

96

cadernos de teatro

EM BUSCA DE UMA FOME — Peter Brook

DIRETORES — Ross Wetzsteon

OS CIÚMES DE UM PEDESTRE — Martins Pena

AUTO DA BARCA DO INFERNO — Gil Vicente

CADERNOS DE TEATRO N. 96

Janeiro/Fevereiro/Março 1983

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
ALOISIO FILHO e RICARDO KCSOVSKI

Secretárias — SILVIA FUCS e VANIA V. BORGES

Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795

Rio de Janeiro — 22.470 — Brasil

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

EM BUSCA DE UMA FOME

Peter Brook

Trechos do artigo abaixo transcrito já foram publicados no número anterior destes Cadernos, entre os depoimentos relacionados por Hugh Hunt sob o título "Direitos e Deveres do Diretor". Acreditamos, porém, que nossos leitores apreciarão a leitura do artigo do brilhante diretor britânico na sua íntegra, já que o mesmo coloca em foco problemas e dúvidas comuns à toda a gente de teatro.

A crise é evidente. Hoje em dia, é possível realizar de maneira satisfatória uma grande variedade de peças; no entanto, quem for honesto consigo mesmo há de saber muito bem, no fundo, que o que está fazendo é totalmente inútil. O que nos move é um simples impulso pessoal. Há cinqüenta anos atrás, acreditava-se na arte pela arte e na arte para o artista, isto é, que o artista existia tanto para si mesmo quanto para os outros. Hoje, damos conta de que, individualmente, somos facilmente substituídos. O mundo é tão rico de atividades e realizações — os filmes já estão abarrotando os museus, isto sem falar nos quadros, nas cerâmicas e nos discos — que não se pode mais acreditar que um empreendimento artístico, qualquer que seja, seja necessário (por exemplo: a morte de Toscanini, cujo valor pessoal era indiscutível, não deixou nenhum vazio na vida cultural de qualquer um de nós). A terrível verdade é que, se todos os teatros deste país fossem fechados de repente, haveria apenas uma sensação coletiva e cortês de falta de alguma comodidade civilizada, assim como nos fariam falta o ônibus ou a água da torneira. A emoção, a indignação emanariam do contribuinte. Ter-se-ia talvez um assunto de conversa a menos. Mas será que haveria um verdadeiro protesto, a

sensação de que algo "está fazendo falta"? Uma "fome"? (De agora em diante, sempre que eu sentir vontade de parar para tomar fôlego, passarei a citar Antonin Artaud, que, na minha opinião, por mais que tenha sido um visionário, indubitavelmente louco, escreveu um maior número de coisas sensatas sobre teatro do que quem quer que seja). Eis o que ele nos diz:

"Se quiser reencontrar a sua razão de ser, o teatro precisa nos dar tudo o que encontramos no crime, no amor, na guerra ou na loucura".

(Le Théâtre et son Double)

No decorrer dos dez últimos anos, tentei todas as formas de teatro, a farsa, a ópera (não tão diferente!), o teatro sério, com a sensação da missão cumprida e poltronas vazias, o popular, com a febre da bilheteria e o calor de uma sala superlotada. Tentei tudo isso na América onde o sucesso é um objetivo em si e tentei-o na França, onde um trabalho interessante ainda é um objetivo em si. Mas, nem na França, nem na Inglaterra, nem na América, nem observando as realizações dos outros, tive a impressão de que o nosso trabalho correspondia à uma necessidade.

Recentemente, estive no México. Na vida das aldeias de índios, o ponto culminante é a "fiesta". A palavra "fiesta" tem um gostinho de folclore para cidade turística mas, em todas as aldeias puramente indígenas, isto representa tudo, até mesmo um meio de preservar o equilíbrio econômico. As pessoas que mais ganham dinheiro sabem por instinto que não haveria interesse em utilizar esse dinheiro na compra de coisas materiais, mas que comprar prestígio é algo de maravilhoso. Por isso, compram "fiestas", isto é, não compram coisas duráveis tais como ouro ou máquinas de lavar, mas sim as coisas mais efêmeras, que são os fogos de artifício. Os seus ganhos explodem no céu mas sua "fiesta" é muito melhor do que a do vizinho, e com isso, ganham mais prestígio. Assim, a vida não muda nunca. E o tempo não se torna aquela rotina irritante que conhecemos. Tudo é uma questão de ciclos, de círculos e de explosões periódicas. Se alguns ganham mais dinheiro, a "fiesta" é mais espetacular; se ganham menos, a "fiesta" é menos. Mas o ritmo é constante: as excitações aumentam, aceleram-se e encontram o seu apogeu na explosão. Isto, na minha opinião, é uma necessidade. Tirem dos índios a sua "fiesta": vão contrair doenças

ou trucidar-se uns aos outros. Os diretores, os atores, os autores experimentam essa força que os impele a trabalhar, mas tal não acontece com o público. Parece estranho chegar ao México, vindo de Nova York (onde o teatro constitui-se num dos prazeres sociais mais onerosos e, em teoria, mais apreciados) e constatar que, cá e lá, se todos os teatros fechassem (como o fizeram recentemente, durante uma greve), o público pouco se importaria.

É claro que a solução não é simplesmente organizar “fiestas” em Nova York ou em Londres. Para os não mexicanos, as “fiestas” são cacetes. Os fogos de artifício são divertidos mas cansam; cinco horas a ouvir a mesma melodia eternamente repetida no mesmo ritmo fazem bocejar os não-iniciados. Mas isto quer dizer que as nossas “fiestas” — o teatro, que deveria ser a nossa “fiesta” — devem ser muito mais complexas e que o nosso problema é tanto maior, já que não podemos contentar-nos com fogos de artifício e um homem tocando tambor.

A desmistificação e a demolição dos últimos anos têm sido magníficas. Todos os “ismos” são suspeitos, todas as frases são frases feitas; no entanto, não podemos parar. Pessoalmente, prefiro a anarquia ao lixo organizado, que é quase inevitavelmente a única alternativa que se nos oferece. Não vou de jeito nenhum sugerir soluções. Quero tão somente salientar o vazio de nossa posição atual e a necessidade de uma busca. Busca de que? De algo que só poderemos reconhecer e definir quando o tivermos encontrado.

No ponto em que estamos, qualquer coisa poderia ser útil. Discussão abstrata? Sim. É verdade que, durante os ensaios, quanto mais se discute, menor certeza se tem de chegar a qualquer resultado. Mas, em geral, penso que a discussão pode ter valor. Os ingleses orgulham-se de não discutir nem teorizar. Toda e qualquer discussão artística sempre foi considerada altamente suspeita. “Preocupe-se com o seu trabalho, etc.” Estou convencido de que isto é uma fraqueza, mais uma daquelas barreiras que nós mesmos nos impomos e que são a causa do nosso provincialismo.

.....

Há bastante tempo, escrevi na revista “Encore” que o teatro só poderia encontrar a mesma liberdade que o romance, a música ou a pintura, caso estivesse

disposto a trabalhar durante muito tempo para platéias vazias. É claro que, em princípio, todo mundo está de acordo com a hipótese Coward-Rattigan de que uma peça de sucesso lota o teatro. Quem tem dúvidas? O problema é que a peça de sucesso não existe mais; o modelo de ontem não lota os teatros; o de amanhã também não, e para ligar duas épocas estáveis, temos que atravessar um precipício numa corda bamba. Numa corda bamba, os valores normais deixam temporariamente de valer. Temos que aceitar o isolamento e o desconforto. Lembro-me de ter pensado, logo após a guerra, que não precisávamos então nem de discussões nem de experiência. Já havíamos tido bastante destas durante as décadas de 20 a 30 e bastante destruições depois de 1940; naquele momento, havia necessidade de utilizar e dar vida ao material de que dispúnhamos. Agora, penso o contrário — o nosso crédito está esgotado. O cinema tem uma margem de vantagem sobre o teatro; quanto à pintura e à música, estas têm meio-século de vantagem.

Chega a ser monótono atacar sempre os críticos; mesmo assim, devo fazê-lo. Na situação atual, são culpados de aceitarem aquilo que não deveriam aceitar; estou pronto a acreditar que são boas pessoas, justas e imparciais, externando com liberdade suas opiniões e, por isso mesmo, ganhando a vida honestamente. Mas qual deles jamais se deu ao trabalho de formular *para si próprio* os seus próprios critérios? Teve ele alguma experiência satisfatória em teatro? E sob que forma? Em que gênero de teatro acredita? Que gênero de teatro julga ele essencial para o progresso da vida? De que gênero de teatro gostaria de participar? De que gênero de teatro sentiria maior falta? Eis o que eu queria que eles me dissessem. Como é possível não desconfiar de que, quando dizem “gosto” de teatro, estão usando tal verbo no sentido que eu dou ao mesmo quando digo que “gosto” de rum ou de coca-cola? Que definam eles me dissessem. Como é possível não desconfiar de o teatro ideal e poderemos saber então o que querem dizer quando declaram que uma peça é boa ou má, um sucesso ou um fracasso. Evidentemente, devo absolver imediatamente e vigorosamente o muito discutido Kenneth Tynan, que conta entre os raríssimos críticos conhecidos que jamais esclarecem aos seus leitores os critérios a partir dos quais fazem seus julgamentos. Po-

de-se não concordar com tais critérios ou com as conclusões, pode-se não gostar ou discutir todas as definições, porém uma crítica desse gênero ajuda o teatro. É realmente válida.

.....

Em arte, o termo “burguês” é bastante bom. Sua significação é vaga mas ele quer dizer muita coisa. Cinquenta anos atrás, a pintura e a música descobriam aquilo que só agora o teatro acaba de descobrir, isto é, que a arte burguesa é uma arte “acadêmica” complacente”, “triste”, “sem vida”, “classe média”; por isso, não pode ser a arte viva do Século XX. Subordinado ao resultado imediato da bilheteria e por isso mesmo ligado ao mais baixo denominador comum no público e na imprensa, o teatro foi se arrastando durante meio século até chegar à mesma conclusão.

Estamos todos de acordo ao dizer que o teatro burguês morreu e o próprio Noel Coward, quando ataca aquilo que sabemos ser um *novo* teatro inadequado, não diz que o teatro antigo era bom mas que o novo teatro é quase tão ruim quanto o antigo e, no seu gênero, tão “classe média”. Para mim, o que era “classe média” no nosso teatro, o que era burguês e continua sendo, é a maneira de considerar os homens. Todos nós ainda pensamos em gente em termos naturalistas. O naturalismo, em pintura, queria dizer representar duas pessoas sentadas a uma mesa, como se a reprodução exata dessa cena fosse a descrição total de todos os elementos que a compunham. Depois, pouco a pouco, fomos nos dando conta de que uma cadeira não é uma cadeira e que um rosto não é um rosto: que a matéria, compondo-se, decompondo-se, evoluindo e existindo na vida dos sentidos, conforme as possibilidades de percepção do observador, forma dissimulando forma, estrutura sobreposta à estrutura, ela mesma dissimulando uma estrutura, era uma abstração mais próxima da realidade do que o instantâneo jamais o tinha sido. Todavia, nós, autores e atores, nunca nos evoluindo e existindo na vida dos sentidos, conforme as pessoas. O que é caracterização? Perguntem a um autor. Perguntem a um ator. As respostas dos dois refletem sem dúvida nenhuma a aceitação não formulada da velha noção de que *as pessoas são tais como são*. O fracasso de Laurence Olivier, por exemplo, no papel do Rei Lear, foi devido ao fato de ter ele atacado o papel, que transborda de energia de um ponto de vista

estritamente século dezenove. Deu-nos ele o “retrato” de um “velhote”. Os nossos autores dramáticos (com exceção de Brendan Behan) também pensam que as pessoas são pessoas e que, mesmo se forem inconsistentes, ainda são racional e fotograficamente inconsistentes. No entanto, esse modo de ver um ser humano em nada corresponde ao modo pelo qual vejo a mim mesmo como criatura. O que somos, você e eu? Coisas fechadas dentro de quadros sólidos e estúpidos? É evidente que não. Somos um sem-fim de imagens mentais que escapam de nós e se sobrepõem ao mundo exterior, às vezes com ele coincidindo, contradizendo-o algumas vezes. Somos, ao mesmo tempo: voz, pensamentos, palavras, meias-palavras, ecos, lembranças, impulsos. A cada instante, mudamos de objetivo. Fitando os nossos amigos nos olhos, nove-décimos de nós estão noutra parte, aqui e ali ouvindo vagamente, sonhando, mudando de humor e identidade, num movimento contínuo; não reconheço nem a mim nem ao meu vizinho naqueles bonecos fechados e obtusos que a “caracterização” nos oferece. Nossa “aproximação” é puramente realística, porém não temos consciência do nosso próprio naturalismo porque, num dado momento, decidimos que o naturalismo era tão somente uma questão de estilo pictural. Sabemos que, já há muito tempo, no princípio do século (o lado pictural do teatro sendo o mais facilmente influenciável pela revolução ocorrida na pintura), Gordon Craig, Appia, etc. atacaram o cenário naturalista e substituíram as tôrres e as árvores por luzes, degraus e sombras. Hoje, até mesmo uma peça realista é representada dentro de um cenário de andaimes esqueléticos e com isso, concluímos, erradamente, que o problema do realismo foi resolvido. Na minha opinião, não foi nem sequer abordado. Quer se prefira o termo naturalismo ou outro qualquer, é essencialmente o elemento século dezenove que ainda não mudou, quer seja no texto, no cenário ou na interpretação. É verdade que, a partir de Ionesco, houve uma certa libertação da forma, uma certa explosão em todas as direções. Mas será que o teatro aborda o seu próprio material, o seu material humano, emocional, tão profundamente quanto a pintura? O imenso sucesso popular da recente exposição de Picasso, em Londres, é uma indicação notável de que, para o grande público, o que antigamente era abstrato tornou-se concreto; os mais velhos “reacionários” ali estavam, percebendo de repente que aquilo tinha um sentido...

"É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro... Mas quando pronunciamos a palavra vida, é preciso entender que não se trata da vida que se reconhece pelos fatos visíveis, mas dessa espécie de núcleo frágil e movediço, não definido pelas formas" (Artaud)

Qual o motivo de nossa obsessão pela improvisação? Anti-autor, anti-diretor e anti-público, o anti-ator improvisa — em busca de que? O anti-diretor de cinema improvisa um filme. Em busca de que? Tratar-se-á somente de neo-surrealismo, de composição automática, de culto do ilogismo? Não creio. O sucesso do surrealismo, logo que surgiu, foi devido ao fato de que revelava aos espíritos do século dezenove que existia algo mais além de suas próprias, nítidas e claras percepções. Hoje em dia, trata-se de outra coisa. Em primeiro lugar, todas as formas de ordem nos abandonaram. Na realidade, é toda a estrutura de novecentos anos que se coloca em questão. Instintivamente, desejamos a ordem e, no entanto, todas as ordens que conhecemos atualmente ou já conhecemos ou nos parecem destituídas de valor. Damos conta do movimento giratório — força, velocidade, imagem, melodrama emotivo — em que vivemos e a ordem, quer seja a organização de uma intriga, a definição de um caráter ou de panacéias políticas, nos parece lamentavelmente inadequada, como o seriam lemas de escoteiros em tempo de guerra. Aceitamos o barulho, o ritmo, o amor, as caneladas, a comida, a bebida, a droga, a velocidade, o perigo, a violência como fatos, elementos; não queremos discuti-los porque são tão simples que desafiam toda e qualquer análise. Estão aí, *eléctrons* de vida, desligados de qualquer sistema ou ordem.

Um "script" de filme — ou uma peça — é um mapa sobre o qual se circula de um ponto ao outro. Num filme convencional, cada tomada, cada movimento do ator deve ser funcional, deve seguir essa linha já traçada. Fica-se, pois, impedido de fotografar o intangível — como autor, utiliza-se o tangível para expressar um ponto de vista sobre questões complexas — como ator, sentem-se intangibilidades selvagens mas fica-se obrigado a seguir as simplificações impostas pelo autor e pelo autor e pelo diretor. Assim, a improvisação afrouxa o freio... Quer seja com palavras, ações, imagens ou até mesmo com um pincel, a improvisação é um

meio de utilizar as forças vivas que giram em torno de nós.

Falando do trabalho dos atores, na revista "Sight and Sound", Albert Finney diz que "numa peça como HAMLET, os problemas e o sentimento deveriam ser transmissíveis a toda as classes"; mas, logo adiante, cai ele na armadilha que consiste em pensar que a solução é tornar Hamlet "reconhecível", isto é, é como no caso do Lear de Laurence Olivier, fazer dele um homem ordinário. Finney é um ator maravilhoso mas temo que esteja correndo o perigo de perpetuar toda as noções acadêmicas que acabamos de discutir e que ele mesmo detestaria. Fazer de Hamlet fundamentalmente um homem ordinário é uma concepção tão burguesa quanto era "classe média" fazer dele, eventualmente, um príncipe. Mas a peça e o personagem de Hamlet são um emaranhado de fios através dos quais podemos encontrar realidades profundamente encobertas, comuns a todos nós. Tomemos como exemplo um dos problemas de HAMLET: O fantasma. O que representa, realmente, o Fantasma na estrutura da peça? Sem dúvida nenhuma, o Fantasma *deve* representar o sobrenatural, no sentido mais amplo do termo — o mistério da natureza de um pai e tudo o que isso representa para um filho. Sabemos que, no seu sentido mais profundo, todo o desenvolvimento da peça está preso a essas relações com o pai, às quais são primitivas e profundas e que devemos encontrar uma forma teatral que permita comunicar isso ao público. Não há dúvida de que um público elisabetano estava bastante acostumado à idéia de fantasmas para ficar gelado de medo diante de um efeito de cena, mesmo pouco apavorante. Se você e seu público tiverem as mesmas crenças, ser-lhes-á possível comunicar por intermédio de uma espécie de estenografia. Uma revista de esquerda, que considera o Presidente dos Estados Unidos um canalha, pode representá-lo com um nariz cômico, um telefone, tacos de golfe, um curso de diction por correspondência: o público cairá na gargalhada mas nem por isso deixará o Presidente de ser um personagem perigoso. Não há dúvida de que, quando o Fantasma entrava em cena vestido com uma roupa branca e comprida, o público elisabetano ria; aquilo não era apavorante, ele podia rir. Mas era um riso de gente que, mesmo rindo, não esquecia que os fantasmas são apavorantes e que, caso se tivesse tratando de um verdadeiro fantasma, eles não teriam rido. Assim, o riso pode

subentender o contrário. Hoje em dia, o que é que acontece? Se o Fantasma tiver uma forma de ilusão romântica, o público não ri nem se apavora: quando muito, talvez fique um pouco impressionado, porém, impressionado de uma maneira romântica. E mesmo que você se apavore com o aparecimento inesperado do Fantasma, sublinhado por música, ainda assim isso não se terá dado de jeito nenhum porque você esteja convicto de que não nascemos sós, porém, ligados àqueles que nos precederam e aos que virão depois de nós. Quando dirigi a peça, tentei fazer alguma coisa para reagir contra isso e caí direitinho na armadilha que consiste em fazer do Fantasma um ser humano, interpretado de maneira realística — o que, em teoria, seria perfeitamente válido — fazendo-o falar como um pai o faria com o filho e (sem que o autor tivesse qualquer culpa) o resultado foi péssimo; era o oposto da solução pois era exatamente o contrário da concepção de um fantasma e a cena parecia morta e representada abaixo do tom.

Por outro lado, visitei em Nova York um lugar chamado "Primitive Museum" onde se fazia uma exposição de figuras melanesianas: o efeito produzido era um efeito de *estranho terror*. Mesmo hoje em dia, o terror primitivo existe. Não se pode dizer que tenha sumido do mundo; é um aspecto eterno da vida. Pode acontecer que alguém fique profundamente perturbado ou até mesmo apavorado vendo uma exposição de arte azteca ou o quadro "Guernica" de Picasso. Tal emoção existe. Basta ir a certos lugares para experimentar o terror; a certos lugares, mas não ao teatro. Se fosse possível experimentá-lo no teatro, se os teatros fossem os únicos lugares onde se pudesse experimentar certas coisas que sabemos corresponder profundamente à vida, então o teatro seria *realmente necessário*.

Quando levamos TITUS ANDRONICUS em tournée pela Europa, o público acadêmico não era o único que comparecia ao teatro; vinha gente de todas as classes, de todos os níveis sociais, tanto na burguesa Viena quanto na socialista Varsóvia. Por quê? Por causa de Laurence Olivier e Vivien Leigh? Sim. Uma peça raramente encenada? Sim. Um espetáculo excitante? Sim. Mas estas não eram as verdadeiras razões. Cada uma daquelas cidades já vira o trabalho de grandes atores e produções interessantes. A verdadeira atração exercida por TITUS ANDRONICUS (sobre outras peças teoricamente "maiores" como HAMLET e o REI LEAR)

provinha de que, por mais abstrata, estilizada, romana e clássica que ela possa parecer, era evidente que para todo o público, ela tratava das mais modernas emoções: a violência, o ódio, a crueldade, a dor — e isso numa forma que, *por não ser realista*, transcendia a história e, para cada auditório, tornava-se *inteiramente abstrata e por isso totalmente real*.

Se eu tivesse uma escola de arte dramática, começaria o trabalho bem longe da caracterização, da situação, do pensamento ou do comportamento. Não tentaríamos evocar acontecimentos passados de nossa existência para chegar a alguns incidentes, por mais verdadeiros que fossem. Procuraríamos mais profundamente, não os incidentes, mas a qualidade, a essência dessa emoção, muito além das palavras. Depois, começaríamos a aprender como sentar, ficar de pé, levantar um braço. Não estudaríamos nem a coreografia, nem a estética, nem a psicologia, estudaríamos apenas a interpretação. A definição do teatro: "duas tábuas e uma paixão" faz abstração do autor; para mim, o que importa é a diferença entre o homem que, imobilizado sobre o palco, prende a nossa atenção e aquele que não consegue fazê-lo. Qual é a diferença? Em que consiste, quimicamente, fisicamente, psiquicamente? Qualidade excepcional? Personalidade? Não. Seria fácil demais e esta não é a resposta. Eu não conheço a resposta mas sei que é na resposta a esta pergunta que poderemos encontrar o ponto de partida de toda a nossa arte.

É preciso reconhecer que a psicanálise e tudo aquilo que dela decorre pertence tão essencialmente ao processo materialista do século XIX quanto toda e qualquer outra tentativa de "resolver" a vida por meios analíticos. Acabo de ler num jornal a declaração de um cientista de que: "Ainda não existe nenhuma prova científica de que o cérebro pode controlar o espírito ou pode explicar completamente o espírito. As hipóteses do materialismo nunca foram justificadas. A ciência não traz nenhuma luz sobre a natureza do espírito".

