me e para aqui conduziu-me.

FLORÊNCIO — E ela?... Ela ainda está livre ou...

AUGUSTO — Ainda, senhor! O malvado não teve tempo de consumir o crime.

FLORÊNCIO — Filha, filha, a meus braços, que ainda te posso perdoar! (*Corre e abraça-se com Júlia*).

CENA XVII

Entra João, seguido de Chem-Chem e de todos os jogadores

JOÃO — (*Entrando*) — Por aqui, entrou por aqui.

MANUEL — Quem vem lá?

AUGUSTO — O que é isto, senhores?

JOÃO — Oh, cá está o velho. Senhor pus em execução a ordem de prisão que me deste contra o falsificador. Prendi-o e levava-o para a cadeia quando de caminho fugiu. Mas creio que veio para aqui.

FLORÊNCIO — E não vos enganai. Senhores, quinhentos mil réis prometi eu a este senhor oficial de justiça para prender o indivíduo que ali se acha.

TODOS — Ali?

FLORÊNCIO — Sim. E agora acrescentarei: o primeiro que lhe botar a mão em cima tem um conto de réis.

TODOS — Um conto?

FLORÊNCIO — Sim. E todo aquele que o ajudar depois, terá cinquenta mil réis.

TODOS — Eu é que hei de ganhar o conto! Vamos, vamos! (*João, José e Chem-Chem e jogadores dirigem-se de tropel para a porta*).

JOÃO — Está fechada.

VOZES — *Arromba, arromba!*
(*Arromba a porta e saem de tropel empurrando-se uns aos outros.*)

CENA ÚLTIMA

Florêncio, Augusto, Júlia e Maria

MARIA — (*Para Manuel*) — E tu, não queres ganhar o conto?

MANUEL — Hei-de ganhar como um gato (*Agacha-se junto à porta, como um gato que espera a presa.*)

FLORÊNCIO — (*Para Augusto*) — Meu caro amigo, como vos hei-de eu pagar este serviço?

AUGUSTO — Senhor!

FLORÊNCIO — Filha, filha, estás salva mas, desgraçada! Quem, sabendo do ocorrido, te quererá por esposa?

AUGUSTO — Aquele que conhece sua inocência. Eu, Senhor.

JÚLIA — Augusto!

FLORÊNCIO — Mancebo generoso, salvaste-a de um abismo! É bem que ela te pertença. Filha, é teu pai quem te pede.

JÚLIA — E a gratidão que ordena.

AUGUSTO — Somente a gratidão?

JÚLIA — (*Estendendo-lhe a mão*)
— À gratidão segue-se o amor.

AUGUSTO — (*Beijando-lhe a mão*)
— Feliz de mim.

VOZES — (*Dentro*) — Pega, pega!
(*Fróis entra de roldão como que querendo fugir de quem o persegue. Manuel, que está à porta agachado, salta sobre ele e é levado quase de rastros até o meio da cena, onde caem ambos e rolam. José, Chem-Chem e os jogadores entram em cena em seguimento a Fróis, gritando. Vendo-o no chão com Manuel,*

caem todos sobre ele como querendo ser cada um o primeiro em prendê-lo. Rolam todos pelo chão gritando.)

VOZES — Fui eu que ganhei! Fui eu! O primeiro fui eu Foi! Não foi! Ganhei! Ganhei! O conto é meu etc.

FRÓIS — (*Debaixo do homem*) — Ai, ai, que morro! Ai, ai, socorro!
(*Júlia e Maria fogem para a extremidade da direita. Florêncio e Augusto dirigem-se aos homens que rolam no chão.*)

FLOÊNCIO — Basta, basta, não o matem! (*etc.*).

AUGUSTO — (*Ao mesmo tempo*) — Senhores, olhem que assim o matam — (*etc.*) — (*Levantam-se todos segurando em Fróis do modo que puderam, qual pelos braços, qual pelas pernas, casaco etc.*).

FLORÊNCIO — Enfim, senhor, estás preso!

TODOS — (*Em confusão, gritando*) — Fui eu o primeiro que o prendi! Fui eu o primeiro! Fui eu!

MANUEL — (*Com força*) — Psiu! Não atrapalhem a justiça. Fui eu o primeiro.

FLORÊNCIO — Bem sei (*Para Manuel*) — Tereis o conto de réis e cada um dos senhores cinqüenta mil réis. E tu (*Para Fróis*) — homem perdido e sem honra, vê, vê na sua felicidade (*Apontando para a Augusto e Júlia*) — O seu primeiro castigo. (*Para os homens*) — Levai-o!

TODOS — Vamos, vamos!

FLORÊNCIO — Meus filhos! (*Abraçando-os*).

JÚLIA — (*Ao mesmo tempo*) — Meu pai!

AUGUSTO — (*Ao mesmo tempo*) — Meu pai!

MARIA — (*Ao mesmo tempo, abraçando Manuel*) — Que felicidade!

MANUEL — (*Ao mesmo tempo, abraçando Maria*) — Um conto de réis!

FIM

O JARRO

Peça em um Ato
de Luigi Pirandello

PERSONAGENS:

DON LOLÓ ZIRAFÁ
TIO DIMA LICASI, consertador de
louça quebrada
ADVOGADO SCIMÉ (Ximé)
COMPADRE PEDRO, empregado
TARARÀ, FILLICÒ, aldeões varejadores
NHÁ TANA, TRISUZZA, CARMINELLA,
aldeãs colhedoras de olivas
TROPEIRO
NOCIARELLO, menino de 11 anos, aldeão

CENÁRIO:

Um largo cheio de vegetação diante do curral (casa com o curral embaixo) de Don Lolò Zirafa, no alto de uma colina. À esquerda fica a fachada do curral rústico de um andar só. A porta, vermelha, um pouco desbotada, é no meio. Em cima da porta, um balcãozinho. Janelas em cima e em baixo: as de baixo com grade. À direita, uma secular oliveira sarracena; e em redor de um tronco, áspero e retorcido, um banco de pedra, murado a toda volta. Para além da oliveira, o largo desce para um atalho. No fundo, descendo pela encosta da colina, outras oliveiras. Outubro.

Ao levantar-se o pano, Compadre Pedro ouvindo um cantar campestre

das mulheres que sobem pelo atalho à direita, com as cestas cheias de olivas, à cabeça ou entre os braços, trepado no banco que circunda a oliveira, grita:

COMPADRE PEDRO — Oh, oh! Buracos sem chave! Tu aí, ó lesma! Devagar, com todos os diabos... Cuidado com a carga!

(As mulheres e Nociarello sobem atalho a direita, cessando o canto).

TRISUZZA — O que há, compadre Pedro?

NHÁ TANA — Credo! Já aprendeu a xingar, você também?

CARMINELLA — Até as árvores, daqui a pouco se metem a blasfemar, nesta roça.

COMPADRE PEDRO — Ah, queria que eu deixasse vocês derramando as olivas no chão?

TRISUZZA — Derramando? Eu por mim não deixei cair nem uma, ao menos.

COMPADRE PEDRO — Se, Don Loló, que Deus nos livre, me aparece no balcão...

NHÁ TANA — Pois que fique lá de manhã à noite. Quem não deve, não teme.

COMPADRE PEDRO — É, cantando de papo pr'o ar.

CARMINELLA — O que? não se pode nem cantar?

NHÁ TANA — Que nada, só blasfemar! Parece que o patrão e o empregado apostaram para ver quem diz as piores.

TRISUZZA — Não sei como Deus não fulmina esta casa, com todas as árvores em volta.

COMPADRE PEDRO — Chega! Suas linguarudas! Vão levar a carga e não conversem tanto!

CARMINELLA — É preciso colher mais?

COMPADRE PEDRO — E hoje é feriado, pr'a se largar o serviço? Dá tempo ainda para duas viagens! Vamos, ligeiro, andem! *(Empurra para a esquina da casa à esquerda, as mulheres e Naciarello. Uma delas, andando, recomeça a cantar, de puro despeito. Compadre Pedro, virado para o balcão chama:)* Don Lolò!

DON LOLÒ — *(Do interior do curral)* Quem é?

COMPADRE PEDRO — É pr'a lhe avisar que chegaram as mulas com o estrume.

DON LOLÒ — *(Saindo furioso. É um homenzarrão de 40 anos, olhos de lobo, desconfiados; Iracundo. Tem na cabeça um velho chapelão branco de abas largas, e duas argolas de ouro nas orelhas. Sem casaco, com uma camisa de flanela tosca, de quadradi-nhos, violácea, aberta sobre o peito hirsuto, mangas arregaçadas)* As mulas, a esta hora? Onde estão? Onde é que tu as deixaste?

COMPADRE PEDRO — Estão aí, esteja tranqüilo. O tropeiro quer saber onde deve descarregar.

DON LOLÒ — Ah, é? Descarregar? sem eu ver o que foi que ele me trouxe? Agora eu não posso. Estou falando com o advogado.

COMPADRE PEDRO — Ah, do jarro?

DON LOLÒ — Espera aí? Quem foi que te promoveu a cabo?

COMPADRE PEDRO — Não, quer dizer...

DON LOLÒ — Tu não tens que dizer nada; obedecer, e bico calado! Queria saber por que razão te veio à cabeça que eu estivesse falando do jarro, com o advogado.

COMPADRE PEDRO — Porque o senhor não sabe em que apreensão — que digo, apreensão? em que terror eu vivo por causa deste jarro novo exposto daquele jeito na adega. (*Mostra à esquerda na direção do curral*) Mande tirar de lá, pelo amor de Deus!

DON LOLÒ — (*Hurrando*) Não! Já te disse que não, cem vezes. Tem que ficar lá, e ninguém pode mexer!

COMPADRE PEDRO — Com esse vai-e-vem de mulheres e garotos, metida como está, ao lado da porta!