Finalmente! E, no entanto, esses homens, durante um século, se esforçaram por virar-nos a cabeça, por persuadir-nos de trazer para dentro de nossa arte um enorme palavrório psicanalítico, na tentativa de definir nosso modo de agir. Diz René Guénon (citado por Artaud) que isto se deve "*à nossa maneira puramente ocidental de considerar os princípios, fora do estado espiritual maciço e enérgico que lhes corresponde*". Acre-

dito em níveis, acredito em ordem; acredito que, todos, orientamos nossa vida de acordo com preferências apaixonadas que, sem dúvida, estabelecem uma infinidade de escalas de valores; todos, preferimos os alimentos à imundície e, todos, respiramos melhor ao ar livre do que com o nariz na lama; entretanto, não posso acreditar no verdadeiro sentido dos valores de qualquer um. Na vida, isto é.

Mas, indo ao teatro, encontro-me dois mil anos atrás. Estou de volta àquela idade de ouro em que a vida era governada por verdades, por noções indiscutíveis do bem e do mal. Aqui, no teatro, durante o ensaio, todos nós: ator, autor, diretor, produtor, aludimos constantemente a uma medida invisível de bem e de mal que todos aceitamos. “Está melhorando” “Isso não está muito bem”. “Você estava notável”. “Mais devagar”. “Céus! Que coisa cacete”! Que horror!! Todas estas expressões familiares compõem uma avaliação de valores relativos sobre os quais, no entanto, todos concordamos.

Estabeleçamos, pois, uma hierarquia. Começemos pela vida: é impossível examiná-la, compreendê-la, ou até mesmo percebê-la no seu todo. No fim da escala, encontramos o drama burguês, realista, que, impondo-nos sobre a vida um estrito sistema de idéias ultrapassadas, nada nos dá que ainda possa tocar-nos ou estimular-nos.

Melhor então o drama que nos liberta das convenções; mesmo se for de uma só convenção de cada vez; LOOK BACK IN ANGER, de John Osborne, politicamente não conformista; Ionesco, lingüisticamente não conformista; as improvisações do “Actors Studio”; o antiteatro de O CONTATO, de Jack Gelber ou as imagens de THE HOSTAGE, de Brendan Behan ou, ainda, a anarquia de UBU ROI, de Alfred Jarry. Aí sentimo-nos libertados, a vida pode correr, rica, confusa e abundante.

Ao mesmo tempo, é preciso encarar o fato de que essas obras, apesar de novas e excitantes, ainda são *insuficientes*; não são necessárias naquele sentido de que falávamos acima; elas nos oferecem a superfície assim como raramente a tínhamos visto, descem abaixo da superfície, até o subconsciente e utilizam uma parte das correntezas daquele imenso e escondido mar. Mas, e além disso? Será que penetram ainda mais fundo, lá onde, debaixo da terra, debaixo da água, encontra-se, segundo nos dizem, o fogo? É lá e somente lá que

encontramos o vasto campo de experiências que nos permitirão buscar aquilo que é a própria vida. É lá que deveremos procurar aqueles verdadeiros fragmentos de comportamento que por mais estranhos e inconsistentes que possam parecer, nos permitirão (como dizia há pouco um crítico de cinema) “*criar um alfabeto graças ao qual o homem possa compreender os seus semelhantes*”

Brecht pretendia representar friamente, apelando para o espírito, mas a sua visão poética era, na realidade, profundamente simbólica; ele esculpia poderosas imagens por meio de gestos precisos, sem que fossem realistas, por entonações precisas, porém não naturais. O trabalho de Brecht impressionava porque, por baixo do mesmo, encontravam-se forças poderosas, indefiníveis mas tornadas vivas para nós graças a um caleidoscópio de desenhos concretos. Eis aí a ordem, a ordem poética, que encontro num único outro teatro de nosso tempo: o de Jean Genêt, na minha opinião, o teatro mais profético do século XX.

Os clássicos estão mais acima. Uma excelente representação de um clássico — coisa que raramente acontece — é uma das mais impressionantes experiências que o teatro moderno pode fornecer, se bem que não seja necessariamente mais do que o teatro moderno poderia nos oferecer, se soubesse encontrar o seu caminho. No princípio da experiência do cubismo, o trabalho dos pintores da Renascença era mais impressionante e satisfatório do que a luta da nova escola com as formas. Hoje em dia, existem obras do século XX que refletem nossa época com tanta grandeza e visão quanto o faziam os mestres clássicos, na sua época; poderia dar-se a mesma coisa com o teatro do futuro. Mas o teatro do futuro não pode utilizar as velhas ferramentas. Não acredito que as novas formas do nosso teatro devam ser uma volta à pompa e à versificação. Assim como também não se encontram numa nova maneira de utilizar as palavras.

Acredito na palavra do drama clássico, porque a palavra era a sua ferramenta. Não aceito muito na palavra, hoje em dia, porque a palavra está ultrapassada. As palavras nada comunicam, exprimem pouca coisa e, na maior parte dos casos, quando se trata de dar uma definição, falham lamentavelmente. Na história do mundo, houve grandes teatros que tiveram sua própria linguagem concreta, que não era a linguagem das ruas nem a dos livros. Este é um dos problemas em que o

autor contemporâneo deve pensar muito, já que ele sabe que a natureza mesma do seu trabalho, instintivamente, o torna sectário, fazendo-o gritar: "Viva a palavra". Artaud, de novo:

"Sei muito bem, aliás, que a linguagem dos gestos e das atitudes, que a dança e a música não têm a capacidade de elucidar um caráter, de explicar os pensamentos humanos de um personagem, de expor os estados de consciência com tanta clareza e precisão quanto a linguagem verbal; mas quem disse que o teatro foi feito para elucidar um caráter, para solucionar conflitos de ordem humana e passional, de ordem atual e psicológica, de que está cheio o nosso teatro contemporâneo?"

A falência da palavra é de tal ordem que não posso dizer simplesmente que todo grande teatro é religioso e ter a mínima esperança de ter assim explicado claramente o que quero dizer. A palavra religião evoca imediatamente Graham Green, o Papa, Billy Graham, o capelão da escola, o Cristianismo, o Zen, Alan Watts e o Presidente Kennedy. O que estou tentando explicar é que uma verdadeira experiência no teatro exige qualidades de tal ordem e nos faz encarar realidades tão acima de nossa existência cotidiana que sentimos necessidade de usar uma palavra com um sabor diferente para poder exprimi-las. Porque essas qualidades parecem ligadas ao funcionamento humano naquilo que ele tem de maior, porque transcendem nossa experiência normal, porque nos põem em contato com elementos que nos tornam mais vivos, mais dispostos à luta porque parecem elevar-nos mais do que rebaixar-nos, sou obrigado a utilizar esse termo gótico, que sugere também uma torre de igreja apontada para o céu.

Sabemos que, hoje em dia, é muito fácil elevar-nos até a santidade e ao conhecimento místico: basta uma pílula para tal. Com determinada droga, ficamos fora do nosso estado normal, com outra podemos flutuar nos céus. Mas estas experiências são totalmente passivas. Do ponto de vista da qualidade, uma experiência no teatro é melhor do que uma experiência provocada por uma droga, porque exige uma participação ativa da assistência tanto quanto dos intérpretes. Toda experiência mais intensa do que a vida dará ao público a vontade de voltar. Uma experiência transcendental fará com que

o público sinta *necessidade* de voltar. Precisamos viciar o público.

Agora, voltemos à terra. Não desejo fechar o teatro de ninguém. Pessoalmente, gosto de filmes ruins e sinto um nó na garganta ao assistir muita peça grossa e realista. Tenho prazer em dirigir qualquer coisa, ópera ou qualquer outro espetáculo.

Mas creio que chegou a hora de enfrentar o desafio: não conheço nenhuma das respostas mas sei de onde que a experiência começa; quero ver os personagens trabalharem fora de seus caracteres, dentro das mentiras, da inconsistência e da confusão total da vida quotidiana. Quero ver o realismo exterior como uma ressaca sem fim, com barreiras e limites móveis, gente e situações que se formam e se desfazem diante de meus olhos. Quero ver identidades mutáveis, não como se troca uma roupa por outra, mas assim como as cenas se fundem num filme, assim como a tinta goteja de um pincel. E depois, quero ver o realismo interior como um outro estado de movimento, quero sentir as energias que, quanto mais fundo se desce, mais fortes, mais nítidas e definidas se tornam. Quero gozar da intoxicação do vasto mundo de faz-de-conta, decepção e ilusão. Quero deleitar-me com a mentira e vibrar com o poder histórico das emoções falsas; quero sentir as verdadeiras forças que acionam as nossas falsas identidades; quero sentir aquilo que realmente nos liga, aquilo que realmente nos separa. Quero apresentar um espelho, não à natureza, mas à natureza humana e com isso, estou falando desse mundo atravancado tal qual o conhecemos em 1961 e não tal qual era definido em 1900; quero compreender tudo isso, não com a minha razão, mas com aquele clarão de conhecimento que me diz que essa é a verdade porque também dentro de mim a encontro.

Quero ver uma multidão de gente e de acontecimentos fazerem eco ao meu campo de batalha interior. Quero ver, atrás dessa confusão desesperada e encançada, uma ordem, uma estrutura que corresponda à minha mais profunda e verdadeira necessidade de estrutura e de lei. Por esse caminho, quero encontrar as formas novas e, através das formas novas, a nova arquitetura, e através da nova arquitetura, os novos padrões e os novos ritos da época que vibra em torno de nós.

Uma palavra de Artaud me traz forçosamente ao fim:

“Ou conseguiremos trazer todas as artes de volta a uma atitude e à uma necessidade central, encontrando uma analogia entre um gesto feito na pintura ou no teatro e um gesto feito pela lava de um vulcão em atividade, ou então devemos parar de pintar, de parolar, de escrever e de fazer o que quer que seja.”



(Reproduzido do boletim mensal do Instituto Internacional do Teatro — Fevereiro de 1962. Extraído de Arquivos Cadernos de Teatro, 20, dezembro, 1962)

DIRETORES

Ross Wetzsteon

No teatro norte-americano, muitos são os louros depositados aos pés de atores e atrizes, produtores e teatrólogos. Bem menos se tem falado sobre os diretores, cuja marca, embora bastante reconhecida no cinema, é amplamente ignorada no palco. Esta situação parece estar mudando. Olhando dos bastidores, o escritor Ross Wetzsteon descreve as carreiras de oito jovens diretores que, acredita ele, serão amanhã os astros das temporadas teatrais. Wetzsteon é redator-editor da publicação nova-iorquina Village Voice.

É muito mais difícil encontrar um bom diretor que um bom autor, afirma o diretor-produtor Joe Papp. De fato, os diretores constituem o único e maior mistério do teatro norte-americano. Eles passam despercebidos sempre que o seu trabalho é bem feito. O termo laudatório predileto dos críticos para referir-se a um diretor é “moderado”. Eles é que são punidos pelo fiasco de um teatrólogo ou de um ator — a forma de crítica favorita está em dizer que o diretor não o fez “funcionar”. E, em ambos os casos, seu trabalho é quase sempre mal compreendido. Nos anos 50, todos falavam sobre o teatro dos atores; nos de 60, os grupos pareciam na vanguarda; nos anos 70, você não acharia um exemplar do *Times* de domingo que não contivesse mais um artigo sobre “os jovens teatrólogos que se revelavam”. Os diretores? Eles faziam filmes.

“Você sabe o que os atores e teatrólogos julgam que é o nosso trabalho?”, perguntou certa vez um diretor. Somos simplesmente aqueles que ficam detrás, sem fazer nada além de deixá-los ser maravilhosos”. Por que isto aconteceu? Qual o motivo desta ausência de uma observação inteligente? Três básicos equívocos fornecem uma pista:

O Diretor como Mago. Vários freqüentadores de teatro julgam que o diretor é uma figura espectral que paira

em algum ponto do fundo de cena — um “*qué*” de guru, de mágico e de terapeuta — a “motivar” vagamente os atores e a “modelar” o roteiro. Esta atitude substitui o nebuloso elogio pela análise implacável, levando ao culto de figuras como Elia Kazan e Lee Strasberg, sem qualquer compreensão real de seu trabalho.

O Diretor como Técnico. Há aqueles que pensam que tudo o que um diretor faz é seguir as indicações de cena, um misto de coordenador de movimentos e treinador de fala. Onde os personagens devem ficar, como enunciam seus textos e executam os movimentos, o ritmo de andamento — tudo isso já não está no roteiro?

O Diálogo como Ação. O roteiro indica as palavras que os personagens dizem, mas em teatro, as palavras são apenas uma pequena parte da ação dramática. A única mais importante tarefa do diretor, na verdade, não é a de pôr em cena o que os personagens estão *dizendo* um ao outro, mas a de descobrir o que estão realmente *fazendo* um para o outro.

Um rápido exame de algumas produções recentes demonstra exatamente como um diretor faz uma peça “funcionar”.

Em *The Elephant Man*, uma freira, apesar de já ter visto fotografias da criatura deformada, fica tão chocada com a realidade dessa desfiguração que imediatamente abandona o seu quarto. Em seguida é a Sra. Kendall, uma atriz famosa, quem está prestes a visitar o Homem Elefante. Também a ela foram mostradas fotografias antes de entrar em seu quarto. São estas as suas primeiras palavras: “Ele me faz lembrar uma platéia para a qual representei Cleópatra certa vez em Brighton”. Como você poderia preparar esta fala sem provocar na audiência um estremecimento de revulsão? O diretor Jack Hofsiss — e não há indicações de cena — faz com que a Sra. Kendall olhe as fotografias e fique ofegante com o choque, apertando agoniadamente as mãos antes de postar-se finalmente imóvel, tentando refazer-se, para então pronunciar suas primeiras palavras. Como resultado, a observação não advém de uma mulher cruel e insensível, como parece no texto, mas de uma mulher com emoções profundas e espontâneas, que momentaneamente se recolhe à sua postura habitual de espirituosa.

Em *Bent*, o diretor Robert Allan Ackerman, sabendo que o personagem de Richard Gere acaba pendurado no arame farpado de um campo de concentração nazista, abriu a peça colocando-o pendurado na cortina da porta

de seu quarto. A maior parte do público teatral não relacionou conscientemente essas duas imagens, é claro, embora de modo subliminar a simetria tenha ajudado a veicular o tema da transformação de Gere, de um “pervertido” astuto em dúvida quanto a si próprio num amoroso homossexual que se auto-aceitava.

Em *Rumstick Road*, uma espécie de montagem que inclui gravações, cartas, *slides*, músicas e entrevistas sobre o suicídio da mãe do ator Spalding Gray, a diretora Elizabeth LeCompte deu mais ênfase às imagens cênicas do que ao texto dramático. Aproximando-se o final da peça, um dos atores projeta um *slide* da mãe de Gray na parede do fundo do palco. Emocionamo-nos ao perceber que, no *slide*, o braço dela circunda o jovem filho, enquanto que, no palco, o filho já crescido está ao lado da atriz que enuncia suas palavras. Mas isso apenas nos prepara para o que se segue, pois o projetista reenfoca o *slide* de modo a que o rosto da mãe de Gray seja gradualmente superposto à face da atriz que faz o seu papel — um formidável *coup de théâtre* que nos relata, muito mais claramente do que qualquer outra coisa no “*script*”, que o tema da peça consiste na fusão dolorosamente obtida entre o passado e o presente, o individual e o público, a vida e a arte.

Os diretores não são apenas o elemento menos compreendido no teatro norte-americano, mas também seu elo mais fraco. “Temos uma profusão de excelentes atores e atrizes”, diz um famoso produtor. “Os bons roteiros já são menos fáceis de se encontrar. Porém, de longe, o mais difícil de se obter é um bom diretor. Estamos falando de um número pequeno de pessoas, um número *muito* pequeno.”

Os diretores citados a seguir são aqueles sobre os quais se ouve falar com maior frequência.

Aos 38 anos de idade, o romeno Serban já é um superastro. Embora bem conhecido nos Estados Unidos por seus trabalhos *Fragments of a Trilogy* e “*O Jardim das Cerejeiras*”, os produtores norte-americanos parecem mais relutantes do que os agentes estrangeiros em montar suas interpretações dos clássicos, com frequência deslumbrantes, muitas vezes controversas.

Andrei Serban é mundialmente aclamado como um virtuose do espaço teatral, sendo em particular um adepto do ritmo emocional — descansado, de maneira quase apática, ele deixa que a peça siga o seu rumo, para então criar imagens cênicas progressivas que resumem a mensa-

gem emocional do texto, transmitindo-a poderosamente ao público. Mas, como qualquer pessoa que assume grandes riscos, Serban tem seus detratores. A acusação mais frequentemente lançada sobre seu trabalho é a de que ele não tem bom ouvido para a linguagem, e alguns críticos consideram que muitas vezes ele transforma uma boa idéia em um recurso que acaba em desgaste.

Nascido em Bucarest, em 1934, Serban estudou durante sete anos na Academia de Teatro e Cinema dessa cidade. Encontrou Ellen Stewart num congresso sobre teatro em 1968, na Romênia, e ela conseguiu-lhe uma bolsa de três meses da Fundação Ford para vir a Nova York.

“Vim por causa de Ellen Stewart”, diz ele, “mas fiquei por causa de Peter Brook. Ele viu minha produção de *Ubu Roi*, em La Mama, e ofereceu-me uma bolsa de estudos para seu instituto em Paris. Peter trazia à discussão tudo aquilo que o teatro significava. Vi que isso não poderia ser feito na Romênia e, assim, ao findar-se o ano, voltei para Nova York em vez de Bucarest. Ellen era a única pessoa a dar-me o ensejo de responder às questões levantadas por Peter.”

“Jamais dirigi uma peça que compreendi no primeiro ensaio. Até na noite de estréia, acho possível uma produção diferente. Isso é bastante desconcertante para os atores. Jamais sou capaz de afirmar algo logo de início — eles reclamam que não me encontro preparado — e, sob certo aspecto, estão certos: não sei nada! Ensaiar uma peça significa tentar compreendê-la. É uma experiência bastante árdua e estimulante”.

Para mostrar como Serban utiliza o espaço cênico, ou seja, com base em uma geografia emocional e não informativa, basta recordar a cena final de “*O Jardim das Cerejeiras*”. Mme. Ranevskaya está prestes a deixar seu lar para sempre. “Um último olhar para as paredes, para as janelas”, diz ela. “Nossa pobre mãe adorava caminhar neste quarto.” As vozes de Gayev, Anya e Trofimov exortam-na a seguir. “Estamos indo”, diz ela em suas palavras finais. A indicação de cena registra, simplesmente, “Eles saem”. Na encenação de Serban, porém, Irene Worth, como se relembrasse a infância, como se seguisse os passos de sua mãe, reanimada pela memória do amor que o seu lar lhe dera, começa a caminhar formando um grande círculo que ocupa todo o palco, a princípio lentamente, logo mais rápido, afinal quase a correr. E, nesta saída arrebatada, experimentamos a um só tempo o tom patético da despedida e a coragem para continuar — um dos

mais extraordinários momentos emocionais no teatro contemporâneo — tudo ocorrendo sem uma única palavra.

Ironicamente, o trabalho mais problemático de Ackerman é também seu mais famoso desempenho. Após formidáveis sucessos no Public Theater, Ackerman estreou na Broadway com *Bent*, produção que revelava suas duas principais fraquezas: a de não ser por vezes suficientemente firme com os atores e a de mostrar-se muito indulgente com os teatrólogos, do que resulta a falta de um consistente núcleo de produção. E Ackerman, o oposto daquele gênero de diretor que se vê a si próprio como co-autor, não se preocupou o bastante com as debilidades contidas no roteiro de Martin Sherman. Contudo, no que respeita a uma percepção orgânica de teatro, à imaginação para visualizar um texto e à capacidade de encadear as emoções dos personagens com as da platéia, Ackerman, aos 36 anos, é talvez o mais competente diretor jovem atualmente no teatro americano. Como o situa um teatrólogo-crítico, “seu nome é aquele que *sempre* surge em primeiro lugar quando um escritor procura alguém para dirigir sua peça”.

A carreira teatral de Ackerman começou no Ackerman's, hotel de veraneio de seus avós, em Nova Jersey, onde, dos 12 aos 17 anos, ele dirigiu versões copiadas dos últimos sucessos musicais. A história tirada de velhos baús, contudo, é logo interrompida, pois a próxima parada não era Catskills, mas o sistema de escola pública da cidade de Nova York, onde ele ensinou inglês e linguagem até meados de 1970. Foi então que, subitamente, decidiu que “não queria fazer mais isso. Mas tão logo deixei meu emprego de professor e comecei a ver-me como um diretor, fiquei sem trabalho durante um ano e meio. Bem, isso não ocorreu literalmente, mas é difícil conseguir um nome como diretor, e tive que arrastar-me de um emprego a outro até ser chamado para dirigir *A Prayer for My Daughter*, de Thomas Babe, na Fundação O'Neill, durante o verão de 1977. Uma noite na O'Neill, e passei a ser assediado — jamais fiquei sem trabalho desde então.”

“Sou um diretor bastante orientado visualmente. “Minha relação inicial com uma peça é pelas imagens, por meio de uma espécie de percepção cinematográfica. Se leio um roteiro e não posso *vê-lo*, não quero dirigi-lo; ele tem de ser, o tempo todo, visualmente interessante — isto é para mim mais importante do que o tema ou o valor literário. O desafio contido no segundo ato de *Bent*, por exemplo, estava em que, durante quase uma hora, tudo o

que os personagens faziam era carregar pedras de um lado para outro do palco. Apenas isto, carregar pedras. Desenvolvi, então, cinco variações sobre um tema, apenas levemente alterando de cada vez, a ação visual, mas sempre de modo à que a platéia pudesse ver como cada alteração visual refletia a dinâmica emocional.”

A característica de Ackerman a que se alude com mais frequência é o seu carinho pelos atores. “Minhas melhores idéias surgem após observar o desempenho de bons atores. Posso passar semanas em casa tentando resolver um problema para então, num só minuto, um ator mostrar-me a resposta. Sempre trato os atores exatamente como pessoas reais — o que sempre os surpreende.”

Depoimento do ator Richard Gere: “A qualidade que Bob possui e que é a mais importante para um diretor é sua capacidade em conseguir que um ator se sinta extremamente confiante.” Do teatrólogo Martin Sherman: “muitos diretores pretendem moldar uma peça de modo a torná-la sua, mas Bob não necessita *provar* sua força. Tive discussões terríveis com outros diretores sobre “intenções intelectuais” — pode-se conversar durante horas, mas, ao contrário de Bob, nada jamais acontece *no palco*.”

Elizabeth LeCompte quase nunca vai ao teatro — de fato, quando lhe mencionei os nomes de diretores que este artigo contém, ela nem sequer ouvira falar de três deles. E, embora quase todos os que se acham engajados no teatro experimental a encarem como a diretora mais atentamente observadora, ela nem mesmo se considera uma diretora: “Sou mais uma pintora, uma coreógrafa, uma arquiteta.”

De Nova Jersey, onde nasceu em 1944, LeCompte estudou pintura em Skidmore, chegando inicialmente ao teatro como diretora-assistente de Richard Schechner em *Commune*. Em fins da década de 70, quando Spalding Gray começou a estudar a possibilidade de fazer uma peça baseada em sua infância, Gray, LeCompte e outros membros do Performance Group colaboravam na criação de *Rumstick Road*. “Eu observo” é como ela descreve seu trabalho. E, num comentário que sintetiza o papel do diretor na maioria dos teatros experimentais, declara: “Estou ajudando a produzir o que interpreto.”

LeCompte afasta-se tão radicalmente do teatro convencional que, quando *Rumstick Road* foi representada na última primavera no American Place Theater (difícilmente um baluarte do conservadorismo teatral), grande número de pessoas abandonou a sala em cada apresenta-

ção. Entretanto, ela e seus colegas fizeram, no mínimo, quatro significativas contribuições à estética do teatro.

Primeira: o trabalho de LeCompte é tão bem orientado visualmente que os seus temas se transmitem mais através das imagens do que do texto. Suas imagens cênicas não ilustram tanto o texto quanto este as ilustra — o texto é reduzido a uma espécie de legenda.

Segunda: mais desconcertante ainda para o público teatral, na encenação de LeCompte, o espaço substitui o tempo como meio primordial para a existência do teatro. O cenário, a figuração e a reprodução de movimentos, por exemplo, são muito mais cruciais para a materialização do significado que o desenvolvimento da narrativa.

Terceira: conquanto o trabalho de LeCompte pareça, desse modo, altamente formalizado e abstrato, ele transmite um enorme e direto impacto emocional, forçando-nos a compreender que as convenções típicas do teatro naturalista ficaram muito mais “distantes” do que qualquer uma de suas abstrações formais.

Quarta: as técnicas de representação tornaram-se progressivamente mais personalizadas desde Stanislavski, porém LeCompte e Gray avançaram mais, ao conseguir desmontar quase totalmente o aspecto ficcional do jogo de cena. A representação não é mais o tradicional “desempenho de papéis”, mas uma teatralização do ser.

“O modo de trabalharmos, já que não atuamos no sentido de ‘ilustrar’ algo, mas de tentar fazer a coisa em si, consiste em fazer o espaço e os temas evoluírem juntos, anteriores ao texto.” Ela vira ao contrário a toalha do serviço americano e esboça uma espécie de mapa do espaço cênico — o tema, a estrutura e o palco acham-se tão integrados que se poderia dizer que a figuração transformou-se em *script*.

Diretor de *The Elephant Man*, Hofsiss, aos 30 anos, já recebeu o Tony Award, o Drama Desk Award, o Obie Award, o Drama Guild Award e o Outer Critics Circle Award. De maneira quase paradoxal, trouxe ele ao roteiro o olho experimentado de um artista gráfico através de uma austera elegância, ao mesmo tempo em que transformava um texto áspero e angular numa produção humana, até mesmo suave.

Natural do Brooklyn, Hofsiss começou sua carreira em Washington, no princípio dos anos 70, como diretor no Folger Theater. Joe Papp viu sua produção de *Twelfth Night* (co-dirigida por Richmond Crinkley, produtor de *Elephant Man*) e convidou-o a participar do New York

Shakespeare Festival. Após trabalhar dois anos na distribuição de papéis (“uma preciosa experiência”), começou a dirigir novelas de televisão e também peças, mas só conquistou sua grande oportunidade quando Crinkley pediu-lhe para dirigir *The Elephant Man*.

“A primeira coisa que me é necessária como diretor é reagir com uma resposta intuitiva em relação a uma peça, logo à primeira leitura”, ele declara. “A segunda coisa é que ela deve sugerir um ingrediente conceptual que eu próprio acrescento. Começo a intelectualizar minha resposta visceral, aprimorando minha visão. Só então é que a técnica entra em cogitação.

“Tento escolher meus atores com muito cuidado — não sei enfatizá-lo com a devida veemência — pois isto permite uma participação muito maior durante o período de ensaios. Sou especialmente permissivo nos primeiros dias, deixando que os atores reajam intuitivamente. Se você distribui corretamente os papéis, o núcleo emocional estará correto e você poderá extrair as atuações que deseja.”

Hofsiss ingressou na televisão, encenou *The Student Prince* para a City Opera e começou a trabalhar num filme para a Universal.

Muita coisa cedo demais? “Não, se eu puder continuar escolhendo o material de que gosto. O mais importante para mim é prosseguir nessas áreas onde possa aventurar-me.”

Como acontece com os atores, também os diretores nem sempre são as pessoas “certas” para todas as peças. Will Leach sempre trabalha melhor quando há uma certa liberdade no texto — como em sua magnífica encenação de *Marie and Bruce*. Com seus 40 anos, ele não é mais um diretor “jovem” e, tendo trabalhado em La Mama e no Public Theater durante a maior parte dos anos 70, ele também não é um diretor “novo”. Contudo, em virtude de seu talento — a encenação de *Pirates of Penzance* foi o grande acontecimento da temporada — e de sua posição como principal diretor do Public Theater, ele inevitavelmente irá “emergir” na década de 80 como uma das figuras mais significativas do teatro americano.

Após concluir o doutorado em literatura dramática na Universidade de Illinois, Leach lecionou na faculdade de teatro de Sarah Lawrence, onde teve como alunos Jill Clayburgh, Brian De Palma e Jane Alexander. “Eu ia ocasionalmente ao teatro em Nova York, mas ele se achava distante demais de qualquer coisa que eu pudes-

se imaginar em minha própria vida. Até que, certa noite, fui à La Mama. Lá encontrei Ellen Stewart em roupas de trabalho, e disse-lhe, "Olá! Gostaria de fazer uma peça." "Querido", disse ela, "você pode fazer tudo o que desejar." Durante os anos que se seguiram, Leach dirigiu sete produções em La Mama e, em meados dos anos 70, Joe Papp mandou-o chamar e perguntou-lhe se ele já fizera Shakespeare. "Não? Então venha e trabalhe comigo em *Henrique V.*" Desde então, Leach realizou nove produções para Papp, das quais quatro no Central Park.

"Pode-se dirigir de duas maneiras: de modo 'direto', como quando se indica a idéia geral de onde você deseja ir. Os melhores resultados são conseguidos quando o diretor e os atores seguem na mesma direção, permanecendo contudo indivíduos. E por isso que julgo meu trabalho semi-realizado quando acabo de distribuir os papéis. Daí por diante forneço apenas uma moldura, um contexto — o conceito de diretor equivale justamente a uma espécie de taça que comporta as representações. Posso, é claro, uma percepção pela qual me guio, mas não imagino como chegaremos lá até transcorrerem várias semanas de ensaios."

De Joe Papp: "As duas maiores qualidades de Will são, primeiramente, o fato de que, embora fãscante de idéias, ele jamais impõe sua própria personalidade sobre os atores e, segundo, o fato de possuir um incrível senso de construção e de espaço, permitindo-lhe criar um ambiente dentro do qual pessoas talentosas possam expandir-se." De Louise Lasser: "Nunca encontrei alguém com sua paciência. Se lhe fazíamos perguntas, ele retrucava que não era ainda a hora de encontrar as respostas. Ele o dirige como se fosse inspirado pelo ar primaverai."

A direção de Leach de *The Pirates of Penzance* foi criticada por vários puristas como simples palhaçada. "A peça está mais próxima dos irmãos Marx do que dos savoyards", admite ele. Realmente, sua exuberante inventividade liberou a complexidade moral de Gilbert e Sullivan, juntamente com sua excêntrica ironia. Um exemplo perfeito do diretor que descobre um subtexto: enquanto Rex Smith, no centro do palco, cantarola a mais etérea canção de Sullivan, "*Oh, is there not one maiden breast*", as donzelas alinhadas sobre uma rampa semicircular em frente do palco, rebatem seu romântico enlevo com calculadas atitudes de flerte. De início, como nas encenações tradicionais desse quadro, o contraste parece simplesmente sardônico. Contudo, a adaptação de Leach

mostra-nos os contrastes interiores, assim como os que se destacam dentre os personagens. Longe de igualar *Pirates* ao *show biz razzmatazz*, Leach aprendeu tanto a futilidade quanto a integridade de seu tema: um escravo do dever.

Para algumas pessoas de teatro, o diretor de *Gemini*, com 30 anos de idade, encena com muito rigor e força os atores a uma super-representação. Para outras tantas, porém, seu faro para com o grotesco e obsessão pelos extremos, embora chegue ocasionalmente a um excesso quase disparatado, distinguem-no como o mais promissor dentre os conservadores da louca e excêntrica tradição *pizzazz* da Broadway. Certo, ninguém iria querer que ele dirigisse *Phèdre*, por exemplo, mas *Gemini* é um outro caso. A estratégia do texto consiste em criar personagens deformadas, convidando-nos a rir delas, para então dar uma viravolta e mostrar-nos que "elas também têm sentimentos" — que receita de sucesso seria mais adequada para o público "liberal" da Broadway do que deixá-las sentir um misto de condescendência e piedade? Porém, a direção de Schifter abafou a um tal ponto as qualidades repelentes do roteiro e de tal modo realçou suas caracterizações cômicas que esta peça foi a que permaneceu mais tempo em cartaz na Broadway.

Segundo Jessica James, que acompanhou *Gemini* desde o começo, "Peter é um gênio louco, o melhor diretor de comédia com quem jamais trabalhei. Esta peça faz você pular — o que é perfeito para Peter, com sua contagiante energia — transmitindo uma vibração que lhe prende a atenção."

Schifter cresceu em Westfield, Nova Jersey ("o único judeu na cidade *Wasp* número-um do país"), e voltou-se para o teatro "porque era a única arena na qual eu podia exibir-me." Saindo do curso secundário para ser aceito na primeira classe da famosa experiência de John Houseman em Juilliard, ele teve oito esgotamentos nervosos" e transferiu-se para a Universidade de Ohio, "o maior estacionamento de *trailers* da América." Frustrado porque ninguém o lançava, começou a dirigir "como uma espécie de revanche", apenas para descobrir que "amava a idéia de reunir as coisas".

Num estado de excitada afronta, Schifter descreve a situação inferiorizada do diretor: "Ninguém sabe que diabo fazemos. Tudo desaparece ao término da peça. Você tem de recomeçar tudo da estaca zero. Não possuímos pasta de recortes — inexist'e qualquer evidência tangível,

concreta de nosso trabalho. Não podemos sequer ser submetidos a uma prova de capacidade! O único meio de você se fazer notado é obliterar completamente o texto, destruindo-o e fazendo-o seu — sabe como é, vestir a todos com macacões de vinil, encenar a peça em ucraniano ou então pôr seu elenco a correr em círculos, produzindo uma superventilação. É *tão* difícil granjear reconhecimento servindo à *peça* — e quando isso acontece, as pessoas escapam para o cinema ou a televisão, ‘o meio de comunicação do diretor’, onde você é um *deus* na tela. Lembro-me de ter lido certa vez uma crítica em que o autor falava sobre um momento que eu havia criado e que não estava no *script*. Eu o havia criado. E o crítico bradava que se tratava da quintessência do talento do autor, a cristalização de seu gênio. Em seguida, comentou que a direção era péssima”.

O grupo experimental mais importante no teatro norte-americano da década de 70 foi, indiscutivelmente, o Mabou Mines. Ele demonstrou que um conjunto pode possuir disciplina estética tanto quanto sinceridade política, e que o fato de se substituir o dramaturgo pela criatividade grupal não implica necessariamente uma desconfiância de forma. Em contraste com outros grupos teatrais, que parecem ter uma esperança de vida de, no máximo, dez anos, o Mabou Mines descobriu não apenas um modo de sobreviver, como também de evoluir e reformar-se. Atualmente com oito ou nove membros, o Mabou Mines transformou-se, de uma *troupe* atuante numa cooperativa artística na qual os membros da companhia assumem a responsabilidade conceptual por peças individuais, numa espécie de revezamento informal. Dois de seus membros em particular, Jo Anne Akalaitis e Ruth Maleczech, já encenaram produções que provam que até a vanguarda pode ter uma segunda geração.

A meditação de Akalaitis sobre a vida e a obra de Colette, *Dressed Like an Egg*, era ao mesmo tempo exuberantemente melodramática e sensualmente pormenorizada, intensamente emotiva e rigorosamente disciplinada. Veja-se, por exemplo, a seqüência de abertura: a cortina não alcança inteiramente o chão, e vemos duas mulheres, uma à direita, outra à esquerda do palco — ou melhor dizendo, vemos apenas seus sapatos de saltos altos, os calcanhares interiormente acesos num vagoroso sapateado, um contra o outro. As batidas leves, a luminescência, o ambiente de *music hall*, o formalismo, o romantismo, a lógica — somente o oxímoro pode transmitir a luxuriantemente austeridade da cena, assim como transmite o intelecto

sensual de Colette. E a produção de Akalaitis que foi recentemente aclamada no Public Theater, *Dead End Kids*, apenas pode ser compreendida em termos de paradoxo. Uma exaltada advertência de que nos fizemos inertes face à possibilidade da guerra nuclear, a peça aborda um tema horrífico e político através de uma encenação cômica e antinaturalística. A peça nem é didática, nem “instigadora”; pelo contrário, criando uma montagem rica de artifícios teatrais (um mágico, sete mefistófeles) e documentações irônicas (Madame Curie e uma lista de filmes de propaganda governamental), Akalaitis vai além desses “efeitos” de superfície tentando alcançar um nível mais profundo, no qual o espírito sente e as emoções articulam-se. Em resumo, *Dead End Kids* é tanto mais político quando consegue produzir impacto sem oferecer “soluções”.

“A maior parte de minhas idéias é tirada de quadros”, diz Akalaitis. “Com efeito, no teatro todas as imagens são visuais, até a linguagem — é impossível ler sem imagens em nossa mente. O importante para mim está em manter-me sempre verdadeira para com essas imagens.” Conseqüência de seu talento para a estrutura conceptual e de sua utilização visual, arquitetural e composicional do espaço cênico, Akalaitis é quem possui atualmente o maior senso de atmosfera entre os diretores no teatro americano. Em seu trabalho, até mesmo as sombras se tornam personagens.

No que diz respeito ao pessoal de teatro, o problema das críticas — na verdade, o problema de artigos como este — é que elas se fixam num aspecto do teatro, elevando-o acima de todos os outros. Quando discutem sua arte, os diretores empregam repetidamente as mesmas expressões — “linha transversal”, “imagem cênica”, “concepção”, “explorar” — mas a que se ouve com mais freqüência é “colaborar”. E, quando falam de direção, usam sempre metáforas — a direção é uma taça para conter as atuações, um quadro que se move, um modo de deixar “florir” os atores. Mas a melhor observação partiu de Elinor Renfield: “O trabalho de um diretor”, disse ela, “prepara o caminho para a noite de estréia, quando você reúne tudo, o roteiro, as atuações, a platéia, e os declara marido e mulher.”

(Extraído de *Diálogo*, nº 1, vol. 15, 1982)

JOGOS DRAMÁTICOS II

O QUEIJO FEDORENTO

Num ônibus, viajam alguns passageiros. Estes, muito sérios e incomodados com o calor. Entra uma senhora com um embrulho. Toma seu lugar. De repente começam a sentir um cheiro desagradável. Abrem as janelas, respiram forte, se entreolham, examinam os sapatos. Finalmente localizam o mau cheiro, que vem do embrulho da senhora. Furiosos, os passageiros mais próximos dela, se afastam tapando ostensivamente o nariz. Esta, envergonhada se vê repudiada por todos, desce na primeira esquinha. Os passageiros voltam aos seus lugares, felizes. Alegrementemente, respiram o ar da manhã.

O CHOFER MALUCO

Num ônibus (no mínimo seis passageiros), na primeira cadeira o chofer faz mímica de quem está guiando: usa freios, debreagem, buzina, etc. Ao mesmo tempo que emite sons de um ônibus em movimento. É o chofer, por meio destes sons, que dá a velocidade do ônibus, com suas inúmeras freiadas, curvas, etc. O tema é feito num crescendo. O chofer grita contra os transeuntes, contra os passageiros que reclamam, contra a vida, contra tudo (é um mal humorado); os passageiros cada vez mais apavorados, sacolejando de um lado para outro, rezam, se benzem, protestam, podendo representar vários tipos. Finalmente, o chofer maluco lança o ônibus contra um caminhão e todos caem ao chão, derrubando as cadeiras. Machucados e infelizes eles se aproximam do chofer para um último protesto, mas já é tarde, ele está morto. Reações diversas.

O ROBÔ

Depois de uma aula sobre computadores, alguns alunos mais travessos resolvem brincar com o robô. Pegam as fórmulas do professor e começam a usá-las. Ex.: dois passos à direita e ligam uma chave, o robô obedece. Morrem de alegria. Levanta os braços, faz careta ou bota a língua para fora. Cada vez mais animados com a obediência do robô, eles vão dando ordens, exigindo sempre mais. De repente tudo começa a dar errado. O robô avança vagarosamente para os meninos, que não conseguem sair da sala. Pânico, gritos, correria. O final deve ser resolvido pelos alunos. Ou entra o professor e salva a situação, ou o robô mata os alunos.

OS PRISIONEIRO

Duas pessoas estão prisioneiras. Amarradas numa cadeira, a sós, numa sala ao fundo de um corredor, aguardam serem fuziladas. No alto uma pequena abertura por onde entra a luz do sol.

Os presos, aos poucos, vão sentindo medo, ao ouvirem o tiroteio lá fora. Num dado momento começam a sentir a inutilidade do gesto revolucionário. Com a aproximação da morte, que certamente os espera, vêm também anseios pela libertação. Essa sensação lhes vem quando a luz penetra pela janela. Eles se fitam e se descobrem pela primeira vez como pessoas. Sentem que poderiam ter se entendido melhor e que, finalmente, não aproveitaram da vida o que ela poderia ter lhes dado.

Ouvem passos, marcados com tambor, se aproximando. Tensão. Medo. Os passos se afastam. Alívio. Novamente passos. Eles se entreolham com angústia. Desespero. A porta é violentamente aberta. Pânico. Os visitantes eram amigos que vinham libertar os prisioneiros. Alívio. Alegria.

DOENÇA CONTAGIOSA

Numa festa, várias pessoas conversam animadamente. Um convidado começa a espalhar, com discrição, que um dos presentes é portador de uma doença contagiosa. A notícia se propaga. Fingindo que são

educados, amáveis, vão aos poucos se afastando, isolando o doente do círculo das conversas. A pessoa percebe que está sendo rejeitada. Debaixo de uma tremenda angústia, ela se retira, envergonhada.

A FUGA

O prisioneiro está só em cena, sentado num banquinho, à esquerda. Levanta-se e começa a andar na cela. Desanimado, volta ao banco. Encolerizado, dirige-se para a porta, que tenta abrir, esmurrando-a. Acalma-se. O guarda aparece à direita e caminha em todos os sentidos. Depois avança na direção da cela, passa à sua frente e continua o caminho. O prisioneiro ouve os passos do guarda e fica imóvel. O guarda volta ao ponto de partida e começa a ler o jornal. Durante um tempo os dois personagens permanecem cada um em sua posição, o guarda se mostra tranqüilo e satisfeito, o prisioneiro desanimado. Aparece ao fundo da cena, no centro, um terceiro personagem. Está na rua, ao lado do muro da prisão. Olha cautelosamente em volta, depois se decide a subir o muro. A subida. No interior da prisão, avança com precaução. Percorre corredores e escadas, aproximando-se da cela. De repente vê o guarda. Recua lentamente, a fim de evitar o guarda, mas faz barulho e o guarda se volta. Um tempo. Os dois se medem com o olhar. Engalfinham-se. Lutam. O guarda é morto. O outro apanha as chaves e corre para a cela, percorrendo corredores, escadas, etc. O prisioneiro, que esteve imóvel durante esse tempo, ouve os passos de seu salvador. Levanta e escuta. O outro pára diante da porta, põe a chave na fechadura e abre. Grande alegria. Os dois fogem.

A HOSTILIDADE

Quatro pessoas se aquecem ao pé do fogo, em silêncio. Todos se gostam e se sentem felizes. Não há necessidade de troca de palavras. De repente, aproxima-se uma pessoa que é hostil ao grupo, devido a antecedentes desagradáveis acontecidos entre eles, e provocados pelo visitante. Cessa o relaxamento. Todos se sentem mal. O recém-chegado percebe que está sendo rejeitado e depois de algum tempo vai embora.

A DESCOBERTA

Duas pessoas, uma de cada lado, bem afastadas uma da outra, estão completamente imóveis, como se fossem dois blocos de pedra. Lentamente como se tivessem recebido o sopro de vida começam a movimentar primeiro as mãos, numa descoberta do próprio corpo. Vão aos poucos se identificando pelo tato (sentindo o próprio corpo) pelo olfato (sentindo os odores do ambiente), a própria respiração (audição), e sobretudo pela descoberta das coisas, do meio ambiente. Sentem que podem se locomover e lentamente vão se movimentando. Apreciam a natureza que é linda. De repente um avista o outro, que é o espelho de si mesmo. Medo, espanto, curiosidade, deslumbramento, felicidade por não se encontrarem sós. Vão se aproximando lentamente até que as mãos se tocam.

A METAMORFOSE

É um jogo de controle e domínio muscular.

Numa praça, está sentado um velho, curvado e enrijecido. Só seus olhos têm vida. A seu lado um jovem, em todo vigor da mocidade, respira tranqüilo. O tema consiste na troca de identidades (físicas). A medida que o velho olha para o jovem, vai roubando-lhe a juventude, enquanto o jovem vai absorvendo a velhice do companheiro. A dificuldade do tema é que essa transformação deve ser feita tão lentamente que o espectador não note as mudanças assim como acontece com a passagem das horas nos ponteiros do relógio. É preciso que o aluno possua enorme controle de músculos para mover seu corpo suavemente sem que se perceba quase nada. No final o jovem transforma-se no velho e vice-versa.