DON LOLÒ — Raio de... Fizestes promessa de me endoidecer?

COMPADRE PEDRO — Desde que não venha a ter um desgosto, depois...

DON LOLÒ — Não quero que me venhas com mais conversas, enquanto eu não acabar a que comecei com o advogado. Onde queres que eu meta esse jarro? Na dispensa não há lugar, se não se tirar primeiro o tonel velho; e agora não tenho tempo. (*Aparece pela direita o tropeiro*).

TROPEIRO — Afinal, onde é que eu descarrego esse estrume? Daqui a pouco é noite!

DON LOLÒ — Lá vem mais outro. Santo Eloi que te ajude a quebrar o pescoço, tu e as tuas mulas. Isso são horas de chegar?

TROPEIRO — Não pude chegar mais cedo.

DON LOLÒ — E eu não compro sem examinar a mercadoria. E quero que faças os montinhos na lavoura, onde e como eu disser. E já está muito tarde.

TROPEIRO — Quer saber de uma coisa, Don Lolò? Eu descarrego as mulas de qualquer jeito, atrás do muro e vou-me embora.

DON LOLÒ — Experimenta! Quero ver!

TROPEIRO — Espere aí, para ver! (*Sai furioso*).

COMPADRE PEDRO — Deixe disso, que fúria!

DON LOLÒ — Deixa ir! Deixa ir!

TROPEIRO — Se ele tem a cabeça quente, eu a tenho mais do que ele! Não há jeito. De cada vez que eu venho aqui, é uma briga.

DON LOLÒ — Meu velho, comigo quem quiser criar questão, — olha — (*Saca do bolso um livro de pequeno formato, encadernado de vermelho*) Eu tenho isto. Sabes o que é? Parece um livrinho de missa? É o Código Civil! Foi meu advogado quem me deu; e agora ele está aqui, passando uns tempos comigo. E eu aprendi a ler, sabes, neste livrinho, e a mim ninguém mais me tapeia, nem mesmo o Padre Eterno! Está tudo previsto aqui: caso por caso. E o advogado eu pago pelo ano inteiro.

COMPADRE PEDRO — Aí está ele. (*Sai pela porta da casa o advogado Scimé, com um velho palheta na cabeça, e um jornal aberto na mão*).

SCIMÉ — Que é, Dom Lolò?

DON LOLÒ — Senhor advogado, este ignorante chega noite escura com as mulas pr'a me trazer uma carga de estrume, para a lavoura, e em vez de me pedir desculpas...

TROPEIRO — (*Procurando interromper, voltado para o advogado*) Eu lhe disse que antes não pude vir...

DON LOLÒ — (*Continuando*)... me ameaçou.

TROPEIRO — Eu? não é verdade!

DON LOLÒ — Tu, sim, de jogar atrás do muro.

TROPEIRO — Mas porque o senhor...

DON LOLÒ — Eu o que? Eu quero a descarga no lugar, como deve ser, em montinhos, todos do mesmo tamanho.

TROPEIRO — Então vamos! Por que não vem? Ainda temos duas horas de sol, senhor advogado. O que ele quer é pesar tudo na mão — com o devido respeito — bolota por bolota. O senhor não o conhece!

DON LOLÒ — Deixa o advogado quieto, que ele está aqui por minha causa e não pela tua. Não preste atenção, senhor advogado. Desça ali pelo atalho, como de costume; sente-se debaixo do pé de amora, e leia o seu jornal sossegado. Eu irei mais tarde continuar a conversa sobre o jarro. (*Ao tropeiro*) Vai, vai, anda! Quantas mulas são? (*Sai com o tropeiro pela direita*).

TROPEIRO — Não combinamos? doze? Pois são doze. (*Desaparecem atrás da casa*).

SCIMÉ — (*Sacudindo as mãos no ar*) Ah! eu vou-me embora! Amanhã de manhã, eu vou para a minha casa! Minha cabeça já está rodando como uma dobadoiro.

COMPADRE PEDRO — Não deixa ninguém sossegar. E garanto que aquele livrinho vermelho foi um belo presente que o senhor lhe deu. Antes, à menor contrariedade, gritava logo: "Arreia a mula"!

SCIMÉ — É, para ir correndo à cidade, ao meu escritório, e de cada vez deixar-me com a cabeça oca como um jacá. Meu caro, foi por isso que eu lhe dei o código civil. Tira-o do bolso, põe-se a procurar por sua conta, e me deixa em paz. Mas foi o diabo que me inspirou a vir passar uma semana aqui! Também, assim

que ele soube que o médico me havia ordenado ficar uns dias de repouso, no campo, apertou-me o crâneo para que eu aceitasse a sua hospitalidade. Impus-lhe a condição de não me falar em coisa nenhuma. E há cinco dias que me despedaça a alma falando-me desse jarro. De não sei que diabo de jarro...

COMPADRE PEDRO — Sim senhor, do jarro grande para o óleo, que chegou há pouco de Santo Estevão de Camastra, onde eles são fabricados. Ih, é lindo! Deste tamanho, da altura do peito de um homem, parece uma abadessa. Será que ele quer brigar também com o oleiro de lá?

SCIMÉ — E como não? Porque diz que esperava coisa maior pelo preço que pagou.

COMPADRE PEDRO — *(Com estu- por)* Maior?

SCIMÉ — Não me fala de outra coisa, nos cinco dias que eu estou aqui. *(Vai saindo pelo atalho à direita)* Ah. Mas amanhã eu vou-me embora! *(Desaparece)*.

(Lá longe, pela campanha ouve-se o pregão cantarolado de Tio Dima Licasi):

Pratos, tijelas pr'a consertar!

(Do atalho à direita, sobem, com escadas e varas, Tararà e Fillicò).

COMPADRE PEDRO — *(Vendo-os)* Eh, que é isso? Acabou-se a colheita?

FILLICÒ — Foi o patrão quem mandou, passando com as mulas.

COMPADRE PEDRO — E disse também que podiam ir embora?

TARARÀ — Que nada! Disse para ficar por aqui para fazer não sei o que na dispensa.

COMPADRE PEDRO — Para levar o tonel velho?

FILLICÒ — Isso! Para dar lugar ao jarro novo.

COMPADRE PEDRO — Ainda bem! Até que enfim ele me escudou, pelo menos uma vez! Venham, venham comigo! *(Sai com os dois pela esquerda. Mas chegam de trás da casa Trisuzza, Nhá Tana, e Carminella, com os cestos vazios. Nociarello, também.)*

NHÁ TANA — *(Vendo os dois varejadores)* Como é? Acabou-se a colheita?

COMPADRE PEDRO — Acabou. Por hoje acabou.

TRISUZZA — E nós, como é?

COMPADRE PEDRO — Esperem que o patrão volte e lhes diga.

CARMINELLA — Assim, de mãos abanando?

COMPADRE PEDRO — Que querem que eu diga? Vão levar isso para o depósito.

NHÁ TANA — Ah, sem ordem dele não me arrisco.

COMPADRE PEDRO — Então mandem alguém buscar a ordem. *(Sai pela esquerda com os dois).*

CARMINELLA — Vai, vai tu, Nociarello.

NHÁ TANA — Fala assim: os homens não fizeram a colheita. As mulheres querem saber o que vão fazer.

TRISUZZA — Querem entregar os cestos. Diz assim.

NOCIARELLO — Está bem.

CARMINELLA — Corre! *(Nociarello sai às carreiras pelo atalho à direita).* *(Regressam à cena, pela esquerda, primeiro um, depois o outro, atordoados, espantados, com as mãos para o céu, Fillicò, Tararà e Compadre Pedro).*

FILLICÒ — Nossa Senhora, ajudai-me!

TARARÀ — Estou com o sangue gelado nas veias!

COMPADRE PEDRO — Castigo de Deus! Castigo de Deus!

MULHERES — *(A uma voz, aproximando-se)* Que foi? Que é que vocês têm? Que aconteceu?

COMPADRE PEDRO — O jarro! O jarro novo!

TARARÀ — Quebrou!

MULHERES — *(A uma voz)* O jarro? É mesmo? Santa Mãe de Deus!

FILLICÒ — Rachado ao meio! Como se tivessem dado uma martelada: *Pá!*

NHÁ TANA — Como é possível?

TRISUZZA — Mas ninguém boliu nele!

CARMINELLA — Ninguém! Mas quem vai dizer isso agora a Don Lolò?

TRISUZZA — Vai fazer coisas de doido!

FILLICÒ — Eu, por mim, vou largar tudo e escapulir.

TARARÀ — Que? escapulir? palem! E quem vai tirar, então, da cabeça dele que não fomos nós? Todos firmes aqui! E você *(A Compadre Pedro)* vá chamá-lo. Não, não, chame daqui mesmo. Dê-lhe um grito.

COMPADRE PEDRO — *(Subindo no assento em volta da oliveira)* Pronto, daqui de cima. *(Gritando, com uma das mãos perto da boca, diversas vezes, a intervalos)* Don Lolò! On Don Lolòòòòòò! Nem ouve: vai gritando atrás das mulas como um doido! Don Lolòòòòòò! É inútil! É melhor dar um pulo até lá!

TARARÀ — Pelo amor de Deus, não lhe faça nascer suspeitas...

COMPADRE PEDRO — Fiquem tranqüilos! Como pode ele, em sã consciência botar a culpa em você? (*Sai correndo pelo atalho*).

TARARÀ — Olhem todos de acordo: uma palavra só, firmes para enfrentá-lo: *o jarro quebrou sozinho*.

NHÁ TANA — Isso já aconteceu mais de uma vez.

TRISUZZA — Claro, que os jarros novos quebram sozinhos.

FILLICÒ — Porque muitas vezes — sabem como é? — quando se cose o jarro na fornalha, uma faisca qualquer fica presa dentro, e depois, de um golpe só — pum! — arrebenta.