A AVAREZA E A INVEJA

Um velho avarento, dono de uma alfaiataria, conta o dinheiro no fim de um dia de trabalho (a dificuldade para um jovem fazer a avareza é que este defeito, geralmente, se manifesta nos velhos, e o papel de composição de um velho é difícil, podendo cair na caricatura). A avareza, como a gula, ou qualquer outra paixão são vividos no palco de maneira semelhante.

Respiração de gozo, que cresce à medida em que a paixão é saciada e que nunca termina na medida do desejo.

O avaro toma nota no caderno e conta a fêria do dia. Sentado a alguns passos, o ajudante do alfaiate tece a sua inveja, enquanto termina uma costura. Ele sente o abismo que o separa do velho nojento. Pobre, mal pago, mal alimentado, infeliz. O patrão cheio de dinheiro e nada generoso. Sentimentos confusos começam a crescer na mente do aprendiz: raiva, desprezo, inveja e solidão. Ao apanhar a linha num armário, atrás do velho, seus olhares se cruzam, enquanto o avaro procura, curvando-se sobre o dinheiro, escondê-lo. O ódio do rapaz cresce quando volta à sua banquetta, e ao pegar a tesoura para cortar a fazenda, tem uma privação de sentido, e, com fúria crescente, engendra um plano de acabar com a vida do patrão. Arfando e cheio de ódio, dirige-se de novo ao armário, para disfarçar e, rapidamente, mata o avaro pelas costas.

A ÁRVORE BRINCALHONA

Uma árvore num jardim público, costumava abrigar todas as manhãs, um estudante. Nesse dia ela resolve brincar com ele. Quando o estudante chega e abre o livro, coisas estranhas começam a acontecer. Peteleco na cabeça. O aluno pensa que é passarinho, espia a árvore e fica desconfiado. Depois recebe um beliscão na orelha. Logo a árvore muda de lugar, e vai inventando outras brincadeiras enquanto cresce o medo do apavorado, achando que alguma coisa não está certa.

A ESPERA

Vários alunos esperam na sala da diretora do colégio os resultados dos exames. Estão desanimados porque acham que não passaram de ano. Um colega mal-doso, chega e diz que todos foram reprovados. Tristeza geral. Choro e desânimo. Finalmente chegam os resultados com as boas notas. Alegria geral.

O ENFORCADO

Um grupo de pessoas (5 ou 6), habitantes de uma pequena cidade acordara no meio da noite com gritos na rua. O tema começa quando esses personagens se

encontram caminhando pelas vielas da cidade, curiosos, ansiosos, por causa do acontecimento que ainda desconhecem. O tambor deve marcar o ritmo apressado das batidas do coração. Receio. Medo. Depois dão duas voltas para dar a impressão de distância. O tambor bate forte e os personagens param no meio da cena olhando ao mesmo tempo um ponto fixado pelo professor fora de cena. Sensação de angústia e pavor. Ao longe, o grupo avista um menino, filho de um dos moradores, enforcado na torre da igreja. Respiração presa, mistura de curiosidade e horror. O tambor bate vagorosamente, significando que tudo não passava de uma brincadeira de mau gosto do garoto. Ele tira a corda do pescoço (o garoto imaginário naturalmente), e ri para a multidão em baixo. Reação diversa dos personagens. Primeiro surpresa, segundo desapontamento por terem sido enganados, terceiro alívio, quarto raiva.

A VINGANÇA

Uma moça, ou um rapaz, acabando de desligar o telefone se sente feliz, angustiado. Depois de terrível discussão, o namoro acabou. O personagem passeia pela cena, infeliz, rejeitado, solitário. Tocam a campainha. É um mensageiro com um embrulho e um cartão. Sensação de surpresa. O cartão é do amado. Cheia de alegria e de esperança, começa a abrir o presente. Terrível surpresa. Dentro de uma caixa ricamente embrulhada uma nojenta barata morta. É a vingança do namorado. Raiva. Medo. Desespero.

O LADRÃO E O DETETIVE

Este é um tema de ritmo quase cinematográfico. Passa pela cena um ladrão com uma bolsa debaixo do braço. Sente-se, pelo andar e pela falta de naturalidade, que está fugindo de alguma coisa. Quando ele desaparece da cena, surge o detetive também, fingindo naturalidade, mas de olho no ladrão. O jogo continua num crescendo, cada vez que um passa pela cena, sempre sozinho, sente-se a perseguição. O ladrão já, obviamente, fugindo e o detetive perseguindo, cada vez mais rapidamente. É preciso que eles nunca sejam vistos ao mesmo tempo em cena para dar a impressão que caminham por diversas ruas da cidade. Depois de umas cinco voltas, o ladrão entra em pânico, para no meio

da cena, ofegante, apavorado, esperando seu perseguidor que chega também arquejando. Num gesto de desespero o ladrão joga a bolsa ao chão e grita: "Eu me entrego, não agüento mais".

OS RELÓGIOS

Um relojoeiro usurário esconde sua coleção de relógios no sótão. Toda noite, sozinho, ele sobe, lubrifica, dá corda e aprecia sua coleção. Cada relógio tem uma característica própria. Um é cuco, outro dançarino, etc. Fazem movimentos e sons dos mais variados. Como eram relógios para serem vistos em museus ou grandes salões, eles se revoltam por viverem prisioneiros. Planejam destruir o velho que é causa de tudo. Na próxima subida (segunda vez), depois que o velho dá corda e começa a apreciar os movimentos e os sons, vagarosamente, vão se aproximando dele, sempre guardando as características de relógio. (Ex.: o relógio que tem um martelo, usa-o como arma). O velho tenta escapar ao cerco, mas é por fim destruído pela fúria dos relógios.

O PAVÃO, O RATINHO E O LEÃO

Um homem muito humilde e solitário sentava-se todos os domingos no banco de uma praça. Não tendo dinheiro para nenhuma diversão, ali ficava, tristemente, apreciando o movimento da rua. Sente-se como um ratinho, pequeno, feio e desprezado. Vem vindo pela praça uma criatura vaidosa e cheia de si, sempre à procura de quem lhe elogie as qualidades físicas. É o pavão. Ao ver o ratinho, sente logo que terá uma platéia excelente para contar suas vantagens. O ratinho ao ver tal beldade, fica boquiaberto de admiração. O pavão cada vez mais vaidoso (tema mudo), respirando a admiração e aprovação do companheiro, não cabe em si de satisfação. Exibe seus dotes (cabelos, cauda, relógios, etc.), começa a comparar sua grandeza à pequenez do ratinho, que cada vez mais humilhado, mas sempre admirando o outro, se encolhe no banco. Para equilibrar a situação aparece na praça o leão. Personagem forte, ao deparar com a cena, coloca as coisas em seus devidos lugares, isto é, faz ver ao pavão que ele no fundo não é diferente do ratinho e que cada um tem suas qualidades e defeitos. O pavão, sentindo que o público

mudou, retira-se envergonhado. O ratinho, com um olhar agradecido, sorri para o leão.

OS CEGOS

Três cegos que não podem falar atravessam a cena. Um deles vai à frente, andando e tateando com um bastão. Os outros o seguem apoiados um no ombro do outro. De repente, o da frente deixa cair o bastão e começa ansiosamente a procurá-lo. Ao fazê-lo, os três se soltam, e não conseguem se encontrar de novo. Aflição. Procuram se achar, fazendo movimentos com os braços, batendo nos obstáculos, cruzam-se sem conseguir se tocar, até que o da frente acha o bastão. Levanta-se para prosseguir, ainda procurando os companheiros. Encontra um deles. Ação de reconhecimento. Alegria. Seguem o caminho, deixando o terceiro desesperado, entregue à sua própria sorte. Ou, então, não conseguem mais se encontrar, os braços sempre estendidos para a frente, as mãos tremendo, esperando encontrar seus companheiros de infortúnio, partem em três direções diferentes e desaparecem. Se este exercício for bem executado, se os alunos chegarem a dar a impressão de que são mesmos cegos, desajeitados e receosos, o público ficará profundamente comovido.

A VISÃO MÍSTICA

Dois camponeses atravessavam um bosque quando de repente um deles tem uma visão mística, vê (como Joanna d'Arc, os meninos de Fátima, Lurdes), uma imagem se movendo e se aproximando entre nuvens coloridas, ao som de música celestial, etc. O outro, que nada vê, fica admirado sem compreender a atitude do companheiro e, boquiaberto, assiste a metamorfose de sentimentos do amigo, que passa do espanto, à credulidade (por ser simples) e humildade (cai de joelhos), reconhecimento, prazer, beleza da visão, alegria por ter sido escolhido para tal missão, de obediência à ordem que lhe é dada. Finalmente, a visão desaparece. Ele volta à realidade ainda mudo de espanto, fita o companheiro que nada entende e saem juntos.

TEXTO PARA ESTUDOS:

DIÁRIO DE VENEZA

Ivan Lessa

Rever Veneza. Amo a hora nua — arrepiada neste inverno — de cidade ao amanhecer. Ela se cobre de novo e recusa-se a deixar o leito. Deixei o hotel — uma bazófia apelidar-se *Palazzo Venezia* — quando o porteiro da noite cedia lugar ao porteiro do dia. Vesgos ambos. As falsas primeiras impressões que determinam o destino de nossas lembranças: um dia, numa mesa qualquer de bar, direi, seguro de mim: “Como há vesgos em Veneza!” Saí pelas ruas em busca da praça São Marcos. Os cartões-postais devem ser meticolosamente examinados. Nunca deixe de lado o Corcovado, o Arco do Triunfo, o Palácio de Buckingham. Eles contêm, no reverso, recados memoráveis: “Vou melhor da tosse... Com tristeza participo a morte de... O Botafogo perdeu de novo... Nunca deixarei de te amar...” Atravesso pontes, cruzo ruelas, dou com o mistério dos becos-sem-saída. Praça mesmo, nada. Sigo, por alguns quarteirões, um pombo. Acabamos nos perdendo. Como eu, não deve ser daqui.

Dou com novo vesgo caminhando apressado possivelmente em direção ao centro da convenção de vesgos. Olhamo-nos. Ele menos a mim do que eu a ele. Claro. Eu deveria ter aceito o convite do inglês para, juntos, tomarmos a *prima colazione* — como ele a chama — no próprio restaurante do hotel, mas a perspectiva de, já tão cedo no dia, ouvir uma preleção sobre o estado socialista mundial sonhado por Trotsky desanima-me, avassala-me como ter que enfrentar em outubro de 27, perorações de Stalin numa reunião do Politburo. Abandonei-o com meu desviacionismo social-democrata, safei-me com os espectros de Zinoviev e Kamenev, fui aos vesgos e aos pombos desnorteados.

Estamos aqui, 46 de nós, no *Palazzo Venezia*, para o XVII Congresso Trotsquista Internacional. Por que escolheram Veneza em dezembro? Não sei. Deve, com toda a certeza, fazer parte do legado, da luta inacabada do revolucionário russo. Quem sabe Veneza, no inverno, presta-se não só a canções tristes de Aznavour, mas, também, à democracia proletária, ao socialismo genuíno, à desburocratização, à revolução social no Terceiro Mundo, ao internacionalismo.

Lembro-me das palavras no testamento de Trotsky: “Vejo a faixa de grama sob o muro, o límpido céu azul e o sol em toda a parte. A vida é bela.” Talvez o fosse em fevereiro de 1940, em Coyoacán, no México. Aqui agora, neste dezembro, nesta cidade, é como se tivessem amassado com forte pancada a fachada de Veneza: dela escorre um líquido cinza mal-cheiroso, esvai-se em sangue um solzinho raquítico. Tudo pede ambulância.

Um casal na minha frente. Ela, uma esplêndida loura. Ele — quem diria? — Telly Savalas. Abraçados. Procurando o quê? Vesgos? A praça São Marcos? Um trotsquista amigo? Deve ser a única hora em que fotógrafos não aborrecem o astro famoso. Estará filmando série para a televisão, filme ou comercial de *Campari*? Jamais saberemos o verdadeiro fito dos homens. De certa forma, e se eu externar meu ponto-de-vista, sei que criarei problemas, não acredito que todos nós somos iguais, assim como me parece não só pouco provável mas até mesmo indesejável que todos nós sejamos, num mundo ideal, ponteiros-direitos do *Peñarol*.

Três estados se defrontam. Ou antes: se bolinam de forma agressiva. Líquido, gasoso, concreto. Uma sensação de instabilidade. Eu vou cair, eu vou afundar, eu vou sumir. A fim de não perder o prumo, sigo o astro e sua estrela? Formamos uma espécie de conjunto móvel de estátuas — bronze? chumbo? — triangulação que, ao soar de algum carrilhão, perfaz um ritual estante e intervalos regulares. Vamos andando, como quem não quer nada, dando as horas como se fossem uns trocados de esmola.

Eis a praça. O bar famoso fechado. Um modesto, aberto. Não, muito obrigado, apenas um *Fernet Branca*. Dois, três, Quatro. *Grazia, prego, arrivederci*. Diabolicamente agradável sensação de estar altinho às nove de uma manhã de dezembro em Veneza fugindo dos

trotsquistas. Este o tempo de cantarolar sucessos inescucíveis do passado.

“Tête-à-tête

ao redor do spaghetti

É o amore. . .”

Estou nu diante do espelho no quarto do hotel. Estamos nus. O camarada no espelho e eu aqui fora. Qual o estado esse? Mais triste que as maminhas caídas, a barriga caída, as bolsas que caem sob os olhos, todo esse despencar, são os cabelos da região pubiana — pentelhos, pois não? — ralos e brancos. Sempre nu, abro a garrafa de *Black Label* comprada no *duty-free*. Quatro dedos no copo da pia do banheiro, um tico de água. Bebendo nu diante do espelho. Agora, mais nítidas que nunca, as doenças e mazelas. Estás a ir, hem, ó coração? Feioso fígado, *buon giorno!* O enfarto passa correndo, consultando o relógio, feito o coelho de Alice. Células enlouquecidas tomaram os enfermeiros como reféns e disparam pelas dependências do asilo berrando “Câncer! Câncer! Câncer!” Uma gripe mais séria pisca-me o olho dizendo-me para eu não ligar. Os ossos se recusam a trabalhar nessas condições. O corpo diz adeus e recomenda, derradeiro conselho, não olhar para trás. Eu choro como os amantes que se separam numa estação de trem de filme da Metro.

Logo depois que o Botafogo foi campeão, em 1957, o Quarentinha estava sentado numa mesa do *Fiorentina* com outro sujeito, não lembro quem, que eu conhecia. Eu queria demais papear com o Quarentinha. Sim, tinha Newton Santos, Garrincha, Paulo Valentim, Pampolini, até mesmo o insuperável Didi. Mas eu tinha uma coisa, entende?, com o danado do Quarentinha. Talvez eu me identificasse com ele. Certas qualidades suas e defeitos meus, explicar-me-ia melhor o psicoterapeuta (nossa! Quantos foram?), refletiam-se, deveria haver, como sempre há, um espelho no meio. Bastava eu chegar até a mesa, dizer umas bobagens, estaria a ponte feita. Claro, óbvio. Bar é assim, Mas eu não fui até lá, eu fiquei, não digo quieto, quieto nunca fiquei, eu fiquei em minha mesa, com minha *pizza*, os caras, quem seriam?, do lado. Namorei o Quarentinha o tempo todo. Ele estava com uma camisa xadrez horrenda e calça lilás. Assinou o nome na coluna, falou com um e outro, foi embora, não tenho a menor idéia de que fim levou. Ninguém tem a menor idéia do fim que levamos. Do fim que levamos desde o início.

Sequer tenho uma Natasha que me abra a janela que dá para o pátio. Eu não consigo ver, por mais que tente, a relva, o céu azul, o sol a tudo banhando. No momento — que seja apenas este momento, que dure pouco, Senhor! — a vida não é bela. Em nada me conforta desejar, como o fez Lev, em seu testamento, que as gerações vindouras limpem a vida de todo o mal, de toda a opressão, de toda a violência e que possam gozá-la em toda a sua plenitude.

Encontramo-nos no saguão, em diversas línguas, deixando em paz, para um futuro melhor, os espelhos.

OS CIÚMES DE UM PEDESTRE OU O TERRIVEL CAPITÃO DO MATO

MARTINS PENA

Sala ordinária; porta no fundo e laterais. No segundo plano à direita, um armário. E à esquerda, uma escada de mão que se supõe conduzir a uma trepadeira sobre o telhado. No alto de cada uma das portas laterais haverá um buraco. Uma mesa, sobre a qual estará uma vela apagada. É noite.

CENA I

Ao levantar do pano, estará a cena às escuras e só. Ouve-se dar meia-noite em um sino ao longe. Logo que tenha expirado a última badalada, aparece Paulino sobre a escada e principia a descer com precaução.

PAULINO (*Ainda no alto da escada*) — Meia noite. São horas de descer... (*Principia a descer.*) Ele saiu... Anda a estas horas em procura de negros fugidos... Que silêncio. O meu bem ainda estará acordado? A quanto me exponho por ela. Estava arranjado. Mas, enfim, o telhado é o caminho dos gatos e dos amantes da polca... Mas cuidado com o resultado. (*Neste tempo está nos últimos degraus da escada.*) Ouço rumor...

CENA II

Balbina, da esquerda metendo a cabeça no buraco da porta.

BALBINA (*Chamando.*) — Minha madrasta? Minha madrasta?

PAULINO (*À parte.*) — Mau. A filha está acordada...

BALBINA (*No mesmo.*) — D. Anacleto? D. Anacleto?

ANACLETA (*Da direita. Metendo a cabeça no buraco da porta.*) — O que queres, Balbina?

PAULINO (*À parte.*) — É ela...

BALBINA — Já deu meia-noite...

ANACLETA — E foi só para me dizeres isso que me chamaste? Vai dormir, que eu estou para conversar a estas horas e de poleiro... Adeus.

BALBINA — Pelo amor de Deus, espere.

ANACLETA — Para quê?

BALBINA — Para quê? Estou com medo...

ANACLETA — Ora, não sejas criança. Vai dormir.

BALBINA — Não posso... Eu estava cosendo? Fui espreitar a vela e apaguei-a... Fiquei às escuras. Nisso deu meia-noite... Arrepiaram-se-me os cabelos... Levantei-me e ia meter-me na cama assim mesmo vestida, quando ouvi as tábuas do forro estalarem como se uma pessoa andasse sobre elas...

PAULINO (*À parte.*) — E não enganou-se...

ANACLETA — O medo é que te fez crer isso.

BALBINA — Não, não foi o medo, bem ouvi... E fiquei com tanto susto, que nem ousava respirar. Afinal, cobrei ânimo para chegar até aqui e chamar-lhe.

ANACLETA — Quem pode a estas horas andar lá pelo forro?

PAULINO (*À parte.*) — Eu...

BALBINA — Não sei.

ANACLETA — Bem pode ser; mas tenho medo. Não posso ficar só às escuras, morrerei de susto. Se eu pudesse ir para lá...

ANACLETA — Bem sabes que é impossível. Ambas estas portas estão fechadas e teu pai levou as chaves.

BALBINA — Meu Deus! Mas fique aí conversando comigo, até que meu pai entre.

ANACLETA — Isto é, queres que fique aqui até de madrugada, que é a hora que ele volta?

PAULINO (*À parte.*) — Muito bem, não enganei-me.

BALBINA — Meu Deus, meu Deus, porque meu pai desconfia tan'o de nós, que nos deixa assim fechadas cada uma no seu quarto? Se ao menos nos deixasse juntas.

ANACLETA — Ele diz que uma mulher só é capaz de enganar ao diabo, o que duas juntas enganariam o inferno em peso.

PAULINO (*À parte.*) — Que tal o pedestre? E o mais é que não deixa de ter sua razãozinha...

BALBINA — E por isso deixa-nos presas e separadas quando sai para suas diligências. Pois olhe: se meu pai continua a desconfiar assim e aberta comigo, eu prego-lhe alguma...

ANACLETA — E eu também.

PAULINO (*À parte.*) — Bravo, isso mesmo é o que eu quero...

BALBINA — Nunca lhe dei motivos para assim tratar-me.

ANACLETA — E eu, que motivos lhe tenho dado? O remédio é ter paciência. Adeus.

BALBINA — Não, não, espere!

ANACLETA — Escuta. Vai à gavetinha da mesa que está aí no canto

à esquerda, tira uma caixinha de fósforo que lá guardei esta manhã, e acende a tua vela.

BALBINA — Pois sim, mas não saia daí enquanto eu procuro o fósforo.

ANACLETA — Medrosa, pois vai, que fico esperando.

BALBINA — Pelo amor de Deus, não saia daí. (*Desaparece do buraco.*)

CENA III

Balbina, Paulino e Anacleta no buraco da porta.

PAULINO (*À parte.*) — Vamo-nos aproximando... (*Caminha com precaução para onde ouve a voz de Anacleta.*)

ANACLETA — Pensa meu marido que se guarda uma mulher prendendo-a debaixo de sete chaves. Simplório! Não sabe que quando elas não se guardam a si mesmas, nem quantas fechaduras e portas há são capazes de as reter. O pior às vezes é desconfiar.

PAULINO (*À parte. Caminhando.*) — Não há dúvida o pior é desconfiar...

ANACLETA — Os ciúmes despropositados de alguns maridos fazem com que as mulheres pensem em coisas que nunca lhe passariam pela cabeça, se eles tivessem mais confiança.

PAULINO (*À parte.*) — Pobres maridos. Eu arrisco-me a falar-lhe...

ANACLETA — Se o meu marido não me atormentasse com ciúmes eu não teria de certo dado atenção ao meu vizinho...

PAULINO (*À parte.*) — Ai, que falta da pessoa.

ANACLETA — Pois como desconfia de mim, hei de namorar o vizinho,

ainda que não seja senão para vingar-me...

PAULINO (*Alto.*) — Sim, sim, meu bem, vinga-te. Aqui estou eu para vingar-te. Aqui estou eu para vingarmo-nos.

ANACLETA — Ai, ai, ladrões! (*Sai do buraco e continua a gritar dentro.*)

PAULINO (*Assustado. Batendo na porta.*) — Fí-la bonita. Espantei-a. Sou eu, sou eu. É o vizinho... Não sou ladrão, não grite... Olha que sou eu... (*Anacleta continua a gritar dentro.*) Pior. Isto não vai bem... (*Batendo na porta.*) Sou eu, sou o vizinho amado... Tome esta cartinha... por baixo da porta... (*Assim dizendo, mete uma carta por debaixo da porta. Balbina aparece no buraco da porta à direita.*)

BALBINA — O que é? Que gritos são estes?

PAULINO (*À parte.*) — Mal vai ela... Safemo-nos, há já uma demais... (*Encaminha-se para sair.*)

BALBINA — Minha madrasta? (*Paulino cai sobre uma cadeira.*) — Quem está aí?

PAULINO (*Perdendo a cabeça.*) — Não é ninguém...

BALBINA (*Sai do buraco e principia a gritar.*) — Ladrões! Ladrões!

PAULINO (*Só e assustado.*) — Mais esta! O melhor é safar-me... Como grita! Que goela! Se chega o pedestre, estou arranjado. Namoro de telhado dá sempre nisto... Onde diabo está a escada? (*Esbarrando-se no armário.*) Isto é um armário... Estou desorientado... Calaram-se. A escada deve estar deste lado... Ouço passos. Meu Deus, será ele?

PEDESTRE (*Dentro.*) — Anda para diante...

PAULINO — Oh, diabo, é ele. Se aqui me pilha, mata-me... Ou ao menos leva-me para a Correção. (*Procura a escada com ansiedade.*) Ah, enfim. (*Vai subindo apressado e a escada rebenta pelo meio. E ele rola pela cena.*) Ai, ai. (*Levantando-se apressado.*) Maldito namoro. Que hei-de fazer? A escada quebrou-se. Abrem a porta. Jesus! (*Procura o armário.*) Ah! (*Esconde-se no armário.*)

CENA IV

Abre-se a porta do fundo e por ela entra o pedestre com uma lanterna de furta-fogo na mão esquerda e trazendo preso, com a direita, pela gola da camisa, Alexandre, disfarçado em negro.

PEDESTRE — Entra, paizinho...

ALEXANDRE — Sim sinhô... (*O Pedestre, depois de entrar, fecha a porta por dentro.*)

PEDESTRE — Agora foge...

ALEX — Não sinhô... (*O Pedestre acende uma vela que está sobre a mesa e apaga a lanterna.*)

PEDESTRE (*Enquanto acende a vela*) — Quem é teu senhor?

ALEXANDRE — Meu sinhô é sinhô Majó, que mora na Tijuca.

PEDESTRE — Ah! E que fazias tu à meia-noite na rua, cá na cidade?

ALEXANDRE — Estava tomando fresco, sim sinhô.

PEDESTRE — Tomando fresco! Olha que patife... Estavas fugido.

ALEXANDRE — Não sinhô.

PEDESTRE — Está bom, eu te mostrarei. Hei-de te levar amarrado a teu senhor. (*À parte.*) Mas há de ser daqui a quatro dias, para a paga ser me-

ihor. (*Para Alexandre.*) Vem para cá. (*Encaminha-se com Alexandre para a segunda porta à esquerda e quer abri-la.*) É verdade, está fechada... E a chave está lá dentro do quarto de Balbina. (*Para Alexandre.*) Espera aí. Se dás um passo, dou-te um tiro.

ALEXANDRE — He!

PEDESTRE — He, hem? Vê lá! (*Encaminha-se para a porta do quarto de Balbina, tira da algibeira uma chave e abre a porta. Balbina, ouvindo da parte de dentro abrirem a porta, principia a gritar.*)

BALBINA (*Dentro.*) — Ai, ai! Quem me socorre? Quem me socorre?

PEDESTRE — Que é lá isso? Balbina, por que gritas? Sou eu. (*Abre a porta e entra no quarto.*) Que diabo!

CENA V

Alexandre, Paulino espiando da porta do armário e Anacleta espiando pelo buraco da porta.

ALEXANDRE (*Com seu falar natural.*) Estou só... Tomei este disfarce, o único de que me podia servir para introduzir-me nesta casa, a fim de falar à minha querida Balbina... Com que vigilância a guarda o pai! Quem sabe como me sairei desta empresa... Quem sabe... Talvez muito mal; o pedestre é endiabrado... Coragem, agora nada de fraqueza...

PAULINO (*À parte, do armário.*) — Estou arranjado! Como sair daqui?

ANACLETA (*Chegando ao buraco da porta.*) — Um negro! Meu marido já entrou... E o vizinho? A carta era dele... Sairia?

PAULINO (*Vendo Anacleta no buraco.*) — É ela! Psiu...

ALEXANDRE (*Voltando-se.*) Quem chama? (*Paulino e Anacleta, vendo o negro voltar-se, desaparecem.*) Aqui há gente... Mau, já não vou gostando... (*Olhando ao redor de si.*)

CENA VI

Entram o Pedestre e Balbina

PEDESTRE — Por que gritavas?

BALBINA — Pensei que eram ladrões. Ouvi bulha aqui na sala...

ALEXANDRE (*À parte.*) — Como o meu coração bate! Prudência... (*Principia a fazer sinais para Balbina.*)

PEDESTRE — Fui eu que entrei, e mais cedo do que costume. Encontrei este tratante dormindo na calçada, aqui mesmo defronte da porta. Estava tomando fresco... Ladrões, dizes tu? Ladrões em casa de pedestre? Tão tolos não são eles. Aqui não há que roubar, e vinham entregar-se com a boca na botija, pois não?

BALBINA (*Reconhecendo Alexandre.*) — Meu Deus!

PEDESTRE — Hem?

BALBINA (*Disfarçando.*) — Nada, não senhor. (*À parte.*) Que loucura! (*Neste tempo Alexandre tem na mão uma cartinha, que mostra a Balbina.*)

PEDESTRE — Anda, vai-te deitar, que estás sonhando. E tu... (*Volta-se para Alexandre e o surpreende mostrando a carta a Balbina.*) Ah! (*Salta sobre ele e arranca-lhe a carta.*)

BALBINA (*À parte.*) — Meu Deus!

PEDESTRE — Ah! patife, tu trazes cartinhas! (*Voltando-se para a filha.*) E tu as recebes... Velhaca!

BALBINA (*Recuando.*) — Meu pai!

PEDESTRE — Vejamos quem te escreve, para depois castigar-te. (*Abre*

a carta e lê) “Meu amor... (*Falando*) Ah, já és seu amor? (*Continuando a ler*) Apesar das cautelas de teu pai, um estratagemas me conduzirá junto de ti... (*falando.*) Ah, um estratagemas! (*Olha receoso ao redor de si*)... e arrancando-te à sua crueldade, serás minha esposa.” (*Falando*) Não tem assinatura... (*Fica pensativo.*)

BALBINA (*À parte*) — Eu tremo!

ALEXANDRE (*À parte*) — O que fará? Em boas meti-me!

PEDESTRE (*Caminha para Alexandre sem dizer palavra e dá-lhe uma bofetada*) Principio por ti... (*Alexandre, esquecendo-se do caráter que representa, quer ir sobre o Pedestre, mas vendo Balbina, que com as mãos postas pede-lhe que se modere, contém-se. Pedestre, agarrando Alexandre pela gola da camisa*) Quem mandou esta carta?

ALEXANDRE (*À parte.*) — Felizmente não me reconhece...

PEDESTRE — Quem mandou esta carta? Fala, ou eu...

ALEXANDRE — Não sei, não sinhô. foi um branco que me deu.

PEDESTRE — Que branco?

ALEXANDRE — Não sei, não sinhô.

PEDESTRE — Ah, não sabes? (*querendo puxar da espada*)

BALBINA — Meu pai!

PEDESTRE — Espera tu, que temos também que falar. (*Para Alexandre.*) Então? Quem é o branco?

ALEXANDRE — Eu vou contá tudo. Um branco me disse: José, toma dez tostões; quando dé meia-noite vai ao Beco dos Aflitos — fazê negro fugido... E quando o pedestre que mora lá — mesmo no Beco dos Aflitos sair, deixa ele prender você e levar para casa... E entrega esta cartinha à Sinhá —

Balbina... Está... Mas não sei quem é o branco... Foi para ganhar dez tostões...

PEDESTRE — Hum, é assim? Que trama! Vem cá, negrinho da minha alma, tratante... Amanhã, hem? Correção, cabeça rapada e... (*Faz sinal de dar pancada*) Mas antes, hem? meu negrinho, hei de te dar uma reverendíssima maçada de pau bem repinacadinha. Vem cá, meu negrinho...

ALEXANDRE (*Querendo resistir*) Mas sinhô...

PEDESTRE — Vem cá, vem cá... (*Vai levando-o para o segundo quarto à esquerda e mete a chave na fechadura, para abrir a porta*).

BALBINA (*À parte, enquanto o Pedestre abre a porta*) — Pobre Alexandre, a quanto se expõe ele por mim! Mas que loucura a sua, assim disfarça-se!

PAULINO (*À parte, espiando do armário*) — Isto principia muito mal... E acabará ainda pior!

PEDESTRE (*Empurrando Alexandre para dentro do quarto*) — Entra! — (*Fecha a porta e tira a chave*).

BALBINA (*À parte a tremer de susto*) — Ai de mim! Matai-me, meu Deus! (*Pedestre encaminha-se para Balbina e, chegando junto dela, observa-a por alguns instantes, calado*). — *Balbina treme de susto, enquanto o pai a observa. Pedestre, sem dizer palavra, volta-se, e abrindo a gaveta da mesa, dela tira uma palmatória. Balbina, vendo-o tirar a palmatória* Ah!

PEDESTRE (*Indo para ela*) — Dá cá a mão!

BALBINA — Meu pai!

PEDESTRE — Dá cá a mão!

BALBINA (*Escondendo as mãos atrás das costas*) — Não sou criança para levar de palmatória!

PEDESTRE — Não és criança... Mas és namoradeira, e eu cá ensino as namoradeiras a palmatória. Santo remédio! Venha!

BALBINA — Meu pai, meu pai, pelo amor de Deus!

PEDESTRE — Ah, a menina tem namorados, recebe cartinhas e quer casar-se contra minha vontade! Veremos... Venha, enquanto está quente... Venha!

BALBINA (*Caindo de joelhos*) — Por piedade!

PEDESTRE — Só quatro dúzias, só quatro dúzias...

BALBINA — Oh não, não, meu pai! (*Abraçando-lhe as pernas*) Meu pai que lhe fiz eu? Que culpa tenho eu, se me escrevem? posso impedir que me escrevam?

PEDESTRE — Pode, pode! Não dê corda! Venha!

BALBINA — Mas isso é uma injustiça! Eu não conheço ninguém, não vejo ninguém, vivo aqui fechada...

PEDESTRE — Quanto mais se não vivesse...

BALBINA — Que culpa tenho, se alguém se lembra de escrever-me? Não posso prevenir isso... Escrevem-me, mandam a carta por um negro... e sou eu quem paga, eu, que não tenho culpa nenhuma! Meu pai, perdoe-me! Indague quem foi a pessoa que escreveu-me e castiga-o... Mas eu? Oh, perdão, meu bom pai-zinho!

PEDESTRE — Levanta-te. Olha, tu não levarás os bolos por esta, mas também não me hás-de embaçar mais. Porém quero saber — quem é o sujeitinho que quer armar o estra-

tagema para lograr-me. Lograr-me! A mim, que sou macaco velho no ofício... Quero ver se é capaz de pôr o pé nesta casa ou se te fará dar um só passo daqui para fora. Então, não sabes ele quem é?

BALBINA — Já lhe disse que não, meu pai.

PEDESTRE — Está bem, chama tua madrastra. Toma a chave. Ela me dirá. (*Balbina vai abrir a porta e sai por ela*.)

CENA VII

Pedestre e Paulino no armário. Pedestre passeia, pensativo, de uma para outro lado da sala!

PAULINO (*À parte, no armário*) — No que diabo estará ele pensando!

PEDESTRE — Estratagema! Qual será o estratagema? É preciso toda a cautela... Ora, eis aí esta! Fecham-se, aferrolham-se — estas mulheres e elas sempre acham uma abertazinha para nos pegarem mesmo na menina do olho... Ah, mas deixem-nas comigo... Só fica logrado aquele que as não conhece. Porta sempre fechada — e os melros que andem por fora da gaiola...

PAULINO (*À parte, no armário*) — Dentro já estou eu...

ALEXANDRE — (*À parte no buraco da porta*) — Eu cá estou de dentro...

PEDESTRE — Veremos quem é capaz de lograr-me... Lograr André Camarão. Cá a menina, levarei a palmatória. Santa panacéia para os namoros! E minha mulher... Oh, se lhe passar somente pela ponta dos cabelos a idéia de enganar-me, de se deixar seduzir... Ah, nem falar nisso, nem pensar! Eu seria um ti-

gre, um leão, um elefante! A mataria, a enterraria, a esfolaria viva. Oh, já tremo de furor! Vi muitas vezes Otelo no teatro, quando ia para platóia — por ordem superior. O crime de Otelo é uma migalha, uma ninharia, uma nonada, comparando com o meu... Enganar-me! Enganar, ela! Ah, nem sei do que seria capaz! Amarrados ela e o amante, os mandaria de presente ao diabo, acabariam na ponta desta espada, nas unhas destas mãos, no talão destas botas! Nem quero dizer do que seria capaz.

PAULINO (*À parte, no armário*) — Deus se compadeça de mim!

PEDESTRE — Oh, mataria o gênero humano, se o gênero humano seduzisse minha mulher!

PAULINO (*À parte*) — Quem me reza por alma?

PEDESTRE — Ela que chega... E eu não me fio nela...

CENA VIII

Os mesmos, Anacleto e Balbina.

ANACLETA — Mandou-me chamar?

PEDESTRE — Sim, espere. E tu, (*para Balbina*) vai esquentar uma xícara de café, que tenho a cabeça muito esquentada. (*Balbina sai*).

PAULINO (*À parte.*) Atenção...

PEDESTRE (*Para Anacleto*) Chegue-se para cá. (*Senta-se.*)

ANACLETA (*Aproximando-se*) — Aqui me tem.

PEDESTRE — Quem vem a esta casa quando eu estou fora

PAULINO (*À parte*) — Ninguém...

ANACLETA — Zombas de mim? (*Olhando ao redor de si*) Ele saiu...

PEDESTRE — Responda ao que lhe pergunto. Quem vem a esta casa?

ANACLETA — Quando saís não fechadas todas as portas e não nos deixas presas cada uma de seu lado? Como queres que aqui venha alguém?

PEDESTRE (*Levantando-se*) — Portas fechadas! Que valem portas fechadas? As fechaduras não têm buraco?

ANACLETA (*À parte*) — Com que homem casei-me eu!

PEDESTRE (*À parte*) — Hei de ver se descubro umas fechaduras sem buraco... (*Alto*) Anacleto, ouve bem o que te vou dizer. Tu me conheces, e sabes se sou capaz de fazer o que digo — e ainda mais. Sempre que saio deixo esta casa fechada, portas e janelas, e sempre que aqui estou tenho os olhos alerta. E apesar de todas estas cautelas, Balbina enganou-me.

ANACLETA — Enganou-te?

PEDESTRE — Tem um amante, recebe cartinhas e está fiada em um estratagem para lograr-me. (*Olha ao redor de si*) Mas isso veremos... Mas onde diabo viu ela esse sujeito? Quando, como? Aqui está o que me amofina, o que derrota a minha finúria de pedestre e faz-me andar a cabeça à roda. Tantas cautelas, e por fim logrado! Ah, mulheres! Diabos! Vamos, tu deves saber quem é ele? Como se chama? Onde foi que Balbina o viu? Em que lugar? Por que buraco? Por que greta?

ANACLETA — Nada sei.

PEDESTRE (*Pegando-lhe no braço, furioso*) — Nada sabes?

ANACLETA — Não!

PEDESTRE — Mulher!

ANACLETA — Matai-me, porque deixarei de sofrer!

PEDESTRE — Matar-te! Isso fica para quando o mereceres... Por ora basta que eu seja mais cauteloso. Todas as portas, todas as janelas desta casa vão ser pregadas a prego... Um pequeno postigo naquela porta — quanto caiba meu corpo — será bastante para eu sair... E o postigo fechará com uma tampa de caxeta e aldraba — nada de fechaduras com buraco! A luz virá pelo telhado... Não, não, os telhados andam também muito perigosos... Uma candeia de dia e de noite estará acesa aqui. Quero ver se assim me logram.

ANACLETA (*Com muita tranqüilidade*) — Agora que te ouvi, ouve-me também. Fecha todas estas portas, prega-as, rodeia-me de vigias e cautelas, que eu hei-de achar uma ocasião para fugir!

PEDESTRE — Tu? Oh!

ANACLETA — Eu, sim! E irei direitinha daqui para o Recolhimento, donde saí, depois de queixar-me às autoridades.

PEDESTRE — Tu és capaz de fugir daqui?

ANACLETA — Sou sim!

PEDESTRE — Meu Deus, como hei de fechar estes demônios, estas endiabradas?

ANACLETA — Minha mãe — Deus a perdoe! — lançou-me na roda dos enfeitados. Na Santa Casa fui criada e educada...

PEDESTRE — Boa educação!...

ANACLETA — Privada dos carinhos maternos, pobre e abandonada como eu era, encontrei nessa casa de misericórdia cristã amparo e proteção; nela cresci e nela aprendi a orar a Deus pelos meus benfeitores e por minha mãe, que me havia

abandonado, minha mãe, de quem só possuo no mundo esta cruz que desde o berço me acompanha... (*Assim dizendo, beija uma cruzinha que traz pendente ao pescoço*).

PEDESTRE — Esta história eu já ouvi tantas vezes, e faz-me sono...

ANACLETA — Pois dorme.

PEDESTRE — Assim era eu tolo... Quem se casa não dorme, ou... Bem sei o que digo.

ANACLETA — Então vai ouvindo. Como recolhida, tive quatrocentos mil-réis de dote... E tu te casaste comigo por causa desses quatrocentos mil-réis, e só por eles.

PEDESTRE — Eu os daria agora a quem me livrasse da pensão de te guardar.

ANACLETA — E deixei assim uma habitação de paz por esse inferno em que vivo. Oh, mas estou resolvida, tomarei uma resolução. Fugirei desta casa, onde vivo como miserável escrava: irei ter com meus benfeitores, contar-lhe-ei o que tenho sofrido desde que os deixei. Pedirei justiça, para mim e para tua primeira vítima... Oh, recorda-te bem, André, que tua primeira mulher, a infeliz mãe de Balbina, morreu arrebatada de desgostos, e que teus loucos ciúmes abriram-lhe a sepultura...

PEDESTRE — Morreu para minha tranqüilidade; já não é preciso vigiá-la...

ANACLETA — Oh, que monstro!

PEDESTRE — Anacleta! Anacleta! Tu queres pregar-me alguma! Nunca te ouvi falar assim, e se agora o fazes, é que te sentes culpada...

ANACLETA — Não, é que me sinto cansada; já não posso com esta vida; não quero morrer como ela.

PEDESTRE — Até agora tenho-te tratado como um fidalgo, nada te tem faltado, a não ser a liberdade...

ANACLETA — (*À parte*.) — É o necessário...

PEDESTRE — Confiava em ti... porque tinha sempre a minha porta fechada. Mas minha filha enganou-me, apesar das portas fechadas, e tu também me enganarás...

ANACLETA — Oh!

PEDESTRE (*Com voz concentrada*) — Se é que já não me enganaste!

ANACLETA — Isto é muito!

PEDESTRE — (*Pegando-lhe pelo braço*.) Mulher, se eu tivesse a mais pequena desconfiança, o menor indício que... Bem me entendes.. Eu... eu... te mataria!

ANACLETA (*Recuando horrorizada*) Ah!

PEDESTRE (*Caminhando para ela*) — Sim, a minha afronta eu lavaria no teu sangue, e a minha.. (*Aqui vê ele no seio da mulher a ponta da carta que Paulino meteu por debaixo da porta e que ela apanhou, e com rapidez a arrebatou*).

ANACLETA — Ah, (*À parte*) — Estou perdida!

PEDESTRE (*Com a carta na mão*) Uma carta! Hoje já são duas! Chovem cartas em minha casa, apesar das portas fechadas! Ela também! (*Indo para Anacleta*.) De quem é esta carta? Eu tremo de a ler!

ANACLETA — Esta carta?

PEDESTRE — Sim!

ANACLETA — Não sei...

PEDESTRE — Oh! (*Abrindo a carta com furor e amarrotando-a nas mãos*) Ei-la! (*Arredando-a dos olhos todo trêmulo*).

ANACLETA (*Suplicante*) — André!

PEDESTRE — A prova da minha desonra! (*Tomando-a pelo braço, a conduz para junto da vela que está sobre a mesa*).

ANACLETA — Deixa-me! O que queres de mim?

PEDESTRE (*Aproximando-lhe a carta à luz de vela*) — Lê!

ANACLETA — André, piedade! (*Muito aterrorizada*).

PEDESTRE (*lendo*)... — Teu marido é um animal...

ANACLETA (*Repetindo*)... — Teu marido é um animal...

PEDESTRE (*No mesmo*)... — e tu és um anjo.

ANACLETA (*No mesmo*)... — e tu és um anjo.

PEDESTRE (*No mesmo*) — Esta noite irei ver-te...

ANACLETA (*No mesmo*) — Esta noite irei ver-te...

PEDESTRE (*No mesmo*) — e se não tiver a fortuna de encontrar-te...

ANACLETA (*No mesmo*) — e se não tiver a fortuna de encontrar-te...

PEDESTRE (*No mesmo*) — deixar-te-ei esta carta...

ANACLETA (*No mesmo*)... — deixar-te-ei esta carta...

PEDESTRE (*No mesmo*) — para conheceres quanto te amo...

PEDESTRE (*No mesmo*) — para conheceres quanto te amo...

PEDESTRE (*No mesmo*)... — e quanto desprezo o burro do teu marido.

ANACLETA (*No mesmo*) — ... e quanto desprezo o burro do teu marido.

PEDESTRE (*Puxando-a para a frente do tablado, cruzando os braços e com grande tranqüilidade*) — Que tens que dizer?

ANACLETA — Tudo me persegue...

PEDESTRE — E te incrimina. (*Mudando de voz*) Olha para mim! Reconhece-me?

ANACLETA — Oh, para que deixei eu o Recolhimento para seguir este homem?

PEDESTRE — Já fizeste as tuas orações?

ANACLETA — Que queres tu dizer?

PEDESTRE — Recomenda tua alma a Deus, que eu esperarei um instante. (*Passeia*).

ANACLETA — Oh, André, André, piedade! Escuta-me! (*Aqui entra Balbina com uma xícara de café.*)

BALBINA — Está o café, meu pai. (*Pedestre dá com a mão na xícara e a atira pelos ares.*) Ah!

PEDESTRE (*Voltando-se para Anacleta e desembainhando a espada*) — Estás pronta?

ANACLETA (*Agarrando-se com Balbina*) Balbina! Balbina!

BALBINA — Ai, ai!

PEDESTRE (*Puxa Anacleta pelo braço, a qual arrasta Balbina consigo*) Tu vais morrer mulher infiel, traidora!

ANACLETA (*Gritando*) — Quem me socorre, quem socorre?

BALBINA (*Ao mesmo tempo*) — Meu pai, meu pai!