CARMINELLA — É isso mesmo! Como se lhe tivessem dado um tiro! (*Benzendo-se*) Que Deus nos livre e guarde! (*Ouvem-se da direita, as vozes de Don Lolò e Compadre Pedro*)

DON LOLÒ — (*De fora*) Quero saber quem foi, por Nossa Senhora!

COMPADRE PEDRO — (*De fora*) Não foi ninguém, juro!

TRISUZZA — Lá vem ele!

NHÁ TANA — Amparemo-nos, senhores! (*Aparece do atalho, pálido, enfurecido, Don Lolò, seguido de compadre Pedro e Nociarello*).

DON LOLÒ — (*Arremessando-se primeiro contra Tararà, depois contra Fillicò, agarrando-os pelo peito da camisa e sacudindo-os*) Foste tu? Quem foi? Ou tu ou tu, um dos dois deve ter sido, e por Deus que vai me pagar!

TARARÀ E FILLICÒ — (*Estrebuchando juntos*) Eu? Está maluco? Me largue! Tira esta mão daí, senão eu... (*As mulheres e Compadre Pedro, ao mesmo tempo, em côro*): Quebrou sozinha! Ninguém tem

culpa! Já estava quebrada! Está maluco!

DON LOLÒ — (*Rebatendo ora um, ora outro*) Ah, estou maluco? É, todos inocentes! Quebrou sozinho! — Vão me pagar, todos! — Por enquanto vão buscá-lo e tragam-no para cá. (*Compadre Pedro, Tararà e Fillicò correm a buscar o jarro*) Na luz, se houver sinal de pancada ou de tombo, vê-se logo. E se houver, saltolhes ao pescoço, e mordo-lhes o nariz! Vão me pagar, todos, homens e mulheres.

MULHERES — Quem, nós? Está sonhando! Quer nos botar a culpa também? Nós nunca vimos o jarro ao menos.

DON LOLÒ — Vocês também entravam e saíam da adegã!

TRISUZZA — É, sim, nós quebramos o jarro dele roçando assim, com a saia. (*Apanha a saia com uma das mãos, e faz o gesto, com muita momiche, de bater com ela na perna de Don Lolò. Enquanto isso, Compadre Pedro, Tararà e Fillicò reaparecem pela esquerda trazendo o jarro*).

NHÁ TANA — Que pena! Olhem!

DON LOLÒ — (*Levando o desespero ao ponto que o levam os que choram um parente morto*) O jarro novo! Tanto dinheiro! E onde é que eu vou guardar o óleo, este ano? Ai, meu lindo jarro! Foi inveja ou ruindade! Tanto dinheiro jogado fora! E este ano foi de muito azeite! Ah, Meu Deus, que horror! Como é que vou me arranjar?

TARARÀ — Mas não é tanto assim! Olhe...

FILLICÒ — tem conserto... —

COMPADRE PEDRO — saiu um pedaço... —

TARARÀ — um pedacinho só... —

FILLICÒ — e inteirinho... —

TARARÀ — Talvez já estivesse rachado...

DON LOLÒ — Que rachado! Tocava que nem um sino!

COMPADRE PEDRO — É verdade! Eu experimentei.

FILLICÒ — Fica como nova, estou lhe dizendo, se chamar um bom consertador. Não se vê nem sinal da solda.

TARARÀ — Chame o Tio Dima, o tio Dima Licasi. Deve andar por aí perto. Eu ouvi o grito.

NHÁ TANA — Ele é um mestre, até. Tem um cola milagrosa, que não sai nem a martelo, depois que pega. Corre, Nociarello. Ele está aqui ao lado na cantina do Mosca. Vai chamá-lo. (*Nociarello sai correndo pela esquerda*).

DON LOLÒ — (*Gritando*) Calem a boca. Vocês me deixam zonzo! Não acredito nesses milagres. Para mim o jarro está perdido.

COMPADRE PEDRO — Eu bem que lhe dizia!

DON LOLÒ — O que é que tu me dizias, seu estúpido? Que é que tu me dizias? Se é verdade que o jarro quebrou por si, sem que ninguém o tenha tocado? Mesmo guardado num tabernáculo, teria quebrado do mesmo jeito, se é que quebrou sozinho.

TARARÀ — É fato! Não fique falando à toa.

DON LOLÒ — Eu me dano com esse imbecil!

FILLICÒ — O senhor verá que tudo se arranja com pouca despesa. E o senhor sabe que jarro quebrado dura mais que jarro novo.

DON LOLÒ — Com todos os diabos! Deixei as mulas no meio da

encosta, com o estrume! (*A Compadre Pedro*) Que é que tu fazes aí, olhando para a minha cara? Corre, vai dar uma espiada, ao menos! (*Compadre Pedro sai correndo pelo atalho*) Ai, que minha cabeça pega fogo! Que tio Dima coisa nenhuma! Eu tenho de me entender é com o advogado. Que se ele quebrou sozinho é sinal de que devia estar com defeito. Mas tocava, tocava, quando chegou! E eu achei que estava bom. E fiz até a declaração! O dinheiro está perdido! Já posso dar adeus! (*Entra pela esquerda, Tio Dima Licasi, seguido de Nociarello*).

FILLICÒ — Está aí o Tio Dima.

TARARÀ — (*Baixo a Don Lolò*) Olhe que ele não fala!

NHÁ TANA — (*Idem, quase misteriosamente*) É de poucas palavras.

DON LOLÒ — Ah, é? (*A Tio Dima*) Não se usa mais cumprimentar os outros, quando se chega?

TIO DIMA — O senhor precisa do serviço ou do meu cumprimento? Eu acho que é do meu serviço. Diga o que é que eu tenho de fazer, que eu faço.

DON LOLÒ — Ora, se lhe custam tanto as palavras, porque não as poupa aos outros também? Não está vendendo aqui o que tem a fazer?

FILLICÒ — Consertar este belo jarro, Tio Dima, com a sua cola.

DON LOLÒ — Dizem que faz milagres. É o senhor mesmo quem a fabrica? (*Tio Dima olha-o, esquivo, e não responde*). Responda, homem, e deixe-me ver a cola!

TARARÀ — (*De novo baixo, a Don Lolò*) Falando com ele desse jeito, o senhor não consegue nada.

NHÁ TANA — (*Idem*) Não mostra a ninguém. Tem-lhe um ciúme doido.

DON LOLÒ — Porque? É alguma hóstia sagrada? (*A Tio Dima*) Diga-me pelo menos se o jarro consertado ficará bom!

TIO DIMA — (*Que colocou no chão a cesta, e tirou um velho lenço de algodão azulado e todo amarrotado*). Assim, sem mais nem menos? Preciso olhar primeiro. Dê-me um pouco de tempo. (*Vai se sentando no chão, e começa a remexer devagarinho, com muita cautela, o lenço. Todos olham-no, Atentos e curiosos*).

NHÁ TANA — (*Baixo a Don Lolò*) Deve ser a cola.

DON LOLÒ — Estou sentindo subir uma coisa, daqui. (*Mostra a boca do estômago*).

TODOS — (*Assim que sai do lenço um par de óculos, com a armação e as varetas quebradas e amarradas com barbante, estouram numa risada*). Ah! são os óculos! — e a gente pensando cada coisa! Pensei que fosse a cola! Parece um novelo enroilhado.

TIO DIMA — (*Depois de polir os óculos com uma ponta do lenço, examina-os, depois coloca-os em cima do nariz, examina o jarro, e diz*): Fica bom.

DON LOLÒ — Bum! o tribunal proferiu a sentença! Mas aviso-o que essa sua cola pode ser milagrosa, mas eu não confio nela. Quero pontos, também! (*Tio Dima Torna a olhá-lo, depois, sem dizer nada, apanha o lenço, os óculos, e joga-os na cesta, raiosamente; agarra a cesta, coloca-a no ombro, e vai saindo*).

DON LOLÒ — Eh, onde é que o senhor vai?

TIO DIMA — Vou-me embora.

DON LOLÒ — Mas é assim que se trata?

FILLICÒ — (*Segurando-o*) Deixe disso, Tio Dima, tenha paciência!

TARARÀ — (*Idem*) Faça como o patrão está mandando!

DON LOLÒ — Olhem só, que ares de Carlos Magno! Maltrapilho, miserável e pedaço d'asno, é o que você é! É só botar azeite lá dentro que vasa. Uma milha de rachadura, só com a cola? quero pontos também. Quem manda sou eu.

TIO DIMA — Todos iguais! Todos iguais! Ignorantes! Seja uma bilha ou seja uma caneca, um bule ou uma xícara: os pontos! Os dentes da velha que rinjam, e parecem dizer: "estou quebrada e consertada"! Ofereço o bem, e ninguém quer aproveitar. Ninguém me deixa fazer um trabalho limpo, e dentro das regras da arte! (*Aproxima-se de Don Lolò*) Escute aqui: se esse jarro não tocar de novo como um sino, só com a cola...

DON LOLÒ — Já disse que não! Com esse homem, eu não posso brigar! (*A Tararà*) Arre! E tu disseste que ele falava pouco! (*A Tio Dima*) Não adianta pregar sermão: se todo mundo pede pontos, é sinal de sabedoria querer pontos.

TIO DIMA — Que sabedoria! É ignorância!

NHÁ TANA — Eu também — deve ser ignorância — mas me parece que os pontos são necessários, Tio Dima.

TRISUZZA — É claro, seguram melhor.

TIO DIMA — Mas furam! Custa tanto entender? Cada ponto, dois furos, vinte pontos, quarenta furos. Onde só com a cola...

DON LOLÒ — Arre! Que cabeça! Nem um burro! Furam, mas eu quero! O patrão sou eu! (*Voltando para as mulheres*) Vamos, vamos andan-

do! Vão levar isso para o depósito! (*Aos homens*) e vocês para a despesa, tirar o tonel velho. Vamos! (*Empurra-os para a casa*).