PEDESTRE — Ninguém agora te arrancaria de minhas mãos! Quero vingar-me! Morre!

ALEXANDRE (*Do buraco da porta*) — Tenha mão!

PEDESTRE (*Ao ouvir esta voz, volta-se e deixa o braço de Anacleta.*) — Ah, negro, diabo!

ANACLETA (*Vendo-se livre corre para dentro*) Socorro!

PEDESTRE (*Reconhecendo que foi o negro quem falou, segue Anacleta,*

furioso.) — Espera, espera! (*Saem ambos de cena*).

BALBINA — Meu pai, meu pai!

ALEXANDRE (*Do buraco da porta*) — Psiu, psiu! Balbina, vem cá!

PAULINO (*Do armário*) — O que será de mim? Misericórdia, que mortandade!

BALBINA (*Correndo para Alexandre*) — Fuja, fuja; senão, mata-me também!

ALEXANDRE (*Do buraco*) — Abra a porta, que fugiremos juntos. Já não quero ficar aqui nem um instante.

BALBINA — Ele tirou a chave!

PAULINO (*Dentro do armário*) — Olé, o negro quer fugir com a moça! Aonde me meti eu!

ALEXANDRE — Balbina, Balbina, o que há de ser de nós? Quem mandou-me cá vir? Mas eu te amo tanto!

PAULINO (*Do armário*) — O caso é esse, agora percebo: disfarçou-se, pintou-se de negro para cá entrar. Olhem que menino! Se eu não estivesse com tanto medo, ria-me do logro que levou o pedestre. (*Ouve-se dentro gritos e bulha, como de uma pessoa que rola pelas escadas abaixo.*)

BALBINA — Meu Deus, ele matou-a!

ALEXANDRE (*Do buraco*) — Não é possível!

PAULINO (*No armário, fechando a porta*) — Eu desmaio... Quem me acode?

ALEXANDRE — Vai ver, vai ver, já não posso estar aqui... As pernas tremem-me... (*Sai do buraco*)

CENA IX

Entra o Pedestre, ainda com a espada na mão e muito pálido e assustado.

BALBINA — Meu pai, meu pai, o que tem? Tão pálido! Responda! E minha madrastra?

PEDESTRE (*Apontando para dentro, todo trêmulo.*) Morta!

BALBINA — Morta! Meu Deus! (*Corre para dentro*)

PAULINO (*À parte, no armário*) — Um assassinato! E eu sou a causa, oh!

PEDESTRE (*Como que assustado*) — Ela me enganava... Está morta! Morta! E agora? Enterra-se... e fico descansado. Sim, descansado, tranqüilo. Amanhã perguntar-me-ão por ela e eu... Oh, talvez fizesse mal... Mal? Se ela estivesse inocente... Oh! (*Com ternura*) Anacleta, Anacleta! Mas ela traiu-me, fiz muito bem... O homem deve vingar-se... (*Com ternura.*) Anacleta! Vem gente...

BALBINA (*Entrando*) — Meu pai, meu pai, talvez ainda seja tempo de a salvar! Ela rolou pelas escadas abaixo e lá está caída, fria e sem sentidos... Acuda-a!

PEDESTRE — Não, ela traiu-me; esqueceu-se do meu nome, do meu amor e da minha confiança.

BALBINA — Venha, ou vá chamar um médico!

PEDESTRE (*Com voz terrível*) — Não!

BALBINA — Meu Deus, compadecei-vos de nós! (*Sai.*)

PEDESTRE — Morta, morta, morta! Talvez não fosse culpada; Talvez, quem sabe? Que abismo! Inocente! Mas a carta? Teu marido é um animal... Animal! Oh, se tivesse o indigno sedutor debaixo dos pés, se o visse tremendo, enfiado nesta espada, ah! seria feliz! Pérfida! Insultado, desonrado! Oh, quisera nadar em sangue! Pérfida! (*passeia agitado pela sa-*

la) Esta escada quebrada... Desceria ele por aqui? Viria pelos telhados? Ah, (*vendo o boné*) um boné! Um boné em minha casa! Um boné! Querem-na mais clara? Mas um boné por si só é inocente, um boné nada vale... A cabeça que ele cobria é que é tudo. Procuremos a cabeça. (*Principia a procura pela sala, furioso.*) — Não há de escapar. (*Dirige-se para o armário e o abre*) Oh, cá está!

PAULINO — Quem me acode? Quem me socorre?

PEDESTRE (*Arrancando-o do armário e puxando-o para frente da cena*) — Oh, és tu? o algoz da minha honra, da minha tranqüilidade!

PAULINO (*Trêmulo de susto*) — Eu não senhor, não senhor!

PEDESTRE (*Pondo-lhe o boné na cabeça.*) — Este boné é teu... e esta cabeça é minha!

PAULINO — Ai, ai, ai!

PEDESTRE (*Furioso*) — Ah, tu pensavas que havia de entrar no asilo conjugal pelo telhado, para roubares ao marido o seu bem! Ah, contastes com a minha fraqueza! Tu vais morrer na maré da noite!

PAULINO — Ai, ai, quem me acode?

PEDESTRE — Podes gritar. Tenho o direito de te matar. Vou arrancar-te esse coração... Grita... e morre!

PAULINO (*Por um movimento rápido, desprende-se das mãos do Pedestre e corre pela sala, gritando*) — Ai, ai, quem me acode? Querem-me matar!

PEDESTRE (*O segue de perto.*) — Não me escaparás; hás de morrer! (*Atira uma estocada em Paulino, pelas costas.*) — Morre!

PAULINO (*Deixando-se cair ao chão de bruços, com os braços estendidos*) — Ai, estou morto!

PEDESTRE (*Parando repentinamente.*) — Morto! Também ele! Matei-o! (*Deixa cair a espada, trêmulo, e vem sentar-se junto à mesa, e aí permanece por alguns instantes, silencioso. Paulino, enquanto o Pedestre caminha para a mesa, e durante o tempo que aí demora-se sentado, levanta a cabeça e observa. Pedestre, depois de alguns momentos de silêncio.*) — Fiz o que devia.

PAULINO (*À parte.*) — E eu também...

PEDESTRE (*Levantando-se pensativo.*) — Nasce o homem tranqüilo e inocente e depois faz duas mortes... Duas mortes! Fado e destino da humanidade! (*Caminha para junto de Paulino, que se conserva imóvel*) Vil sedutor, cadáver aborrecido! (*Empurra-o com o pé e ele rola.*) Ressuscita outra vez, que te quero ainda matar de novo, cevar-me no teu sangue, arrancar tuas tripas! Oh, ressuscita outra vez!

PAULINO (*À parte.*) Assim era eu tolo!

PEDESTRE — Minha vingança está satisfeita; dormirei tranqüilo...

Tranqüilo? Mas a força? A força! Oh, que nem dela me lembrava! Oh, por que levantou a justiça esse horrível fantasma entre o homem e a sua legítima vingança? Oh, bem se vê que quem inventou o Código e a força não tinha mulher que o traísse... Que farei? Como ocultar estas duas mortes, como esconder estes dois corpos, que farei? Ah! (*Como ferido de uma idéia repentina, corre para o quarto onde está Alexandre e sai.*)

PAULINO (*Levantando a cabeça com cautela e espiando.*) — Foi-se.

O que iria fazer? Se a chave estivesse na porta, eu metia pernas... Mas o endemoniado a tirou... O melhor é continuar a fingir-me de morto. Mas que diabo quererá ele fazer do meu corpo? Ora, é bem feito, para eu não me meter em camisas de onze varas, saltar telhados e bolir com as mulheres dos outros. Se escapar desta, podem todos os que têm mulheres dormirem com as portas abertas, que eu abrenuntio... Ele aí vem... Estou morto...

CENA X

Entra o Pedestre, conduzindo por uma mão Alexandre e tendo na outra um saco.

PEDESTRE (*Para Alexandre.*) — Nem uma palavra, e faze o que eu te mando; do contrário, mato-te como o matei... (*Apontando.*)

ALEXANDRE (*Assustado, vendo Paulino.*) — Ah!

PEDESTRE — Então?

ALEXANDRE (*À parte.*) — É alta noite, e eu só com este desalmado, em sua casa...

PEDESTRE — Decide-te!

ALEXANDRE — Sim sinhô. (*À parte.*) O melhor é obedecer-lhe e ver se me safo...

PEDESTRE — Vem cá. É preciso metê-lo neste saco, ajuda-me. (*Ambos principiam a meter Paulino dentro do saco. Durante esta operação, Paulino conserva toda a aparência de um corpo morto.*) Anda mais depressa, não tremas. Ele ainda está quente... Patife! Assim metido no saco, tu o levarás às costas e o lançarás ao mar. (*Tirando uma corda da algibeira.*) Amarremos a boca do saco. (*Amarram a boca do saco.*) Eu te acompa-

nharei até a praia; depois dar-te-ei a liberdade... Bom, está amarrado. Agora espera um instante, enquanto vou ver se alguma ronda se aproxima, ou se passa alguém pela rua. (*Sai pelo fundo e fecha a porta por fora.*)

CENA XI

ALEXANDRE e PAULINO *metido no sacco.*

ALEXANDRE — Fecha a porta... e deixa-me só com um homem morto! Mas quem é este homem? Por que o matou ele? Oh, tenho os cabelos arrepiados... Só com um cadáver! Que vim eu aqui fazer? Que horrível noite! E Balbina? Está junto da madrastra também morta... Oh, que terrível Pedestre! O que farei, o que farei?

PAULINO (*Dentro do sacco, sentando-se.*) — Fugirmos...

ALEXANDRE (*Recuando, espavorido.*) — Ah!

PAULINO (*No mesmo.*) — Não se assuste, que eu estou vivo...

ALEXANDRE — Vivo!

PAULINO (*No mesmo.*) — Sim, sim. Pois não ouve que estou falando?

ALEXANDRE (*Aproximando-se.*) — Ah!

PAULINO (*No mesmo.*) — Ele saiu... E eu espero que o senhor não me lance ao mar dentro do sacco. Ande, tire-me daqui. Eu bem sei por que o senhor também está cá; tudo tenho ouvido. Veio por uma e vim por ou'ra... Ande, tire-me daqui e fuja... Ande depressa, uf! (*Alexandre, que durante o tempo que Paulino fala está como pensativo, exclama logo que e' e tenha acabado: Balbina! Balbina! E sai pela direita, correndo.*)

CENA XII

PAULINO, *só dentro do sacco.*

PAULINO — Então? Ó senhor? Foi-se... E esta! (*Põe-se em pé.*) E deixou-me só, dentro do sacco... Se eu pudesse arreventá-lo! (*Faz esforços.*) Nada! Estou avisado, quero dizer, estou ensacado... Ó amigo? (*Vai dar alguns passos, atrapalha-se no sacco e cai.*) Ai, que fiz um galo na testa. Quem me mandou cá vir? (*Sentando-se.*) Sr. Paulino, Sr. Paulino, quem diria a Vossa Mercê que um dia se veria assim preso... (*Ajoelhando-se.*) Minha Nossa Senhora do Amparo, amparai-me nestes apertos, que eu vos prometo um sacco de café, um sacco de feijão e um sacco de farinha! (*Levantando-se.*) Mas no entanto, esperando que a Senhora do Amparo se lembre de mim, não será mau que eu também faça alguns esforços para safar-me. A porta deve ser deste lado; o diabo é se encontro o meu assassino... Vamos a arriscar, e caminhemos à maneira do sapo; senão, arrevento as ventas. (*Principia a caminhar pela cena, saltando de pés juntos.*)

CENA XIII

Entram BALBINA e ALEXANDRE.

ALEXANDRE (*Entrando.*) — Só assim nos salvaremos!

PAULINO (*Parando.*) — Ouço vozes...

ALEXANDRE — Tua madrastra já tornou a si; estava apenas atordoada pela queda que deu pela escada, fugindo de teu pai. Lá ficou deitada na sua cama. Está salva; agora, salvemo-nos também... E só o meio

de que te falei... E uma vez fora daqui, tenho o meu plano...

BALBINA — A ti me entrego. (*Alexandre beija-lhe a mão.*)

ALEXANDRE (*Para Paulino, que está imóvel.*) — Ah, senhor?

PAULINO (*Ouvindo que falam com ele, salta apressado, fugindo.*) — Deixe-me, deixe-me, não me mate, Sr. Pedestre!

ALEXANDRE (*Correndo atrás dele e o segurando.*) — Não se assuste, sou eu...

PAULINO — Ah, é o senhor?

ALEXANDRE — Sim, sou eu. Quer sair deste sacco?

PAULINO (*Com presteza.*) — Sim senhor!

ALEXANDRE — Ver-se na rua...

PAULINO — Sim senhor!

ALEXANDRE — Livre e desembaraçado?

PAULINO — Sim senhor!

ALEXANDRE — Jura fazer o que eu lhe disser?

PAULINO — Juro, sim senhor!

ALEXANDRE — Palavra de honra?

PAULINO — Palavra de honra!

ALEXANDRE — Muito bem. (*Desata o sacco.*)

PAULINO (*Botando a cabeça fora do sacco.*) — Ah, enfim!

ALEXANDRE — Tenho a sua palavra...

PAULINO — Conte com ela. (*Tendo saído do sacco.*)

ALEXANDRE (*Para Balbina.*) — Balbina, vem, não tenhas medo. Este é o único modo, como te disse, de sairmos daqui. — (*Alexandre põe o sacco no chão, aberto, e Balbina,*

colocando-se sobre ele, deixa que Alexandre levante as bordas, e vê-se assim dentro do saco).

PAULINO — Que diabo é lá isso? Aqui nesta casa ensaca-se gente como farinha... E como hei de sair daqui?

ALEXANDRE — Quer vir outra vez para o saco?

PAULINO — Nada, quero saber como hei de sair desta caverna de assassinos.

ALEXANDRE — Acompanhando-me quando eu sair com o pedestre, levando este saco às costas.

PAULINO — Bravo, compreendo excelentemente! É melhor do que ser atirado ao mar. (*Ouve-se bulir na fechadura.*)

ALEXANDRE — Ele aí vem... (*Paulino corre, apressado e esconde-se no armário, e Alexandre põe Balbina dentro do saco ao ombro.*)

CENA XIV

PEDESTRE — Tudo está em silêncio, não passa ninguém... Fui até ao canto e não avistei viva alma. Vamos, com cuidado; depois virei buscar o outro corpo. Apaguemos a luz. (*Apaga a vela e sai seguido de Alexandre, que leva Balbina às costas. Tendo saído, fecha a porta por fora.*)

CENA XV

(*Paulino, logo que o Pedestre e Alexandre saem, abre a porta do armário e vai saindo com cautela.*)

PAULINO — Creio que fecha a porta... Mau! E deixou-me no escuro.

(*Encaminha-se para a porta e percebe que está fechada.*) Está fechada! Fechada! Oh, com mil diabos, estou ainda preso e em seu poder! Meu Deus, quando saírei eu desta maldita casa? Só no escuro e com uma defunta... Ela está lá dentro morta e fui eu a causa da sua morte! Não tarda muito que venha sua alma por aí a pedir-me contas... Já tenho os cabelos arrepiados... Escapei de morrer apunhalado, afogado, mas de certo morrerrei assombrado. Que noite! (*Dá uma hora ao longe.*) Uma hora! É a hora das almas do outro mundo... E eu fechado sozinho com uma defunta! (*Do buraco da primeira porta à esquerda salta em cena um gato; ao ruído que este faz saltando, Paulino se assusta e cai de joelhos.*) Ai, misericórdia! Padre nosso que estais no céu, santificado seja vosso nome... santificado... venha a nós... que estás no céu... vosso nome... santificado... o pão nosso... santificado... que estás no céu... vosso nome... santificado... o pão nosso... santificado... que estás no céu... seja o vosso nome... as vossas dívidas... Creio que se foi embora... Nada ouço. (*Levanta-se.*) É a alma da desgraçada, que anda penando... Infeliz, Deus se compadeça de ti e por lá te tenha muito tempo sem mim... Ora, é célebre! Como eu perdi o amor a esta mulher, depois que ela morreu... Está-me parecendo que o medo que tenho rapado esta noite é que faz essa mudança. Ai, ai, eu daria o amor de todas as mulheres solteiras, casadas, viúvas e etc... só para me ver fora daqui e... (*Aqui abrem a porta da direita.*) Aí vem ela! É uma sombra branca... que vai até o teto... Ai, ai! (*Cai de joelhos.*)

CENA XVI

Anacleto entra pela direita.

ANACLETO (*Entrando.*) — Deixaram-me só... fugiram todos... Que homem bárbaro! Como está escuro! Estou só, só e abandonada. Como tenho a cabeça abalada da horrível queda que dei... Talvez Balbina esteja no seu quarto; vejamos. Ela não teria coração de desamparar-me fraca como estou.

PAULINO (*Enquanto Anacleto tem este pequeno monólogo, reza em voz baixa.*) — Salve Rainha, que estais no céu... neste vale de lágrimas... perdoai o pão nosso... assim como nós na vida eterna... amém Jesus... (*Etc. Anacleto, dirigindo-se para a esquerda, a fim de entrar no quarto de Balbina, esbarra em Paulino que está de joelhos, e ambos se assustam.*)

ANACLETO (*Assustando-se e recuando.*) Ai!

PAULINO — Misericórdia, misericórdia!

ANACLETO (*À parte.*) — Quem será?

PAULINO (*De bruços.*) — Senhora Alma do outro mundo, tenha compaixão de mim! Quem a matou foi seu marido... Agarre-se com ele e leve-o para o inferno... Mas eu, senhora?

ANACLETO — Ai, que é o vizinho que ainda está por cá e julga-me morta... (*Dirigindo-se para Paulino.*) Senhor...

PAULINO (*À parte.*) — Senhor! Esta alma é muito bem criada...

ANACLETO — Sou eu, não se assuste, não tenha medo...

PAULINO (*À parte.*) — Parece-me boa pessoa, coitadinha!

ANACLETA — Como se acha ainda aqui? Responda!

PAULINO — Assim era eu tolo!

ANACLETA — Meu marido que me julga morta...

PAULINO (*Levantando-se pouco a pouco.*) — Que a julga morta?

ANACLETA — Só porque, fugindo eu do seu furor, rolei pelas escadas e caí sem sentido.

PAULINO (*Sentado*) — Pois a senhora não está morta? Pois eu não estou falando com a sua alma?

ANACLETA — Eu morta! Talvez assim me julgassem, por isso me abandonaram. Mas graças a Deus ainda estou viva!

PAULINO (*Levantando-se.*) — Ainda está viva! Eu também estou vivo... Também já estive morto. Ambos estamos vivos e fechados nesta casa... E foi ele quem nos fechou... Ele mesmo, o marido... Oh, que pedestre estúpido!

ANACLETA — Senhor!

PAULINO — Não se assuste... Há uma hora que teria dado quanto possuo para estar como estou, só convosco. Mas as coisas mudaram; esta única hora tem-me envelhecido mais de cinquenta anos. Saltei pela minha janela, trepei no vosso telhado, escorreguei três vezes, desci pela vossa escada, quebrei-a, presenciei os furores de vosso marido, chorei a vossa morte, fui assassinado, metido em um saco, meu Deus! e tudo isto em um hora! Não seria melhor que eu estivesse deitado em minha cama, roncando debaixo dos lençóis?

ANACLETA — O senhor foi de tudo isso culpado e causa do que eu tenho sofrido.

PAULINO — Serei eu o culpado de tudo, carregarei com mais essa — hoje estou pronto para tudo. Mas sempre vos direi — que, se me tivésseis dado com as janelas na cara quando eu lá da minha vos namorava, não teria acontecido tudo isto...

ANACLETA — Nunca lhe dei esperanças; conhecia os meus deveres. Se às vezes lhe dava atenção, era para distrair-me da insipidez em que vivia.

PAULINO (*Furioso.*) — Para distrair, para distrair-se! E a tanto me arrisquei! Oh, grandíssimo pateta, pedaço de asno! Camelo, camélório, que tanto te arriscaste por uma mulher que se divertia contigo! Arrabentado!

ANACLETA — Não grite tanto, que ele pode vir...

PAULINO — Ele! Oh, agora é que minha morte é certa... E que morte! E por quem? Arreda, mulher, arreda! Eu agora preferia estar com tua alma... Sim, com tua alma, porque ainda não vi nenhum marido ter ciúmes da alma de sua mulher...

ANACLETA — Senhor!

PAULINO — Oh, estou capaz de te matar para ficar só com tua alma!

ANACLETA — Meu Deus!

PAULINO — Tudo está acabado, tudo! Amanhã estarei morto! Ó sol que me alumiais, amanhã verás o meu enterro subindo — pela Ladeira de Santo Antonio... Não escapo, não posso escapar... Aqui encontrado, só com ela, morrerei às suas mãos. Oh!

ANACLETA — Fugamos, fugamos!

PAULINO — Fugir contigo! Oh, de ti fugiria eu, se a porta estivesse aberta. Fugir com uma mulher! Oh, leve o diabo todas as mulheres e quem acredita nelas e...

ANACLETA (*Muito assustada.*) — Ele aí vem! (*Dirige-se para a direita e sai.*)

PAULINO (*Assustado.*) — Aí vem! (*Dirige-se para a esquerda e entra no quarto e fecha a porta.*)

CENA XVII

Entra o Pedestre, muito assustado.

PEDESTRE — Estou perdido! O melhor é fugir enquanto é tempo... É preciso levar alguma coisa. (*Dirige-se para a mesa e, abrindo a gaveta, tira uma caixinha de fósforos acende a vela.*) Ao dobrar a segunda esquina, esbarramos mesmo com uma patrulha... O negrinho meteu logo as pernas com o saco às costas, e eu também. Pega, pega! gritava a patrulha, e eu do mesmo modo gritava: Pega, pega! Pega, pega! para não desconfiarem de mim. Mas no primeiro canto furtei-lhe a volta e vim mais que depressa para casa... Ah, mas não posso escapar! O negrinho será prêso com o corpo às costas; falará... Aqui virão, e o outro corpo... Está dito, nasci para morrer enforcado por causa das mulheres, que tantos trabalhos me têm dado. Vou juntar o pouco dinheiro que tenho e ponho-me ao fresco... Quem quiser que a enterre... Oh, diabo, deixei a porta aberta! (*Dirige-se para fechar a porta do fundo.*)

CENA XVIII

O Pedestre, ao chegar à porta, recua por nela aparecer Roberto

ROBERTO (*Da porta.*) — Dá licença?

PEDESTRE (*Recuando.*) — Ah! (*À parte.*) — Estou perdido!

ROBERTO (*Entrando.*) — Desculpe-me, se a estas horas...