TIO DIMA — Oh! Espere aí!

DON LOLÒ — Depois do serviço, nós conversamos. Não tenho tempo para perder com o senhor.

TIO DIMA — Quer me deixar sozinho? Preciso de alguém para me ajudar a firmar o caco quebrado. O jarro é grosso.

DON LOLÒ — Bom, então (*A Tararà*) — tu vais ficar aqui — (*A Fillicò*) e tu vens comigo. (*Sai com Fillicò; as mulheres e Nociarello já saíram*). (*Tio Dima põe-se subitamente a trabalhar, despeitado. Cava do cesto a broca, e começa a fazer os furos no jarro e na lasca partida*).

TARARÀ — Ainda bem que ele levou a coisa assim! Mal posso acreditar. Pensei que chegasse o fim do mundo esta noite. Não fique amargurado, Tio Dima, ele quer pontos, faça os pontos; vinte, trinta... (*Tio Dima olha para ele*) Mais ainda? Trinta e cinco? (*Tio Dima torna a olhá-lo*) Quantos afinal?

TIO DIMA — Está vendo esta broca? Enquanto eu vou mexendo com ela, roc, roc, roc, roc, parece que estou furando o coração.

TARARÀ — Diga-me uma coisa: É verdade que recebeu num sonho a receita de seu grude?

TIO DIMA — (*Continuando a trabalhar*) Em sonho, sim.

TARARÀ — E quem lhe apareceu no sonho?

TIO DIMA — meu pai.

TARARÀ — Ah, seu pai! Apareceu-lhe em sonho e lhe disse como fabricar a cola?

TIO DIMA — Estúpido!

TARARÀ — Eu? Porque?

TIO DIMA — Sabes quem é meu pai?

TARARÀ — Quem é?

TIO DIMA — O diabo que te carregue.

TARARÀ — Ah, então o senhor é filho do diabo?

TIO DIMA — E isto que eu trago no cesto é o pixe para grudar vocês todos.

TARARÀ — Ah, é preto, é?

TIO DIMA — É branco. E meu pai me ensinou a fazê-lo branco. Vocês vão ver a força que tem, quando estiverem fervendo dentro dele. Mas lá em baixo é preto. Se encostar dois dedos, não soltam mais. E se eu colar o teu beijo no nariz, tu ficas abissínio para o resto da vida.

TARARÀ — E como é que o senhor pega nele e ele não lhe faz efeito?

TIO DIMA — Seu palerma! Onde é que já se viu cachorro morder o dono? (*Joga fora a broca e põe-se de pé*) Agora vem cá. (*Fá-lo segurar o caco já furado*) Segura aqui. (*Cava do cesto uma lata, abre-a, e tira uma dedada de cola e mostra-lhe*) Olha, parece uma cola igual às outras? Espia só! (*Besunta de cola, primeiro a beirada da quebradura do jarro, depois ao longo da de todo o caco*) Com três ou quatro dedadas de cola, assim... só e só... Segura bem. Agora eu me meto aqui dentro.

TARARÀ — Aí dentro?

TIO DIMA — Claro, seu asno. Se eu tenho de fechar os pontos, há de ser pelo lado de dentro. Espera. (*Procura na cesta*) Fio de ferro e torquês. (*Apanha um e outro, e vai-se meter dentro do jarro*) Agora, .. espera que eu me meta bem aqui dentro. Levanta esse caco e co-

loca-o bem encaixado... devagar... isso... assim. (*Tararà executa e fecha-o dentro do jarro. Pouco depois ele, esticando a cabeça para fora, pela boca do jarro*): Agora, puxa! Puxa! Ainda está sem os pontos. Puxa com toda a tua força! Estás vendo, como não sai nunca mais? Nem dez parselhas de bois arrancavam mais este pedaço. Vai, vai dizer isso ao teu patrão!

TARARÀ — Mas, me desculpe, Tio Dima, o senhor tem certeza de que agora consegue sair daí de dentro?

TIO DIMA — Como não? Eu sempre saí de qualquer jarro.

TARARÀ — Mas esse — não sei — estou achando um pouco estreito para o senhor. Experimente. (*Volta do atalho à direita, Compadre Pedro*).

COMPADRE PEDRO — Que é? Não pode mais sair?

TARARÀ — (*A Tio Dima, dentro do jarro*) Espere. Devagar. De lado.

COMPADRE PEDRO — O braço, ponha primeiro um braço para fora.

TARARÀ — Não, que braço coisa nenhuma.

TIO DIMA — Afinal, como é isso, diabo! Não posso mais sair?

COMPADRE PEDRO — Tão grosso de pança, e tão estreito de boca!

TARARÀ — Havia de ser engraçado, se depois do conserto ele não pudesse sair. (*Ri*).

TIO DIMA — Tu estás rindo? Pelo amor de Deus, me ajuda! (*Faz força, furioso*).

COMPADRE PEDRO — Espere, não faça assim! Vamos ver se virando o jarro...

TIO DIMA — Não, é pior! Deixa! O enguicho é nos ombros.

TARARÀ — E o senhor já tem uma abundância nessa parte...

TIO DIMA — Eu? Tu mesmo acabaste de dizer que o defeito é da boca do jarro...

COMPADRE PEDRO — E agora, como é que vai ser?

TARARÀ — Ah, esta está ótima! Ótima! (*Ri e corre para a casa, chamando*): Fillicò! Nhá Tana! Trisuzza! Carminella! Venham, venham cá! Tio Dima não pode mais sair do jarro! (*Chegam os chamados, mais Nociarello, que falam todos em côro, rindo, saltando, batendo palmas*) Dentro do jarro? É boa! Como foi? Não sai mais?

TIO DIMA — (*Ao mesmo tempo, como um gato enfurecido*) Deixem-me sair! Apanhem o martelo naquela cesta!

COMPADRE PEDRO — Que martelo! Está maluco! Diga isso ao patrão!

FILLICÒ — Lá vem ele! Lá vem ele! (*Chega correndo pela direita, Don Lolò*).

AS MULHERES — (*Correndo-lhe ao encontro*) Ficou preso dentro do jarro! Sozinho! Não pode mais sair!

DON LOLÒ — Dentro do jarro!

TIO DIMA — (*Ao mesmo tempo*) Socorro! Socorro!

DON LOLÒ — E que socorro posso eu te dar, velho imbecil, se tu não tomaste a medida da tua corcunda, (*Todos riem*) antes de te meteres aí?

NHÁ TANA — Mas olhem só o que aconteceu com ele, coitado do Tio Dimas!

FILLICÒ — Essa está de primeira, por Deus!

DON LOLÒ — Espere. Trate de safar primeiro um braço.

COMPADRE PEDRO — É inútil. Já experimentamos tudo.

TIO DIMA — (*Que tirou um braço para fora, com esforço*) Ai! Assim me quebra o braço!

DON LOLÒ — Paciência! Experimente...

TIO DIMA — Não! Me largue!

DON LOLÒ — Então, o que queres que eu faça?

TIO DIMA — Apanhe o martelo e quebre o jarro.

DON LOLÒ — Como? Agora que está consertado?

TIO DIMA — Quer me deixar aqui dentro?

DON LOLÒ — Primeiro é preciso ver como é que se vai fazer.

TIO DIMA — Que é que você quer ver? Eu quero sair daqui! Quero sair já!

AS MULHERES — Tem razão! Não pode deixar o homem preso ali! Se não há outro remédio!

DON LOLÒ — Ai, que a minha cabeça pega fogo! Pega fogo! Calma! Calma! Isso é um caso novo! Nunca aconteceu a ninguém. (*A Nociarello*) Vem cá! menino... Não, é melhor tu, Fillicó. Corre lá (*Indica-lhe o atalho à direita*). Debaixo do pé de amora está o advogado. Traz o advogado aqui depressa. (*E enquanto Fillicò sai, voltando-se para Tio Dima que se debate no jarro*) Quietos aí! Segurem o homem! Isso não é jarro! é o demônio! Fica quieto!

TIO DIMA — Ou você quebra o jarro, ou eu me arrisco a quebrar o pescoço, e faço rolar o jarro de encontro a uma árvore! Quero sair! Quero sair!

DON LOLÒ — Espere que chegue o advogado; ele é quem vai resolver

este novo caso! Eu me reservo o direito ao jarro e começo por cumprir com o meu dever. (*Cava do bolso uma velha carteira grossa, de couro, amarrada com um cordel e tira uma nota de dez liras*) Vocês são todos testemunhas: aqui está o dinheiro para pagar o trabalho.

TIO DIMA — Eu não quero nada! Quero sair!

DON LOLÒ — Só sairá, quando o advogado disser. Por enquanto, eu lhe pago. (*Levanta a mão com o dinheiro, e larga-o dentro do jarro. Do atalho à direita, vem o advogado Scimè, rindo, seguido de Fillicò*) (*Don Lolò, vendo-o*): Desculpe, mas o que há para rir? Para o senhor não faz diferença, eu sei. O jarro é meu.

SCIMÉ — (*Não podendo conter-se, entre as risadas dos outros, também*) Mas o senhor pre... o senhor pretende deixá... deixá-lo lá dentro? Ah, ah, ah, ih, ih, ih... Deixá-lo lá dentro, para não perder o jarro?

DON LOLÒ — Então o senhor acha que eu tenho de sofrer o prejuízo e a humilhação?

SCIMÉ — Mas o senhor sabe como se chama isto? Seqüestro de pessoa!

DON LOLÒ — E quem o seqüestrou? Ele se seqüestrou sozinho! Que culpa tenho eu? (*A Tio Dima*) Quem está lhe prendendo aí dentro? Saia!

TIO DIMA — Tente fazer-me sair, se é capaz!