PEDESTRE (*À parte.*) — Toda hora é boa para se prender e enforçar um homem...

ROBERTO — Só muito poderoso motivo me obrigaria a incomodá-lo a horas tão indevidas...

PEDESTRE — Ai, que o homem não é o que pensei... Não me vem prender... Sem dúvida quer que eu lhe procure algum escravo fugido. (*Alto.*) — Que ordena Vossa Senhoria?

ROBERTO — Senhor, há apenas doze horas que desembarquei chegando da Índia...

PEDESTRE — Ah, ele já fugiu... Sem dúvida, ao desembarcar...

ROBERTO — Ele quem?

PEDESTRE — O seu escravo.

ROBERTO — Não é de um meu escravo que lhe venho falar.

PEDESTRE (*À parte.*) — Que diabo será? (*Alto.*) Então far-me-á o favor de dizer depressa o que quer. Bem se vê que as estas horas... (*Aqui Anacleto espreita pelo buraco da porta para a cena e nesse jogo continua.*)

ROBERTO — Direi o que quero, e peço-me desculpe. Há dezoito anos que um motivo, que é inútil agora dizer, obrigou-me a deixar o Rio de Janeiro, minha pátria. Parti para a costa da África, mas antes, cruel e imperiosa necessidade obrigou-me a lançar na roda dos enfeitados minha querida filhinha. Com o coração partido de dor deixei esta terra, chorando a amante que o tumulto me roubara e a filha que deixava entregue a

alheia caridade. Dezoito anos de exílio... Ah, mas à custa de privações e trabalhos conquistei uma fortuna de príncipe. (*O Pedestre tira o boné que conservava na cabeça.*) Uma fortuna colossal para oferecer à minha filha, que abandonada passara a sua mocidade... Esta manhã entrava eu pela barra; três navios preciosamente carregados seguiam-me... E estes três navios pertencem-me.

PEDESTRE — Três navios!

ROBERTO — Ao saltar em terra, apressado dirigi-me para a Santa Casa de Misericórdia, a fim de saber se minha filha ainda vivia. Como ia ansioso e trêmulo! Aí chegando, perguntei por essa inocente menina que havia dezoito anos dava-me forças para tanto sofrer e coragem para trabalhar... Dei os necessários sinais — uma cruz de ouro esmaltada, orlada de azul...

PEDESTRE (*Espantado.*) — Uma cruz de ouro!

ANACLETA (*Da porta, à parte.*) — Uma cruz de ouro!

ROBERTO — Foi-me respondido que essa menina, não tendo sido reclamada, o Recolhimento a dotara e casara. Perguntei com quem; disseram-me que com um homem que ao depois se fizera pedestre.

ANACLETA (*Da porta, à parte.*) — Meu Deus!

PEDESTRE (*Assombrado, ao mesmo tempo.*) — É ela! Oh! (*Aqui Paulino principia a espiar pelo buraco da porta à esquerda; com cautela, porém, para não ser visto.*)

ROBERTO — Com um pedestre! exclamei eu. Não importa. Se esse homem a tem feito feliz, se na pobreza a que seu estado o condena tem suavizado a sua sorte com os

dotes da alma, se na vida doméstica a tem feito esquecer o abandono de sua mocidade, esse homem será meu genro. Amanhã terá um palácio magnífico, numerosos criados, ricas equipagens...

PEDESTRE (*À parte.*) — Oh, e eu a matei!

ROBERTO — ... ouro em que se possa fartar, ouro em abundância para satisfazer seus menores caprichos.

PEDESTRE (*À parte.*) — E eu a matei!

ROBERTO — Amanhã pisará o mais soberbo com a sua imensa riqueza e esmagará o mais rico com sua esplendida ostentação.

PEDESTRE (*À parte.*) — Oh, e eu a matei!

ANACLETA (*À parte.*) — Meu Deus, é isto possível?

ROBERTO — Os homens que me ouviram deixaram primeiro passar esta torrente de exaltação e depois ensinaram-me a casa de meu genro. Meti-me em uma carruagem e dirigi-me para vossa casa. E agora, senhor, vós que sois o marido, ah, dizei-me: minha filha?

PEDESTRE (*Alucinado.*) — Vossa filha?

ROBERTO — Vive feliz? Não tem amaldiçoado seu pai?

PEDESTRE (*No mesmo.*) — Seu pai!

ROBERTO — Onde está ela? Quero abraçá-la.

PEDESTRE (*No mesmo.*) — Abraçá-la, abraçá-la!

ROBERTO — Sim, apertá-la contra o meu peito, fazê-la feliz... E a vós também, a vós que a tendes am-

parado. Oh, conduzi-me, conduzi-me para junto dela!

PEDESTRE (*Com a fisionomia desfigurada e tomando Roberto pelo braço.*) — Vossa filha... está morta!

ROBERTO — Morta!

PEDESTRE — Sim, e fui eu, mesmo que a matei!

ROBERTO — Oh, grande Deus, que tenho ouvido? (*Neste Tempo Anacleta vem saindo do buraco da porta.*)

PEDESTRE (*Louco*) — Ela me traiu... seu amante... matei-os, fiz muito bem. Portas fechadas... nada valeram... Enganou-me... matei-a... Está morta! Palácios, equipagens, ouro, muito ouro, tudo ela me fez perder... Por sua causa viverei na miséria!

ROBERTO (*Como que aniquilado.*) — Meu Deus!

PEDESTRE — Oh, se ela não se deixasse matar, hoje tinha três navios, três! Diabos que me tentaram! Estava rico, rico, muito rico... Ah, mulher, o que me fizeste perder.

ROBERTO (*Com energia*) — Ah, sois o seu assassino? O assassino de minha filha? Ah, não saireis de minhas mãos!

PEDESTRE (*Sem dar atenção a Roberto.*) — Mulher que me perdeste na vida e na morte, mulher que me danaste em vida e me arruinás na morte, mulher que me persegues ainda defunta, os diabos te levem!

ROBERTO — Ah, chamarei pela justiça, clamarei vingança!

PEDESTRE (*Como em confidência.*) — Escutai, escutai... em segredo... que ninguém nos ouça...

ROBERTO — Assassino!

PEDESTRE (*No mesmo.*) — Escutai... eu vos darei um dos meus três navios para que lhe dêis vida e eu possa assim ficar com os outros dois... Vinde, que ela ali está...

ROBERTO — Ali!

PEDESTRE — Sim, sim, está morta... Mas vós lhe dareis vida por um navio... vinde... silêncio... Dar-vos-ei um dos navios que ela me fez perder...

ROBERTO (*Deixando-se conduzir pelo pedestre.*) — Oh!

PAULINO (*À parte.*) (*Do buraco.*) — Atenção, agora é que são elas. (*Logo que o pedestre e Roberto estão a dois passos da porta, esta abre-se, repentinamente e Anacleta, que por ela sai, abraça-se com Roberto.*)

ANACLETA (*Abraçando Roberto.*) — Meu pai, meu pai!

ROBERTO (*Surpreendido.*) — Ah!

PEDESTRE (*Vendo Anacleta, recua espavorido até a extremidade esquerda e vem encontrar-se à porta em cujo buraco está Paulino.*) — Fantasma, fantasma!

ANACLETA (*Nos braços de Roberto.*) — Sou eu, meu pai, sou sua filha, eis aqui a cruz... (*Mostrando a cruz ao pai.*)

ROBERTO (*Abraçando-a.*) — Sim, sim, és minha filha! Filha, querida filha! Meu Deus!

ANACLETA (*Ao mesmo tempo.*) — Meu pai, meu pai! (*Enquanto Roberto abraça a filha e continua em uma cena muda de reconhecimento e expansão, o Pedestre está aterrorizado, encostado à porta, tremendo.*)

PEDESTRE — É ela, é a sua alma! Deixai-me, deixai-me! (*Diz isto ao*

mesmo tempo que Roberto fala com Anacleta.)

PAULINO (*Do buraco da porta para o Pedestre.*) — Olá, não tenhas medo... Não trema tanto...

PEDESTRE (*Ouvindo falar sobre a sua cabeça, olha, e vendo a cara de Paulino, diz com grande terror.*) — Oh, também o outro fantasma! (*Precipita-se para a porta do fundo, a fim de fugir.*)

PAULINO (*Do buraco.*) — Espere... (*Continua a cena muda entre Roberto e Anacleta. Pedestre caminha para o fundo; e quando vai sair, encontra-se com Alexandre, que trazendo ainda às costas Balbina, dentro do saco, vem preso por uma patrulha. A esta inesperada visita, dá um grito e recua para a extremidade direita do proscênio, e aí caindo de joelhos treme espavorido.*)

CABO (*Entrando acompanhado dos soldados e Alexandre.*) — Quem é o dono desta casa?

PAULINO (*Do buraco.*) — Bravo, estamos todos reunidos!

ROBERTO — Soldados! O que é isto?

CABO — Quem é o dono desta casa?

ANACLETA (*Para o Cabo, apontando para o Pedestre.*) — Ali está. Mas, Sr. Oficial...

CABO (*Indo para o Pedestre.*) — Senhor, levantai-vos. (*O Pedestre levanta-se.*) Aquele negro foi encontrado na rua com um saco às costas, dentro do qual está um cadáver...

ROBERTO — Um cadáver...

ANACLETA (*Ao mesmo tempo.*) — Um cadáver!

CABO — Sim, que daqui saiu. E do mesmo modo o trouxe para se proceder ao corpo de delito.

ROBERTO — Um cadáver!

PEDESTRE (*Levantando-se.*) — Sim, um cadáver... (*Apontando para Paulino, que se conserva no buraco da porta*)... e ali está a sua alma!

PAULINO — Ah, ah, ah!

TODOS — Sua alma!

PEDESTRE — Fui eu que o matei! Abram e verão... Fui eu que o matei, assim como matei esta mulher...

ANACLETA — Eu estou viva, graças a Deus!

PAULINO (*Do buraco.*) — E eu também...

ALEXANDRE (*Que a esse tempo tem posto o saco em pé no chão e desatado a boca e descoberto a cara de Balbina.*) — E esta também...

CABO — Oh!

ROBERTO (*Ao mesmo tempo.*) — Oh!

ANACLETA — Balbina!

PEDESTRE — Vivos! Todos vivos! Ressuscitaram! Oh! (*Dirigindo-se para a mulher*) Mulher!

ANACLETA (*Amparando-se com Roberto*) Meu pai, salvai-me!

ROBERTO (*Para o Pedestre.*) — Para longe!

PEDESTRE — Mulher, eu te matei... Eu o matei também... (*Apontando para Paulino.*) E tu e eles ficaram vivos nesta casa, juntos, fechados... e fechados por mim, por mim próprio! Oh, de que me serviu trancar portas e fazer duas mortes? (*Dirigindo-se para Balbina.*) E tu te deixaste furtar por um negro, que eu mesmo conduzi para fora de ca-

sa... Oh, de que me serviram as fechaduras, os cuidados ciúmes, a palmatória? Oh, estou desenganado! (*Dirigindo-se para Roberto.*) Senhor, levei vossa filha, que já me não pertence... Eu a matei, estou viúvo... Dai-lhe todos os vossos navios e riquezas; ide morar com ela em um palácio, que eu não... Em um palácio! Oh, em um palácio, que tem tantas portas e janelas! Ah, esta casa só tinha uma porta, e assim mesmo... Não, não, levei-a... não sei, não posso vigiar mulheres, estou desenganado, vou ser frade!

ANACLETA — André!

PEDESTRE — Arreda!

ROBERTO — Filha! (*Retendo-a.*)

PEDESTRE (*Para Balbina.*) — E tu, que tão indignamente me enganaste, casa-te com este negro, que estou vingado!

ALEXANDRE — Aceito a vossa palavra. (*Passa a mão no rosto e, limpando a face, mostra ao Pedestre.*)

PEDESTRE — Oh, faltava-me esta! Minha resolução está tomada... (*Para o cabo.*) Senhor, prenda-me e leve-me para o convento; eu quero ser preso. (*Dizendo estas palavras, agarra na gola da farda de um dos soldados e na do Cabo.*) Estou preso!

PAULINO (*Do buraco.*) — Ah, ah, ah!

CABO — Largue-me, largue-me!

PEDESTRE — Não me deixem fugir...

ANACLETA — André!

BALBINA (*Ao mesmo tempo.*) — Meu pai!

PEDESTRE (*Para as duas.*) — Deixem-me, estou preso pela polícia pa-

ra ser frade! (*Para o Cabo.*) Não me deixem fugir... Adeus, ó mundo, adeus mulheres! (*Vai-se pelos fundo levando o cabo e o soldado consigo.*)

CABO (*Levado à força.*) — Espere, espere!

ANACLETA — Meu pai!

ROBERTO (*Ao mesmo tempo.*) — Filha!

BALBINA (*Ao mesmo tempo.*) — Alexandre!

ALEXANDRE (*Ao mesmo tempo.*) Serás minha!

PEDESTRE (*Saindo pelo fundo.*) — Vou ser frade!

PAULINO (*Do buraco.*) — E eu vou dormir que já deu uma hora... (*Alexandre ajoelha-se aos pés de Balbina. Roberto abraça Anacleta. Cai o pano ouvindo-se sempre a voz do Pedestre de dentro.*)

PEDESTRE (*De dentro.*) — Quero ser frade, quero ser frade!

FIM

AUTO DA BARCA DO INFERNO

de Gil Vicente

Auto de moralidade composto per Gil Vicente por contemplação da sereníssima e muito católica rainha dona Lianor, nossa senhora, e representado per seu mandado ao poderoso príncipe e mui alto rei dom Manoel, primeiro de Portugal deste nome.

Começa a declaração e argumento da obra-Primeiramente do presente auto se feitura que no ponto que acabamos d'expirar chegamos subitamente a um rio, o qual per força havemos de passar em um de dous batés que naquele porto estão, scilicet, um deles passa pera o paraíso, e o outro pera o inferno: o do paraíso um Anjo, e o do inferno um Arrais Infernal e um Companheiro.

O primeiro entreluctor é um Fidalgo que chega com um Paje que lhe leva um rabo mui comprido e ùa cadeira d'espaldas. E começa o Arrais do inferno desta maneira ante que ô Fidalgo venha:

DIABO — À barca, á barca, houlá! que temos gentil maré! — Ora venha o caro a ré!

COMPANHEIRO — Feito, feito!

DIABO — Bem está, vai tu, mui-tieramá! Atesa aquele palanco, e des-

peja aquele banco pera a gente que virá. — À barca, à barca, uuh! Asinha, que se quer ir! Oh, que tempo de partir. Louvores Berzebu! — Ora, sus! que fazes tu! Despeja todo esse leito!

COMPANHEIRO — Em boa hora! Feito, feito!

DIABO — Abaixa má-hora esse cu! Faze aquela poja lesta. Alija aquela driça!

COMPANHEIRO — Oh caça! Oh iça! Iça!

DIABO — Oh, que caravela esta! Põe bandeiras, que é festa! Verga alta! Âncora a pique! — Ô poderoso dom Henrique. Cá vindes vós? Que cousa é esta?... *Vem o Fidalgo e, chegando ao batel infernal, diz:*

FIDALGO — Esta barca onde vai ora, que assi'stá apercebida?

DIABO — Vai pera a ilha perdida e há-de partir logo ess'ora.

FIDALGO — Pera lá vai a senhora?

DIABO — Senhor, a vosso serviço.

FIDALGO — Parece-me isso cortiço.

DIABO — Porque a vedes lá de fora.

FIDALGO — Porém a que terra passais?

DIABO — Pera o inferno, senhor.

FIDALGO — Terra é bem sem-sabor.

DIABO — Quê? e também cá zombais?

FIDALGO — E passageiros achais para tal habitação?

DIABO — Vejo-vos eu em feição pera ir ao nosso cais...

FIDALGO — Parece-te a ti assim...

DIABO — Em que esperas ter guardada?

FIDALGO — Que deixo na outra vida quem reze sempre por mim.

DIABO — Quem reze sempre por ti?... Hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi... E tu vieste a teu prazer cuidando cá garantir por que rezam lá, por ti! Embarcai, hou! Embarcai! Que haveis d'ir à derradeira... Mandai meter a cadeira. Que assim passou vosso pai.

FIDALGO — Quê; quê? quê? Assim lhe vai?!

DIABO — Vai ou vem, embarcai prestes! Segundo lá escolhestes, assim cá vos contentai. Pois que já a morte passastes. Haveis de passar o rio.

FIDALGO — Não há aqui outro navio?

DIABO — Não, senhor, que este fretastes, e primeiro que expirastes me destes logo sinal.

FIDALGO — Que sinal foi esse tal?

DIABO — De que vós vos contentastes.

FIDALGO — A est'outro barca me vou. — Hou da barca, para onde is? Ah, barqueiros! Não me ouvis? Respondê-me! Houíá! Hou!... — Por Deus! Aviado estou!... Quant'a isto é já pior. Que giricocins, salvarnor! Cuidam cá que sou eu grou.

ANJO — Que quereis?

FIDALGO — Que me digas, pois parti tão sem aviso, se a barca do paraíso é esta em que navegais.

ANJO — Esta é; que demandais?

FIDALGO — Que me deixes embarcar: sô fidalgo de solar, é bem que me recolhais.

ANJO — Não se embarca tirania neste batel divinal.

FIDALGO — Não sei porque haveis por mal que entr'a minha senhoria.

ANJO — Para vossa fantasia, Mui estreita é esta barca.

FIDALGO — Pera senhor de tal marca não há aqui mais cortesia? Venha prancha e atavio! Levai-me desta ribeira!

ANJO — Não vindes vós de maneira pera ir neste navio. Ess'outro vai mais vazio: a cadeira entrará. E o rabo caberá e todo vosso senhorio. Vós ireis mais espaçoso. Com famosa senhoria, cuidando na tirania do pobre povo queixoso e porque, de generoso, desprezastes os pequenos, achar-vos-ês tanto menos quanto mais fostes fumoso.

DIABO — À barca, à barca, senhores! Oh! que maré tão de prata! Um ventozinho que mata e valentes remadores! Diz cantando: *Vós me venirás a la mano. A la mano me veniredes.*

FIDALGO — Ao inferno todavia! Inferno há aí pera mi?! Ó triste! Enquanto vivi não cuidei que o havia. Tive que era fantasia: Folgava ser adorado; confiei em meu estado e não vi que me perdia — Venha essa prancha! Veremos esta barca de tristura.

DIABO — Embarq'a vossa doçura. que cá nos entenderemos... Tomareis um par de remos, veremos como remais; e, chegando ao vosso cais, todos bem vos serviremos.

FIDALGO — Esperar-m'ês vós aqui. Tornarei à outra vida ver minha dama querida que se quer matar por mim.

DIABO — Que se quer matar por ti?!...

FIDALGO — Isto bem certo o sei eu.

DIABO — Ó namorado sandeu! O maior que nunca vi!

FIDALGO — Como pod'rá isso ser que m'escrivia mil dias?!

DIABO — Quantas mentiras que lias, e tu... morto de prazer!

FIDALGO — Pera que é escarnecer, que não havia mal nem bem?

DIABO — Assi vivas tu, amém, como te tinha querer!

FIDALGO — Isto quanto ao que eu conheço...

DIABO — Pois, estando tu'spirando, se estava ela requebrando com outro de menos preço.

FIDALGO — Dá-me licença, te peço, que vá ver minha mulher.

DIABO — E ela, por não te ver, despenhar-s'á dum cabeça. Quanto ela hoje rezou. Entre seus gritos e gritas, foi dar graças infinitas a quem a desassombrou.

FIDALGO — Quanto ela, bem chorou!

DIABO — Não há ai choro d'alegria?!

FIDALGO — E as lástimas que dizia?

DIABO — Sua mãe lhas ensinou. Entra! Entra! Entra! — Ei-la! Prancha! — Ponde o pé!

FIDALGO — Entremos, pois que assim é...

DIABO — Ora, senhor, descansai. Passai e suspirai: entanto virá mais gente.

FIDALGO — Ó barca, como és ardente! Maldito que em ti vai! *Diz o Diabo ao Moço da Cadeira:* Não entras cá! Vai-te d'í! A cadeira é cá sobeja. Causa qu' esteve na igreja não se há-d'embarcar aqui. Cá lha darão de marfi. Marchetada de dolores. Com tais modos de labores que estará fora de si... — Á barca. á barca, boa gente. Que queremos dar a vela! Chegar a ela! Chegar a ela! Muitos e de boa mente! Oh, que barca tão valente! *Vem um Onzeneiro e*

pregunta ao Arrais do inferno, dizendo:

ONZENEIRO — Pera onde caminhais?

DIABO — Oh! que má-hora venhais. Onzeneiro meu parente! Como tardartes vós tanto?

ONZENEIRO — Mais quisera eu lá tardar. Na safra do apanhar me deu Saturno quebranto.

DIABO — Ora muito m'espanto não vos livrar o dinheiro.

ONZENEIRO — Solamente pera o barqueiro não me deixaram nem tanto.

DIABO — Ora entrai, entrai aqui!

ONZENEIRO — Não hei eu aí d'embarcar!

DIABO — Oh, que gentil reçar. E que coisas para mi!...

ONZENEIRO — Ainda agora faleci. Deixa-me buscar batel. Pesar de São Pimentel! Nunca tanta pressa vi! Para onde é a viagem?

DIABO — Para onde tu hás-d'ir.

ONZENEIRO — Havemos logo de partir?

DIABO — Não cures de mais linguagem.

ONZENEIRO — Para onde é a passagem?

DIABO — Para a infernal comarca.

ONZENEIRO — Dix: não vou eu em tal barca! Est'outra tem a vantagem. (*Vai-se o Onzeneiro à barca do Anjo e diz:*)

ONZENEIRO — Hou da barca! Hou-lá! Hou! Haveis logo de partir?

ANJO — E onde queres tu ir?

ONZENEIRO — Eu para o paraíso vou.

ANJO — Pois quant'eu mui fora estou de te levar para lá. Essa barca que lá está vai para quem te enganou.

ONZENEIRO — Por quê?

ANJO — Porque esse bolsão tomará todo o navio.

ONZENEIRO — Juro a Deus que vai vazio!

ANJO — Não já no teu coração.

ONZENEIRO — Lá me ficam de roldão minha fazenda e alheia.

ANJO — Ó onzena, como és feia e filha de maldição! (*Torna o Onzeneiro à barca do inferno e diz:*)

ONZENEIRO — Houlá! Hou, demo barqueiro! Sabeis vós no que me fundo? Quero lá tornar ao mundo e trarei o meu dinheiro. Aqueloutro marinheiro, porque me vê vir sem nada, dá-me tanta botregada como arrais lá do Barreiro.

DIABO — Entra, entra, remarás! Não percamos mais maré!