DON LOLÒ — Mas não fui eu quem meteu você aí dentro, para ficar com essa obrigação! Foi você mesmo que se meteu aí! Saia!

SCIMÉ — Meus senhores, permito que eu fale?

TARARÀ — O advogado vai falar! O advogado vai falar!

SCIMÉ — São dois casos distintos, escutem bem, e é preciso chegar-se a um acordo. (*Virando-se primeiro para Don Lolò*) Por um lado, o senhor tem de libertar Tio Dima, imediatamente.

DON LOLÒ — (*Logo*) Como? Quebrando o jarro?

SCIMÉ — Espere. A parte do outro já vem. Deixe-me dizer. O senhor não pode fazer por menos. Para não responder por seqüestro de pessoa. (*Voltando-se agora para Tio Dima*) Por outro lado, o senhor também, Tio Dima, tem de responder pelo dano que ocasionou metendo-se aí dentro do jarro sem se preocupar com o saber se poderia sair depois.

TIO DIMA — Mas senhor advogado, eu não me preocupei, porque há tantos anos que eu estou nesse ofício, já consertei centenas de jarros, e, todos, sempre pelo lado de dentro, para fechar os pontos, como mandam as leis da arte. Nunca me aconteceu não poder mais sair. Ele que reclame com o oleiro, que lhe mandou um jarro com a boca tão estreita. Eu não tenho culpa nenhuma.

DON LOLÒ — Mas essa corcunda que o senhor tem, será que o oleiro fabricou esse jarro só para impedir que o senhor sáisse daí de dentro? Se vamos questionar por causa da boca estreita, senhor advogado, assim que ele aparecer com essa corcunda, o mínimo que pode acontecer, é o juiz estourar de riso. Eu serei condenado às custas, e adeus viola!

TIO DIMA — Não é verdade! Não! Porque com essa corcunda mesma, eu para seu governo, sempre entrei e saí pela boca de qualquer jarro, como se fosse pela porta de minha casa.

SCIMÉ — Isso não é argumento, tenha paciência, Tio Dima. A sua

obrigação era tomar as medidas antes de entrar, para ver se poderia sair ou não.

DON LOLÒ — Logo, ele tem que me pagar o jarro.

TIO DIMA — O que?

SCIMÉ — Devagar, devagar. Pagá-lo como novo?

DON LOLÒ — Claro! Porque não?

SCIMÉ — Porque já estava quebrado, ora essa!

TIO DIMA — Pois se eu consertei o jarro!

DON LOLÒ — Consertou? Pois então agora está novo! Não está mais quebrado! Se agora eu quebrá-lo para deixar o senhor sair, não poderei mais mandá-lo consertar, e perderei o jarro para sempre, senhor advogado!

SCIMÉ — Mas, por isso mesmo, eu já lhe disse que o Tio Dima tem de responder por essa parte! Deixe-me falar!

DON LOLÒ — Fale, fale.

SCIMÉ — Meu caro Tio Dima, das duas uma: ou a sua cola serve para alguma coisa, ou não serve para coisa alguma.

DON LOLÒ — (*Contentíssimo, para quem quiser ouvir*) Escutem, escutem como ele é apanhado na armadilha. Quando o advogado começa assim. . .

SCIMÉ — Se a sua cola não presta para nada, o senhor é um charlatão. Se presta, então, o jarro, mesmo assim, como esta ainda deve ter o seu valor. Qual é esse valor? Diga o senhor mesmo. Faça a avaliação.

TIO DIMA — Comigo dentro? (*Todos riem*).

SCIMÉ — Sem brincadeira! O jarro como está.

TIO DIMA — Eu vou-lhe responder. Se Don Lolò tivesse-me deixado consertar o jarro como eu queria, antes de mais nada, eu não estaria aqui dentro, porque poderia fazer o serviço do lado de fora; aí, o jarro teria ficado como novo, e teria o mesmo valor que antes, nem mais nem menos. Assim, remendado como está agora, e furado que nem uma peneira, que é que o senhor quer que ele valha? Um terço do preço de custo.

DON LOLÒ — Um terço?

SCIMÉ — (*De súbito, a Don Lolò, fazendo-lhe sinal para parar*) Um terço! O senhor, silencia. Valha a sua palavra. Pague o valor a Don Lolò.

TIO DIMA — Quem? Eu? Pagar?

SCIMÉ — Sim, para que ele quebre o jarro e deixe o senhor sair. O senhor vai-lhe pagar o quanto o senhor avaliou.

DON LOLÒ — Negócio limpo, como água da fonte!

TIO DIMA — Pagar, eu? Bobagem, senhor advogado. Prefiro esperar os vermes, aqui dentro. Tarará, apanha o meu cachimbo lá naquela cesta.

TARARÀ — (*Executando*) Este?

TIO DIMA — Muito obrigado. Dá-me o fogo. (*Tarará acendeu um fósforo e encosta no cachimbo*) Obrigado. E meus respeitos a todos. (*Com o cachimbo fumegando, desaparece dentro do jarro, entre risos gerais*).

DON LOLÒ — (*Ficando como um pateta*) E agora, o que é que se faz, senhor advogado, se ele não quiser mais sair?

SCIMÉ — (*Coçando a cabeça e sorrindo*) É, enquanto ele queria sair, havia remédio. Mas se não quer mais. . .

DON LOLÒ — (*Indo falar com Tio Dima, dentro do jarro*) Que é que o senhor vai fazer? Montar residência aí dentro?

TIO DIMA — (*Mostrando a cabeça*) Estou melhor aqui do que na minha casa. É fresquinho como o Paraíso. (*Desaparece novamente, e recomeça a fumar, em grandes bafo-radas*).

DON LOLÒ — (*Entre as risadas de todos, furiosíssimo*) Acabem com esse riso, com todos os diabos! E sejam todos testemunhas de que agora é ele quem não quer sair, para não me pagar o que me deve, enquanto que eu me prontifico a quebrar o jarro. (*Ao advogado*) Não posso acusá-lo de abuso de moradia, senhor advogado?

SCIMÉ — (*Rindo*) Como não? Mande o meirinho com uma ordem de despejo.

DON LOLÒ — Mas ele está me impedindo de usar o jarro!

TIO DIMA — (*Emergindo novamente a cabeça*) O senhor está enganado! Eu não estou aqui por prazer. Deixe-me sair, que eu vou-me embora em passo de dança. Mas quanto a me fazer pagar, esqueça-se disso. Não saio mais daqui de dentro.

DON LOLÒ — (*Agarrando o jarro e secudindo-o fúiosamente*) Ah, não sai mais? Não sai, é?

TIO DIMA — Está vendo que cola? Não são os pontos, são?

DON LOLÒ — Gatuno! Ladrão de estrada! Assaltante! Quem foi que fez o malfeito? Tu ou eu? E queres que eu pague?

SCIMÉ — (*Puxando-o por um braço*) Não faça assim, que é pior! Deixe que ele passe aí a noite inteira, e vai ver que amanhã, é ele próprio quem vai-lhe pedir para sair. Aí, o

senhor, ou o dinheiro, ou nada feito. Vamos embora. Deixe-o para lá. (*Vai saindo com Don Lolò em direção à casa*)

TIO DIMA — (*Botando a cabeça para fora mais uma vez*) Oh! Don Lolò!

SCIMÉ — (*A Don Lolò, continuando a andar*) Não vire a cabeça. Ande, ande.

TIO DIMA — (*Antes que os dois entrem na casa*) Boa noite, senhor advogado! Eu tenho aquela nota aqui! (*E assim que os dois entram, virando-se para os outros*) Vamos fazer uma festa, todos! Quero inaugurar a casa nova! Tu, Tararà, corra aí ao Mosca e compra vinho, pão, peixe frito e pimentão salgado. Vai ser uma festança!

TODOS — (*Batendo palmas enquanto Tararà corre a buscar as compras*) Viva Tio Dima! Viva a festa!

FILLICÒ — E que lua bonita! Olhem! Já despontou! (*Indica à esquerda*) Parece dia!

TIO DIMA — Quero ver! Eu também quero ver! Levem o jarro para lá devagarinho. (*Todos ajudam, circundando o jarro e fazendo-o girar sobre si mesmo, em direção ao atalho à direita*). Assim... devagar... isso... assim... Ah! que beleza! Estou vendo... estou vendo! Parece um sol! Quem vai cantar?

NHÁ TANA — Tu, Trisuzza!

TRISUZZA — Eu, não! Tu, Carmi-nella!

TIO DIMA — Vamos cantar todos em côro! Tu, Fillicò, toma o berimbau. E vocês todos, uma bela cantoria, dançando em volta do jarro. (*Fillicò tira do bolso o berimbau e põe-se a tocá-lo. Os outros, cantando e gritando, dão-se as mãos e dançam desordenadamente em torno do jarro,*

incitados por Tio Dima. Mas pouco depois, a porta da casa escancara-se furiosamente, e irrompe Don Lolò gritando):

DON LOLÒ — Oh, raio! Onde é que vocês pensam que estão, na taverna? Toma, velho do diabo, pr'a te quebrar o pescoço! (*Solta um formidável pontapé no jarro, que rola pelo atalho abaixo, entre os gritos de todos. Depois, ouve-se o despedaçar do jarro, que se quebra, batendo contra uma árvore*).

NHÁ TANA — (*Acompanhando o grito*) Matou-o!

FILLICÒ — (*Olhando com os outros*) Não! Olhem lá! Está saindo! Levantou-se! Não sofreu nada! (*As mulheres batem palmas, alegremente*).

TODOS — Viva Tio Dima! (*Põem-no nos ombros e carregam-no em triunfo para a esquerda*).

TIO DIMA — (*Agitando os braços*) Ganhei! Venci eu!

PANO

NOTÍCIAS DO INACEN

PRÊMIO MEC — TROFÉU MAMBEMBE/1982 OS INDICADOS DO 1º SEMESTRE TEATRO PARA CRIANÇAS — SÃO PAULO

A Comissão Julgadora, composta pelos críticos Rui Fontana Lopez (de *O Estado de São Paulo*) e Tatiana Belinky (da *Folha de São Paulo*), e pela arte-educadora Ingrid Dormien Koudela, reuniu-se na semana passada, na representação do INACEN em São Paulo (à Rua Teodoro Bayma, 94), sob a presidência de Umberto Magnani Netto, representando o implantador do novo órgão, Orlando Miranda, para a escolha dos candidatos ao PRÊMIO MEC TROFÉU MAMBEMBE/1982, entre aqueles que mais se destacaram, em suas respectivas categorias, nos espetáculos para crianças da temporada teatral paulista do primeiro semestre deste ano.

No começo do ano que vem, serão escolhidos aqueles que se destacaram neste segundo semestre. Após esta segunda reunião, serão escolhidos, então, os vencedores do prêmio, que receberão a quantia de Cr\$ 200 mil.

São os seguintes os nomes indicados ao PRÊMIO MEC-TROFÉU MAMBEMBE/1982 no 1º semestre deste ano:

AUTOR DE PEÇA NACIONAL: Fábio Gaia, por *Lambe beiços e seu criado cata farelos* — Marilú Álvares, por *Calibã*.

DIRETOR: José Lavigne, por *Brincando com fogo*.
Marília de Castro, por *Esqueci a porta da cabeça aberta*.

ATOR: Alberto Soares, por *Calibã*.
Altino Tesk, por *A galinha dos ovos de ouro*.

ATRIZ: Débora Bloch, por *Brincando com fogo*.
Silen Clair, por *Esqueci a porta da cabeça aberta*.

CENÓGRAFO: Irlan Martins Nery, por *O palhaço que caiu do céu*.
Otávio Donasci, por *Esqueci a porta da cabeça aberta*.

FIGURINISTA: Luís Dias Correa, por *Os dragões são necessários?*
Marcos Moraes, por *Calibã*.

PRODUTOR OU EMPRESÁRIO: Orbe — Arte Produções Ltda., por *Esqueci a porta da cabeça aberta*.
R. A. Produções Artísticas Ltda., por *Chapeuzinho Amarelo*.

REVELAÇÃO: Flávio de Souza, autor de *Vida de cachorro*.
Odair Monteiro, ator de *Pluft, o fantasma*.

PRÊMIO MEC — TROFÉU MAMBEMBE/1982 OS INDICADOS DO 1º SEMESTRE TEATRO PARA ADULTOS — SÃO PAULO

A Comissão Julgadora, composta pelos críticos Edélio Mostaço (do *Shopping News*), João Cândido Galvão (da *Veja*), Sábato Magaldi (do *Jornal da Tarde*), Carmelinda Guimarães (da *Tribuna de Santos* e da *Visão*), Hilton Viana (do *Diário Popular*), Paulo Lara (da *Folha da Tarde*), Jefferson Del Rios (da *Folha de São Paulo*) e Carlos Ernesto Godoy (da *Isto é*), reuniu-se na semana passada, na representação do INACEN em São Paulo, (à Rua Teodoro Bayma, 94), sob a presidência de Umberto Magnani Netto, representando o implantador do novo órgão, Orlando Miranda, para a escolha dos candidatos ao PRÊMIO MEC — TROFÉU MAMBEMBE/1982, entre aqueles que mais se destacaram, em suas respectivas categorias, nos espetáculos para adultos da temporada teatral paulista do primeiro semestre deste ano.

No começo do ano que vem, serão escolhidos aqueles que se destacaram neste segundo semestre. Após esta segunda reunião, serão escolhidos, então, os vencedores do prêmio, que receberão a quantia de Cr\$ 200 mil.

São os seguintes os nomes indicados ao PRÊMIO MEC — TROFÉU MAMBEMBE/1982 no 1º semestre deste ano:

AUTOR DE PEÇA NACIONAL: não houve indicação.

DIRETOR: Antônio Abujamra, por *O Hamlet*.
José Possi Neto, por *Filhos do silêncio*.

AUTOR: Luís Roberto Galizia, por *Mahagonny Songspiel*.
Odilon Wagner, por *Filhos do silêncio*.

ATRIZ: Irene Ravache, por *Filhos do silêncio*.
CENÓGRAFO: Felipe Crescenti, por *Filhos do silêncio e Picasso e eu*.

FIGURINISTA: Domingos Fuschini, por *O Hamlet*.
Kalma Murtinho, por *Jardim das Cerejeiras*.

PRODUTOR OU EMPRESÁRIO: não houve indicação.

REVELAÇÃO: Kátia Sulman, por *Mahagonny Songspiel*.

CATEGORIA ESPECIAL: Equipe de criação do espetáculo
Rádio Bexiga P. R. K...deia.

GRUPO, MOVIMENTO OU PERSONALIDADE: Grupo de
Teatro Lira Paulistana, pelo espetáculo *Aldeia Anti-
gona*.

PRÊMIO MEC — TROFÉU MAMBEMBE/1982
OS INDICADOS DO 1º SEMESTRE
TEATRO PARA CRIANÇAS — RIO DE JANEIRO

A Comissão Julgadora, composta por Flora Sussekind (do *Jornal do Brasil*), Maria Tereza Amaral (da *Última Hora*), Lena Brasil (de *O Fluminense*), Cristina do Rêgo Monteiro (da *TV Bandeirantes*), pela pedagoga Celinéia Ferreira e Humberto Braga (representante do INACEN), reuniu-se na semana passada na nova sede do INACEN no Rio, à Av. Rio Branco, 257 — 13º andar, para a escolha dos candidatos ao PRÊMIO MEC — TROFÉU MAMBEMBE/1982, entre aqueles que mais se destacaram, em suas respectivas categorias, nos espetáculos para crianças da temporada teatral carioca do primeiro semestre deste ano.

No começo do ano que vem, serão escolhidos aqueles que se destacaram neste segundo semestre. Após esta segunda reunião, serão escolhidos, então, os vencedores do prêmio, que receberão a quantia de Cr\$ 200 mil.

São os seguintes os nomes indicados ao PRÊMIO MEC — TROFÉU MAMBEMBE/1982 no 1º semestre deste ano:

AUTOR DE PEÇA NACIONAL: Grupo Além da Lua, pela adaptação de *Curiosa idade*.

Grupo Grite Corpo Vivo — *Em busca do tesouro*.

DIRETOR: Lúcia Coelho — *Cara ou coroa*.

Grupo Abracadabra, do Rio — *O menor circo do mundo* (direção coletiva).

ATOR: Carlos Loffler — *Curiosa idade*.

Rogério Fabiano Jr. — *Curiosa idade*.

ATRIZ: Andréa Dantas — *Cara ou coroa*.

Mônica Torres — *Sonho de Alice*.

CENÓGRAFO: Cica Modesto — *Cara ou coroa*.

FIGURINISTA: Cica Modesto — *Cara ou coroa*.

PRODUTOR/EMPRESÁRIO: Grupo Além da Lua — *Curiosa idade*.

Grupo Salamê-Minguê — *As sete ondas*.

REVELAÇÃO: Fernando Berditchevsky, pela direção de *Curiosa idade*.

Mauro Perelmann — direção musical de *Rei por acaso*.

CATEGORIA ESPECIAL: Marcos e Raquel Ribas, pelos bonecos e adereços de *O menino, o velho e o burro*.

Grupo Salamê-Minguê — pelos efeitos especiais de *As sete ondas*.

GRUPO, MOVIMENTO OU PERSONALIDADE: Circo Voador, pela abertura de novo espaço e o movimento de Teatro Infantil, através de espetáculos e cursos para crianças, no 1º semestre do Arpoador.

Carvalhinho — ator de *Sonho de Alice*.

PRÊMIO MEC — TROFÉU MAMBEMBE/1982
OS INDICADOS DO 1º SEMESTRE
TEATRO PARA ADULTOS — RIO DE JANEIRO

A Comissão Julgadora, composta pelos críticos Macksen Luiz (*Jornal do Brasil*), Flávio Marinho (*O Globo*), Wilson Cunha (*Manchete*), Maria Tereza Amaral (*Última Hora*) e José Guilherme Mendes (*Ele & Ela*), reuniu-se na semana passada na nova sede do INACEN, no Rio, à Av. Rio Branco, 257 — 13º andar, sob a presidência do responsável pela implantação do novo órgão, Orlando Miranda, para a escolha dos candidatos ao PRÊMIO MEC — TROFÉU MAMBEMBE/1982, entre aqueles que mais se destacaram, em suas respectivas categorias, nos espetáculos para adultos da temporada teatral carioca do primeiro semestre deste ano.

No começo do ano que vem, serão escolhidos aqueles que se destacaram neste segundo semestre. Após esta segunda reunião, serão escolhidos, então, os vencedores do prêmio, que receberão este ano a quantia de Cr\$ 200 mil.

AUTOR DE PEÇA NACIONAL: não houve indicação.

DIRETOR: Antunes Filho — *Nelson Rodrigues, o eterno retorno*.

Paulo Reis — *A tempestade*.

ATOR: Daniel Dantas — *A tempestade*.

Oswaldo Loureiro — *Motel Paradiso*.

Tônia Carrero — *A volta por cima*.

CENÓGRAFO: Grupo Pessoal do Despertar — pela utilização do espaço para a montagem de *A tempestade*.

FIGURINISTA: Pedro Sayad — *As bodas de Felissa*.
Kalma Murtinho — *Pó de guaraná*.

PRODUTOR OU EMPRESÁRIO: não houve indicação.

REVELAÇÃO: Pedro Cardoso — ator de *Bar, doce bar*.

João Falcão — autor e diretor de *Muito pelo contrário*, espetáculo apresentado no Projeto Mambembão.

CATEGORIA ESPECIAL: Spiros Vlasios Diamantaras — pelos cartazes de faixa dos principais espetáculos do Rio.

Tim Rescala — pela música e direção musical de *Bar, doce bar* e *Peer Gynt*.

GRUPO, MOVIMENTO OU PERSONALIDADE: Circo Voador — pela criação de um espaço para a arte em geral e o movimento teatral, através de cursos e espetáculos, no 1º semestre no Arpoador e Henriqueta Brieba, atriz de *O suicídio*.

INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS-INACEN

Lançamento de *Dionysos* — Teatro Oficina pelo INACEN

O Instituto Nacional de Artes Cênicas, ex-Serviço Nacional de Teatro, está lançando o número 26 da revista *Dionysos*, dedicado ao Teatro Oficina. Desde o número 22, em 1975, dedicado ao grupo Os Comediantes, a revista *Dionysos* vem se especializando na organização de números especiais sobre grupos ou movimentos teatrais do passado recente. A atuação desses grupos ou movimentos é apresentada em suas linhas históricas básicas, e em seus fundamentos estéticos, sendo estes objeto de análises e discussões teóricas, além do levantamento da crítica exercida na imprensa sobre os principais espetáculos e/ou acontecimentos. Dentro desta linha foram publicados os números 22 sobre Os Comediantes, 23 sobre o Teatro do Estudante e o Teatro Universitário, 24 sobre o Teatro de Arena e 25 sobre o Teatro Brasileiro de Comédia.

A tua publicação de *Dionysos* nº 26 sobre o Teatro Oficina, vem trazer um indispensável complemento a esta série sobre os grupos teatrais brasileiros que marcaram de modo decisivo a história do espetáculo no país. O projeto do Teatro Oficina sofreu, ao longo do tempo, várias transformações, tendo sido a inquietação dos seus componentes, em particular dos que lideraram o movimento do Oficina desde o ano de 1958, a sua marca característica. Inquietação que se transformou, em alguns momentos, em aberta contestação não só das formas tradicionais de exercício cênico, como de modelos político-existenciais postos em xeque através de métodos heterodoxos de comunicação com o público. Por esses motivos, o Teatro Oficina, talvez mais do que qualquer outro movimento, tornou-se centro polêmico de discussões críticas nas décadas de sessenta e setenta.

O número de *Dionysos* — Teatro Oficina foi didaticamente distribuído pelo seu organizador, o diretor, ator e teatrólogo Fernando Peixoto, em quatro partes: 1 — «Oficina: Fichas Técnicas e breve cronologia (1958 — 1980)»; 2 — «A fascinante e imprevisível trajetória do Oficina (1958 — 1980)»; longo estudo introdutório e depoimento pessoal do organizador sobre o grupo; 3 — «Oficina: Seleção de Documentos e material de imprensa (1958 — 1980)»; 4 — «Oficina — A história através das fotos (1958 — 1980)». A estas quatro partes acrescentou-se um Apêndice, com um depoimento do ator Renato Borghi sobre o Ofi-

na. Para a elaboração da primeira (fichas técnicas) e terceira parte (seleção de documentos e material de imprensa) foram utilizados em grande parte os próprios arquivos do Teatro Oficina, organizados pela pesquisadora Ana Helena.

INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS

LANÇAMENTOS DE LIVROS COLEÇÃO PRÊMIOS

O Instituto Nacional de Artes Cênicas — INACEN, dando continuidade ao seu programa editorial, lança mais cinco volumes da Coleção Prêmios, correspondentes aos cinco concursos de textos do ano de 1978, cujo resultado tornou-se público em 1979. Os volumes agora publicados são *Dramaturgia/1978*, *Teatro Infantil/1978*, *Teatro Universitário/1978*, *Teatro de Bonecos/1978* e *Monografias/1978*. O primeiro desses títulos reúne três dos textos premiados no XI Concurso Nacional de Dramaturgia: a Comédia *Transaminases*, de Carlos Vereza, que conquistou naquele concurso o Prêmio Especial de Comédia, sendo posteriormente encenada com êxito por Sfat Produções Artísticas no Teatro lauce Rocha, em 1980: a peça *O Acontecimento*, de Carlos Henrique Escobar, que foi premiada em 3º lugar no mesmo concurso; e a *Trilogia de Treblinka. Primeira parte: Kouzentrazion*, de Luiz Henrique Cardin, que obteve o Prêmio de Publicação. Os outros textos premiados em 1º e 2º lugar, de autoria de Luiz Henrique Cardim e Mário Prata, respectivamente, não se encontram neste volume por terem sido publicadas anteriormente.

O *Teatro Infantil/1978* engloba os cinco textos premiados no X Concurso Nacional de Dramaturgia Infantil: *Keirbeck, a pedra negra*, de Eugênio dos Santos (1º lugar); *A gema do ovo da ema*, de Sylvia Orthof (2º lugar); *Zás-Trás*, de Ricardo Mack Filgueiras (3º lugar); *Teatrandu*, de Ivan oJsé Cardoso Henrique da Cunha (Prêmio de Publicação) e *As aventuras de Sem Forma nos 4 reinos do Universoq*, de Celso Solha, Sérgio Luiz Penna e Marco Antônio Nascimento (Prêmio de Publicação). O *Teatro Universitário/1978*, traz os cinco textos premiados no IV Concurso Universitário de Peças Teatrais; *Feijão com caruncho*, de Dejar Cardoso da Cunha (1º lugar); *Rolo compressor*, de Romeu Chiabai Feghali (2º lugar); *A juventude*, de Adelino Sérgio Campos de Seixas (3º lugar); *A cruz da menina*, de José Motta Victor e *Boi de fogo*, de Gilvan de Brito (Prêmios de Publicação). O quarto volume desta série agora lançada, *Teatro de Bonecos/1978*, corresponde ao I Concurso Nacional de Textos para Teatro de Bonecos, pois o texto *Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusões*, de Ernesto de Albuquerque, premiado em 1977, foi vencedor de um prêmio especial para teatro de bonecos, colocado como aditamento ao edital do IX Concurso Nacional de Dramaturgia Infantil. Ernesto de Albuquerque conquistou o 1º lugar no concurso de 1978 com *Paixão, amor e castigo*, que abre o volume deste *Teatro de Bonecos/1978*. Os demais textos incluídos são: *Fábula de automópolis*, de Luís Carlos Saroldi (2º lugar); *De como*

o dia virou noite e a noite virou dia-e-noite, de Lígia Maria Nacif Neaime (3º lugar); *Mulher, mulher*, de Maria Luiza Lacerda, e *A verdadeira estória do Quentinho*, de Nilson José de Moura Arruda (Prêmios de Publicação). Finalmente, o volume *Monografias/1978*, traz os textos premiados em 2º e 3º lugar no III Concurso Nacional de Monografias, respectivamente *Oswald de Andrades A caixa mágica da invenção*, de Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro, e *O Teatro e o inconsciente*, de Rubem Rocha Filho, sendo que o texto premiado em 1º lugar, de Yan Michalski, não figura no volume por ter sido publicado anteriormente a esta edição.



DOS JORNAIS

SOBRE O INACEN

Vivian Wyler

O SNT morreu. Longa vida ao INACEN. Posta desta maneira, a transição do Serviço Nacional de Teatro para o Instituto Nacional de Artes Cênicas, ainda em fase de instalação, dificilmente seria compreendida pelo público para quem a última sigla é desconhecida. Resposta a uma luta de mais de cinco anos, encabeçada pela classe teatral, o INACEN, “nascido em janeiro de 1982, mas ainda na incubadeira”, segundo Orlando Miranda, o implantador do órgão, reúne quatro serviços autônomos: o Serviço Brasileiro de Teatro, dirigido por Carlos Miranda, Serviço Brasileiro de Dança, dirigido por Celso Cardoso, Serviço Brasileiro de Circo, sob a responsabilidade de Luís Olimecha e o Serviço Brasileiro de Ópera, ainda sem indicação para diretor.

— Na verdade, o SNT já tinha deixado de existir legalmente quando a FUNARJ foi criada, com previsão de um Instituto Nacional de Teatro, englobado em sua estrutura — relembra Orlando Miranda. — Mas nós da classe teatral não achávamos correto perdermos nossa autonomia, passando para debaixo da asa de uma fundação. Achávamos que não deveria haver substituição de uma coisa pela outra e sim transformação do SNT numa Fundação de Artes Cênicas que abrigasse também o circo, a dança e a ópera.

A MEIO CAMINHO

Solução intermediária, a meio caminho entre um serviço que cuida só de teatro e depende de uma fundação e uma fundação que abarca todas as artes cênicas, o INACEN está ligado à Secretaria de Cultura do Ministério da Educação e utiliza-se da estrutura da FUNARJ para sua organização.

— Mas a nossa Fundação não foi descartada — faz questão de ressaltar Orlando Miranda. — Apenas não tem sentido queimarmos os cartuchos todos agora. Estamos nos instalando e deixando o tempo mostrar a necessidade de uma fundação. O mais importante, que era preservar a mentalidade que geriu o SNT, está sendo feito.

A mudança da parte administrativa do antigo SNT, do prédio da Avenida Rio Branco, esquina de Rua da Ajuda, para um conjunto no 13º andar de um prédio, pertencente à Santa Casa da Misericórdia, é apenas a manifestação exterior das

mudanças que o INACEN pretende imprimir. “Arrumando a casa”, Orlando Miranda poliu uma baixela de prata, esquecida nas antigas instalações e deu-lhe lugar de destaque num móvel do seu novo gabinete, restaurou um bonito quadro de pintor brasileiro e pendurou-o, separou uma das primeiras pinturas de Djanira, representando um circo e pensa em pendurá-la também.

— Não podíamos continuar onde estávamos. A partir do momento que tínhamos uma perspectiva de desenvolvimento — conta Miranda — aquele prédio se tornou pequeno demais. Lá, para conversar, tínhamos que sair para a rua, tinha gente dividindo mesa de trabalho. Eu já estava sem gabinete, pois no meio da sala havia uma mesa de reuniões. Aqui tudo está localizado horizontalmente, não tem aquele sobe e desce. Isso dinamiza administrativamente o órgão. Além disso, como não estamos contratando pessoal novo e sim fundindo setores, fazendo com que certas pessoas tenham suas tarefas multiplicadas, essa nova distribuição torna-se mais conveniente.

SEM PRESIDENTE

Com uma verba de Cr\$ 375 milhões e a prioridade concentrada nos projetos que já vinham sendo desenvolvidos pelo antigo SNT, o INACEN ainda não tem presidente. Orlando Miranda que preferiu declinar o convite do MEC, aceitando o cargo de implantador apenas — “estou vivendo uma espécie de experiência pré-matrimonial” — diz que os 12 nomes que constituirão o Conselho Deliberativo do órgão, responsável no futuro, pela escolha dos presidentes, já estão em Brasília, para serem aprovados, o que deve ser feito no princípio de maio. Após a indicação desses nomes, o MEC deve tornar pública sua escolha para presidente.

— Pelo regulamento do órgão, o primeiro presidente é escolhido pelo MEC, o segundo pelo Conselho Deliberativo — explica Orlando Miranda. — Não quis aceitar a indicação para a presidência porque não quis tirar do MEC a possibilidade de sugerir outro nome, uma vez instalado o órgão.

Enquanto as salas dos serviços de Dança, Circo e Teatro, no prédio 257 da Avenida Rio Branco, já demonstram sinais de vida, de agitação, dos planos que incluem o aluguel de dois novos teatros no Rio, quatro em São Paulo (alguns deles para a dança), a inauguração de um Circo Nacional permanente, com 5 mil lugares e uma Escola de Circo que ainda não começou por falta de “infra-estrutura de pessoal”, a sala do Serviço de Ópera ainda é um depósito. O abandono provisório se justifica na medida em que os outros dois serviços, dança e circo, já vinham recebendo atenção do SNT, e seus diretores, inclusive, trabalhavam no antigo órgão. A ópera é uma completa novidade.

PESSOAL DA ÓPERA

— Mas já temos as Segundas-Feiras Lívicas — adianta Orlando Miranda — funcionando no Teatro Glauce Rocha. O pessoal da ópera já está vindo em cima de nós. Estamos pensando em organizar Segundas-Feiras Lívicas também em Brasília, em fazer os grandes espetáculos de ópera no país, itinerarem. O problema é que como a estrutura do que é novo ainda não

está formada, o detonamento do processo, antecipado, acaba tumultuando um pouco.

A preocupação em arrumar antes de tumultuar — “com oito anos de SNT, acabamos pro tumultuar as condições que tínhamos” — é a primeira responsável pelo silêncio e a tranqüilidade com que o INACEN vem se instalando, desde janeiro deste ano. Os carpetes, azuis, que forram o chão das salas de um 13º andar na cidade, com vista para a Cinelândia, foram escolhidos com cuidado. A decoração está tendo rasgos de originalidade que o “implantador” Orlando Miranda assinala. A maioria dos móveis veio de antigas repartições do MIC (Ministério da Indústria e do Comércio) e do MEC. Mas um armário prático e sem graça, herdado, vai ganhar em breve uma trêça caprichada, feita pela carpintaria (de cenografia) do SBT (Serviço Brasileiro de Teatro). Ruth Mezeck, da Assessoria de Comunicação, anuncia com evidente orgulho o “engenho e arte” que legou à sua sala, mesas do extinto *Correio da Manhã*, “parecidas com aquelas nas quais Nelson Rodrigues trabalhava”. Na sala de reuniões uma mesa de 4 metros e meio de comprimento, custou apenas Cr\$ 50 mil.

O saldo do SNT, para Orlando Miranda, foi a credibilidade política, junto às classes artísticas e até aos Governos estaduais que hoje “fazem concursos de dramaturgia e acolhem o teatro experimental”. O INACEN, muito recente, terá um “crescimento cauteloso, atendendo a todos os interesses e colocações que possam ser feitas, artísticas ou políticas”. Tanta cautela é explicável.

CENSURA

— Problemas como o de censura colocam-nos não em cima de um fio, como eu estava no SNT mas debaixo dele, seguindo com força para não cair. Qualquer erro que gere um corte de recursos, numa estrutura em formação, poderá prejudicar-nos seriamente.

Preocupado com uma produção artística que entre em choque com a atual campanha contra a pornografia, Orlando Miranda gosta de deixar claro, no entanto, que a censura deve ser preocupação do INACEN, que tem cadeira no Conselho Superior de Censura. Não do artista, “que não deve se acovardar”.

Uma integração entre as artes que agora diferentes em desenvolvimento, amanhã se assemelharão “como marido e mulher acabam se parecendo”, é o que Orlando Miranda espera conseguir a longo prazo do INACEN.

— Já provamos no SNT que nossa postura é a da ação.

Mas empolga-se com uma idéia pouco explorada no SNT e que surge no CENACEN — Centro de Estudos de Arte Cênica. Antes um mero receptor, armazém de cartazes, fotografias, programas, o CENACEN terá todo o antigo prédio do SNT para se desenvolver, como centro de documentação e difusão cultural. Terá provavelmente um centro de audiovisuais e videocassete. O último andar será transformado em auditório de cursos para professores. Orlando Miranda garante a marca do novo INACEN, com o auxílio do CENACEN será a utilização que fará dos recursos tecnológicos disponíveis, até agora mal-aproveitados.

— Como a televisão, um grande palco disponível e que utilizamos tão pouco. Acusamos tantos nossas TVs de apresentarem material importado, mas dificilmente sugerimos outras opções a elas. Acho que é o momento de colocar as artes cênicas na televisão.

MACHADO DE ASSIS

Macksen Luiz

O teatro de Machado de Assis não tem o mesmo brilho da sua obra romanesca, mas ainda assim é uma demonstração eloqüente de que esse escritor do Império, que fazia a vida intelectual numa cidade provinciana como era o Rio, e que enfrentava — pelo menos em certa época — severos preconceitos sociais, conhecia a técnica do palco. Ponderado e tímido, por caráter e defesa, Machado nunca desenvolveu no teatro idéias que suas peças curtas — na maioria não mais do que duas ou três cenas — sugerem aqui e ali. Preferiu sempre fazer comédias que apenas arranhassem as razões do amor, as diferenças sociais, a astúcia dos empregados em relação a seus patrões.

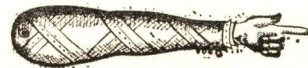
Como se vê, temos aí universais do teatro e da literatura Machado os tratou com a mesma elegância estilística, o cuidado com o diálogo (há sempre um subtexto por trás de cada palavra) e, em alguns casos, até com brilho, como em *Lição de Botânica*. Mas não foi exatamente um autor teatral marcante. Parece ter-lhe faltado empenho em construir uma obra de dramaturgo, como tão bem fez no romance, no conto e até na crítica teatral, graças à qual ampliasse e aprofundasse a sua crônica da vida fluminense do século XIX, ou então manipulasse no palco, com a sutileza do funcionista, as relações humanas em uma Corte pouco sutil.

Sexto volume da Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, *Teatro Completo* de Machado de Assis reúne 15 textos, escritos entre 1860 e 1905, apresentando-os na ordem em que foram produzidos. Ao contrário do que fez em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* — seu romance mais amargo — no teatro ele evitou cuidadosamente expor o seu lado triste, o daquele que “perdeu todas as ilusões sobre os homens”. Machado foi definido por um biógrafo (Francisco Bastos Cordeiro, em *Machado de Assis na Intimidade*), como um homem “tímido, apagado e medíocre”. É o julgamento de alguém que viu apenas aparências, sem perceber que ele explodia interiormente com as contradições e angústias nascidas de um mundo para o qual dirigia todas as esperanças. Brás Cubas, o personagem, confessa em relação ao seu romance de finado: “Escrevi-o com a pena de galhofa e a tinta da melancolia”. No teatro, entretanto, ele dissimulou a melancolia e não ousou levar muito longe a galhofa.



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.
- Anouilh, J. — *Húmulus, o Mudo*, nº 92.
- Araújo, Alcione — *Cinco Movimentos a Duas Vozes*, nº 92.
- 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.
- Büchner, G. — *Woyzeck*, nº 93.
- 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.
- Frappier, J. — *O Jogo de Adão*, nº 93.
- 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.
- Girandoux, J. — *O Apolo de Bellac*, nº 92.
- 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 Otelô*, nº 43, *O Macaco da Vizinha*, nº 93.
- 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; *Os Viajantes*, nº 47.
- Marinho, Luiz — *A Derradeira Ceia*, nº 59.
- Martins Pena — *O Caixeiro da Taverna*, nº 60; *O Inglês Maquinista*, nº 67.
- Maeterlinck — *A Intrusa*, nº 65.
- Meireles, R. — *A Noite de Teresa Cibalena*, nº 84.
- Millor Fernandes — *Do Tamanho de um Defunto*, nº 75.
- Monteiro A. Carmosina — *Bumba-meu-Boi*, nº 52; e *Chica da Silva*, nºs 70-71.
- 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 Árvogados*, 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

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) 1.000,00

Teatro Alemão de 1770-1830 — <i>Ricardo Kosovski</i>	1
As Razões do Sonho — <i>Virginia Valli</i>	4
Jogos de Integração —	10
Jogos Dramáticos — <i>Maria Clara Machado e Marta Rosman</i>	13
Os Meirinhos — <i>Martins Pena</i>	20
O Jarro — <i>L. Pirandello</i>	31
Notícias do INACEN	40
Dos Jornais	44

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.