ONZENEIRO — Todavia. . .

DIABO — Per forç' é, que te pese, cá entrarás! Irás servir Satanás, porque sempre te ajudou.

ONZENEIRO — Ó triste, quem me cegou?!

DIABO — Cal'-te, que cá chorarás.

En'rando o Onzeneiro no batel que achou o Fidalgo embarcado, diz, tirando o barrete:

ONZENEIRO — Santa Joana de Valdês! Cá é vossa senhoria?!

FIDALGO — Dá-lo demo a cortesia!

DIABO — Ouvis? falai vós cortês! Vós Fidalgo, cuidareis que estais na vossa pousada? Dar-vos-ei tanta pancada com um remo, que arrenegueis!

Vem Joane o Parvo e diz ao Arrais do Inferno:

JOANE — Hou daquesta!

DIABO — Quem é?

JOANE — Eu só. É esta naviarra nossa?

DIABO — De quem?

JOANE — Dos tolos.

DIABO — Vossa. Entra.

JOANE — De pulo ou de vô? Hou! Pesar de meu avô! Suma: vim adoecer e fui má-hora a morrer: e nela para mim só?

DIABO — De que morreste?

JOANE — De quê? Samicas de caganeira.

DIABO — De quê?

JOANE — De caga-merdeira. Má rabugem que te dê!

DIABO — Entra, põe aqui o pé.

JOANE — Houlá! Não tombem o zambuco!

DIABO — Entra. Tolaço enuco. Que se nos vai a maré!

JOANE — Aguardai, aguardai, hou-lá! E onde havemos nós d'ir ter?

DIABO — Ao porto de Lucifer.

JOANE — Há?!

DIABO — Ao inferno. Entra cá.

JOANE — Ao inferno, eramá? Hiu! Hiu! Barca do cornudo! Pero Vina-gre, beçudo, beçudo. Rachador d'Al-verca, huhá! Sapateiro da Candosa! Entrecôsto de carrapato! Hiu! Caga no sapato. Filho da grande aleivosa! Tua mulher é tinhosa e há-de parir um sapo centado no guardenapo. Neto de cagarrinhosa! Fur'a-cebola! Hiu! Hiu! Escomungado nas igrejas! Burrela, cornudo sejas! Toma o pão que te caiu, a mulher que te fugiu para a ilha da Madeira! Cornudo atá mangueira, |o demo que te pariu! Hiu! Hiu! Lanço-te ùa pulha de pica naquela! Hup! Hup! Caga na vela! Hiu! Cabeça de grulha! Perna de cigarra velha. Caganita de coelha. Pelourinho

de Pampulha. Mija n'agulha! Mija n'agulha!

Chega o Parvo ao batel do Anjo e diz:

JOANE — Hou do barco!

ANJO — Que me queres?

JOANE — Quereis-me passar além?

ANJO — Quem és tu?

JOANE — Não sou ninguém!

ANJO — Tu passarás, se quiseres; Porque em todos teus fazeres por malícia não erraste. Tua simpleza t'laste para gozar dos prazeres. Espera entanto per aí; veremos se vem alguém merecedor de tal bem que deva de entrar aqui.

Vem um Sapateiro com seu avental e carregado de formas e chega ao batel infernal |e| diz:

SAPATEIRO — Hou da barca!

DIABO — Quem vem aí? — Santo sapateiro honrado! Como vens tão carregado?

SAPATEIRO — Mandaram-|me| vir assim. . . E — para onde é a viagem?

DIABO — Para o lago dos danados.

SAPATEIRO — Os que morrem confessados onde têm sua passagem?

DIABO — Não cures de mais linguagem: esta é tua barca. Esta!

SAPATEIRO — Arrenegaria eu da festa e da puta da bargagem! Como poderá isso ser, confessado e comungado?!

DIABO — E tu morreste escomungado, não o quiseste dizer. Esperavas de viver. Calaste dous mil enganos. Tu roubaste bem trint'anos o povo com teu mister. Embarca, era-má para ti, que há já muito que te espero.

SAPATEIRO — Pois digo-te que não quero!

DIABO — Que te pese, hás-de ir, si, si!

SAPATEIRO — Quantas missas eu ouvi não me hão elas de prestar?

DIABO — Ouvir missa, então roubar. É caminho para qui.

SAPATEIRO — E as ofertas que dão? E as horas dos finados?

DIABO — E os dinheiros mal-levdos — que foi da satisfação?

SAPATEIRO — Ah! Não praza ao covardão nem à puta da badana. Se é esta boa traquitana em que se vê Joanantão! Ora juro a Deus que é graça! Ora juro a Deus que é graça!

Vai-se à barca do Anjo e diz:

SAPATEIRO — Hou da santa caravela, podereis levar-me nela?

ANJO — A carga t'embrança.

SAPATEIRO — Não há mercê que me Deus faça? Isto em qualquer parte irá.

ANJO — Essa barca que |lá| está leva quem rouba de praça. Oh almas embaraçadas.

SAPATEIRO — Ora eu me maravilho haverdes por grão peguilho quatro forminhas cagadas que podem ir aí chantadas num cuartinho desse leito!

ANJO — Se tu viveras direito elas foram cá escusadas.

SAPATEIRO — Assim que determinais que vá cozer no inferno?

ANJO — Escrito estás no caderno das ementas infernais.

Torna-se à barca dos danados e diz:

SAPATEIRO — Hou barqueiros, que aguardais? Vamos, venha a prancha logo e levai-me àquele fogo! Não nos detenhamos mais.

Vem um Frade com ũa Moça pela mão e um broquel e ũa espada na outra, e um casco debaixo do capelo: e ele mesmo fazendo a baixa começou de dançar, dizendo:

FRADE — Tai-rai-rai-ra-rã: taririrã: tarai-rai-rai-rã: tairirirã: tã-tã; tarim-rim-rã! Hulá!

DIABO — Que é isso, padre? Que vai lá?

FRADE — Deo gratias! Sou cortêsão.

DIABO — Sabeis também o tordião?

FRADE — Por que não? Como ora sei!

DIABO — Pois entrai! Eu tangerei e faremos um serão. Essa dama é ela vossa?

FRADE — Por minha lá tenho eu e sempre a tive de meu.

DIABO — Fizeste bem, que é fermosa. E não vos punham lá censura no vosso convento santo?

FRADE — E eles fazem outro tanto!...

DIABO — Que cousa tão preciosa! Entrai, padre reverendo!

FRADE — Para onde levais gente?

DIABO — Para aquele fogo ardente que não temeste vivendo.

FRADE — Juro a Deus, que não t'entendo! E est'hábito não me val?

DIABO — Gentil padre mundanal. a Belzebu vos encomendo!

FRADE — Ah! Corpo de Deus consagrado! Pela fé de Jesus Cristo que eu não posso entender isto! Eu hei-de ser condenado?! Um padre tão namorado e tanto dado a virtude! Assim Deus me dê saúde que eu estou maravilhado!

DIABO — Não cureis de mais detenção! Embarcai e partiremos. Tomareis um par de remos.

FRADE — Não ficou isso n'avença.

DIABO — Pois dada está já a sentença.

FRADE — Pordeus! Essa seria ela! Não vai em tal caravela minha senhora Florença? Como?! Por ser namorado e folgar com ũa mulher se há um frade de perder com tanto salmo rezado?!

DIABO — Ora estás bem aviado!

FRADE — Mas estás bem corregido!

DIABO — Devoto padre-marido, haveis de ser cá pingado...

Descobriu o Frade a cabeça tirando o capelo e apareceu o casco e diz:

FRADE — Mantenha Deus esta coroa!

DIABO — Ó padre Frei-capacete, Cuidei que tínheis barrete!

FRADE — Sabei que fui grã pessoa! Esta espada é roloa e este broquel rolão.

DIABO — Dê vossa reverença lição d'esgrima, que é cousa boa.

Começou o Frade a dar lição de esgrima com a espada e broquel que eram d'esgrimir e diz desta maneira:

FRADE — Deo gratias! Demos caçada! Pera sempre contra, sus! Um fendente! Ora sus! Esta é a primeira levada. Alto! Levantai a espada! Metei o diabo na cruz como o eu agora pus... — Saí co'a espada rasgada e que fique anteparada. Talho largo, e um revés e logo colher os pés que todo o al não é nada. Quando o recolher se tarda o ferir não é prudente. Ora sus! Mui largamente, cortai na segunda guarda! — Guarde-me Deus d'espingarda mais de homem denodado! Aqui estou tão bem guardado como a palha n'albarda. Saio com

meia espada... Houlá! Guardai as queixadas!

DIABO — Oh, que valentes estocadas!

FRADE — Ainda isto não é nada... Demos outra vez caçada: Contra, sus! e um fendente e, cortando largamente eis aqui sexta feitada. Daqui saio com ùa guia e um revés da primeira. Esta é quinta verdadeira. — Oh, quantos daqui feria. Padre que tal aprendia no inferno há-d'haver pingos?! Ah! não praza a São Domingos com tanta descortesia!

Tornou a tomar a Moça pela mão dizendo:

FRADE — |Prossigamos nossa história, não façamos mais detença! Dai cá mão, senhora Florença: | Vamos à barca da Glória!

Começou o Frade a fazer o tordião e foram dançando até o batel do Anjo desta maneira:

FRADE — Tararairão, taririririrã, tairairão, tariririrã, taririrã, Huhá! Deo gratias! Há lugar cá pera minha reverença? E a senhora Florença pô-lo meu entrará lá?

JOANE — Andar, muitieramã! Furtaste o trinchão, Frade?

|FRADE| — Senhora, dá-me a vontade que este feito mal está... Vamos onde havemos d'ir, não praza a Deus com a ribeira! Eu não vejo aqui maneira. Senão enfim... concludir.

DIABO — Haveis, padre, de vir?

FRADE — Agasalhai-me lá Florença, e cumpra-se esta sentença e ordenemos de partir.

Tanto que o Frade foi embarcado, veio uma Alcoviteira, per nome Brisida Vaz, a qual chegando à barca infernal diz desta maneira:

BRISIDA — Houlá da barca! Houlá!

DIABO — Quem chama?

BRISIDA — Brisida Vaz.

DIABO — Eh! Aguarda-me, rapaz! Como não vem ela já?

COMPANHEIRO — Diz que não há-de vir cá sem Joana de Valdês.

DIABO — Entrai vós, e remarês.

BRISIDA — Não quero eu entrar lá.

DIABO — Que sab'roso arrear!... .

BRISIDA — Não é essa barca que eu cato.

DIABO — E trazeis vós muito fato?

BRISIDA — O que me convém levar.

DIABO — Que é o que haveis d'embarcar?

BRISIDA — Seiscentos virgos postigos e três arcas de feitiços que não podem mais levar. Três armários de mentir e cinco cofres d'enleios e alguns furtos alheios, assim em jóia de vestir: guarda-roupa d'encobrir, enfim — casa movediça: um estrado de cortiça com dous coxins d'embar|air|. A maior cárrega que é: essas moças que vendia. Daquesta mercaderia trago-a eu, muito |à| bofé!

DIABO — Ora ponde aqui o pé.

BRISIDA — Hui! eu vou para o paraíso!

DIABO — E quem te disse a ti isso?

BRISIDA — Lá hei-de ir desta maré. Eu só ua martir tão laçotes tenho levados e tormentos suportados que ninguém me foi igual. Se fosse ao fogo infernal lá iria todo o mundo! A est' outra barca cá fundo me vou |eu| que é mais real.

E chegando à barca da glória, diz ao anjo:

Barqueiro, mano, meus olhos. Prancha à Brisida Vaz!

ANJO — Eu não sei quem te cá traz...

BRISIDA — Peço-vo-lo de gijolhos! Cuidais que trago piolho, anjo de Deus, minha rosa? Eu sou aquela preciosa que dava as moças a molhos. A que criava as meninas para os cônegos da Sé... Passai-me, por vossa fé meu amor, minhas boninas, olho de perlinhas finas! E eu sou apostolada engelada e martelada e fiz cousas mil divinas. Santa Ursula não converteu tantas cachopas como eu: todas salvas po-lo meu que nenhũa se perdeu. E prouve aquele do céu que todas acharam dono. Cuidais que dormia |eu| sono? Nem ponto se me perdeu!

ANJO — Ora vai lá embarcar. Não me esteis importunando.

BRISIDA — Pois estou-vos eu contando o porquê me havês de levar.

ANJO — Não cures de importunar que não podes ir aqui.

BRISIDA — É que má-ora ou servi, pois não m'há-d'aproveitar!

Torna-se Brisida Vaz à barca do inferno dizendo:

BRISIDA — Hou barqueiros da má-ora! Quem é da prancha, que eis me vou? E há já muito que aqui estou e pareço mal cá de fora.

DIABO — Ora entrai, minha senhora e sereis bem recebida... Se vivestes santa vida, vós o sentireis agora...

Tanto que Brisida Vaz se embarcou veio um Judeu com um bode às costas: e chegando-se ao batel dos danados, diz:

JUDEU — Que vai cá, hou marinho?

DIABO — Oh, que má-cara vieste!

JUDEU — Cuj' é esta barca pres'e?

DIABO — Esta barca é do barqueiro.

JUDEU — Passai-me, por meu di-
nheiro.

DIABO — E o bode há-de cá vir?

JUDEU — Pois também o bode há-
de ir.

DIABO — Que escusado passagei-
ro!...

JUDEU — Sem bode, como irei lá?

DIABO — Nem eu não passo ca-
brões!

JUDEU — Eis aqui quatro testões
e mais se livros pagará.

Por vida do Semifará que me passeis
o cabrão!

Quereis mais outro tostão?

DIABO — Nenhum pode há-de vir
cá.

JUDEU — Porque não irá o judeu
onde vai Brisida Vaz?

Ao senhor meirinho apraz?

Senhor meirinho, irei eu?

DIABO — E ó fidalgo, quem lhe deu
o mando, dize, do batel?

JUDEU — Corregidor, coronel.

Castigar este sandeu!

Azará, pedra miúda, lodo, chanto,
fogo, lenha.

Caganeira que te venha,
má corrença que te acuda!

Par al deu que te sacuda
co'a beca nos focinhos!

Fazes burla dos meirinhos?

Dize, filho da cornuda!

JOANE — Furtaste a chiba, cabrão?

Pareceis-me vós a mim gafanhoto
d'Almerim

Chacinado em um seirão.

DIABO — Judeu, lá te passarão.

Porque vão mais despejados.

JOANE — E ele mijou nos finados
n'igreja de São Gião!

E comia a carne da panela no dia de
Nosso Senhor!

E aperta o salvador e mija na
caravela!

DIABO — Sus! Sus! Demos à vela!
Vós, Judeu, irês à toa que sois mui
ruim pessoa.

Levai o cabrão na trela!

*Vem um Corregedor carregado de
feitos e chegando à barca do inferno
com sua vara na mão, diz:*

CORREGEDOR — Hou da barca!

DIABO — Que quereis?

CORREGEDOR — Está aqui o senhor
juiz!

DIABO — Ó amador de perdiz,
gentil cárrega trazeis...

CORREGEDOR — No meu ar conhe-
cereis que não é ela do meu jeito.

DIABO — Como vai lá o direito?

CORREGEDOR — Nestes feitos o
vereis.

DIABO — Ora pois, entrai, veremos
que diz aí nesse papel.

CORREGEDOR — Como?! À terra
dos demos há-d'ir um corregedor?!

DIABO — Santo descorregedor,
embarcai e remaremos.

Ora entrai, pois que vieste.

CORREGEDOR — Não é de *regulae
juris*, não.

DIABO — Ita, ita! Dai cá a mão,
Remareis um remo destes,

Fazeis conta que nascestes pera nosso
companheiro.

— Que fazes tu, barzoneiro?

Faze-lhe essa prancha prestes!

CORREGEDOR — Oh! renego da
viagem e de quem m'há-de levar.

Há aqui meirinho do mar?

DIABO — Não há cá tal costuma-
gem.

CORREGEDOR — Nõ entendo esta
barcagem nem *hoc non potest esse!*

DIABO — Se ora vos parecesse
que não sei mais que linguagem!...
Entraí, entraí, Corregedor!

CORREGEDOR — Hou! *Videtur qui
petatis!*

Super jure majestatis.

Tem vosso mando vigor?

DIABO — Quando éreis ouvidor
Non ne accepistis rapina?

Pois irês pela bolina onde nossa
mercê flor, oh, que isca esse papel
pera um fogo que eu sei!

CORREGEDOR — *Domine, memen-
to mei!*

DIABO — *Non es tempus, bacha-
rel! Imbarquemini in batel quia
judicatis malicia.*

CORREGEDOR — *Sempre ego justi-
tia fecit, e bem per nivel.*

DIABO — E as peitas dos judeus
que vossa mulher levava?

CORREGEDOR — Isso eu não o
tomava, eram lá percalços seus.

Não são *peccatus meus,*
peccavit uxor mea.

DIABO — *E et vobis quoque cum
ea não temuistis Deus.*

A largo modo *adquiristis sanguinis
laboratorum ignorantes peccatorum.*
Ut quid eos non audistis

CORREGEDOR — Vos, arrais, *non
legitis* que o dar quebra os pinedos?
Os direitos estão quedos *si aliquid
traditistis...*

DIABO — Ora, entrai nos negros fados! Ireis ao lado dos cães e vereis os escrivães como estão tão prosperados.

CORREGEDOR — E na terra dos danados estão os evangelistas?

DIABO — Os mestres das burlas vistas lá estão bem fraguados.

Estando o Corregedor nesta prática com o Arrais infernal, chegou um Procurador carregado de livros e diz o Corregedor ao Procurador:

CORREGEDOR — Ó senhor procurador!

PROCURADOR — Beijo-vo-las mãos, juiz!

Que diz esse arrais? Que diz?

DIABO — Que sereis bom remador. Entrai, bacharel doutor, e ireis dando na bomba.

PROCURADOR — E este barqueiro zomba? Jogatais de zombador?

Essa gente que aí está para onde a levais?

DIABO — Para as penas infernais.

PROCURADOR — Dixe! Não vou eu pera lá! Outro navio está cá muito melhor assombrado.

DIABO — Ora estais bem aviado! . . . Entra, muitieramá!

CORREGEDOR — Confessastes-vos, doutor?

PROCURADOR — Bacharel sou . . . — Dou-me ó demo!:

Não cuidei que era extremo nem de morte minha dor. E vós, senhor corregedor?

CORREGEDOR — Eu mui bem me confessei, mas tudo quanto roubei encobri ao confessor . . .

PROCURADOR — Porque, se o não tornais, não vos querem absolver, e

é mui mau de volver depois que o apanhais.

DIABO — Pois por que não embarcais?

PROCURADOR — *Quia speramus in Deo.*

DIABO — *Imbarquimini in barco meo . . .*

Para que *esperatis* mais?

Vão-se ambos ao batel da Glória, e chegando diz o Corregedor ao Anjo:

CORREGEDOR — Ó arrais dos gloriosos, passai-nos neste batel!

ANJO — Ó pragas para pepel, pera as almas odiosos! Como vindes preciosos, sendo filhos da ciência!

CORREGEDOR — Oh! *habeatis* clemência e passai-nos como vossos!

JOANE — Hou homens dos brivairos, *rapinastis coelhorum et pernis perdiguitorum* e mijais nos campairos!

CORREGEDOR — Oh, não nos sejais contrários, pois não temos outra ponte?

JOANE — Beleguinis ubi sunt? *Ego latinus macairos.*

ANJO — A justiça divinal vos manda vir carregados porque vades embarcados neste batel infernal.

CORREGEDOR — Oh, não praza a São Marçal com a ribeira nem com o rio! Cuidam lá que é desvario haver cá tamanho mal.

PROCURADOR — Que ribeira é esta tal?

JOANE — Pareceis-me vós a mi como cagado neбри mandado no Sardoal. Embarquetis in zambuquis!

CORREGEDOR — Venha a negra prancha a cá! — Vamos ver este segredo.

PROCURADOR — Diz um texto do Degredo . . .

DIABO — Entrai, que cá se dirá! . . .

E tanto que foram dentro no batel dos condenados, disse o Corregedor a Brisida Vaz, porque a conhecia:

CORREGEDOR — Oh! esteis muitieramá, senhora Brisida Vaz!

BRISIDA — Já siquer estou em paz que não me deixáveis lá.

Cada hora sentenciada:

Justiça que manda fazer . . .

CORREGEDOR — E vós . . . tornar a tecer e urdir outra meada . . .

BRISIDA — Dizede, juiz d'alçada: Vem lá pero de Lisboa?

Levá-lo-emos à toa e irá nesta barcada.

Vem um homem que morreu enforcado, e chegando ao batel dos mal-aventurados disse o Arrais tanto que chegou:

DIABO — Venhais embora, enforcado! Que diz lá Garcia Moniz?

ENFORCADO — Eu te direi que ele diz: — Que fui bem-aventurado em morrer dependurado como o tordo na boíz e diz que os feitos que eu fiz me fazem canonizado.

DIABO — Entra cá, governarás até as portas do inferno.

ENFORCADO — Não é essa a nau eu governo.

DIABO — Mando-te eu que aqui irás.

ENFORCADO — Oh, não praza a Barrabás!

Se Garcia Moniz diz que os que morrem como fiz são livres de Satanaz . . .

E disse-me que a Deus prouvera que fora ele o enforcado e que fosse Deus louvado, que em bô-ora eu cá nascera.

É que o senhor me escolhera e por bem vi beleguins e com isto mil latins mui lindos, feitos de cera.

É no passo derradeiro me disse nos meus ouvidos que o lugar dos escolhidos era a força e o Limoeiro.

Nem guardião do mosteiro não tinha tão santa gente como Afonso Valente que é agora carcereiro.

DIABO — Dava-te consolação isso, ou algum esforço?

ENFORCADO — Com o baração no pescoço mui mal presta a pregação... E ele leva a devação, que há-de tornar a jentar...

Mas quem há-de estar no ar aborrece-lhe o sermão.

DIABO — Entra, entra no batel, que ao inferno há-de ir.

ENFORCADO — O Moniz há-de mentir?

Disse-me que com São Miguel jantaria pão e mel tanto que fosse enforcado.

Ora já passei meu fado e já feito é o burel.

Agora não sei que é isso.

Não me falou em ribeira, nem barqueiro, nem barqueira, senão logo ó paraíso.

Isto muito em seu siso e que era santo o meu baração.

Eu não sei que aqui faço, que é desta glória emprovisio.

DIABO — Falou-te no Purgatório?

ENFORCADO — Disse que era o Limoeiro e ora por ele o salteiro e o pregão vitatório: e que era mui notório que aqueles deciprinados eram horas dos finados e missas de São Gregório.

DIABO — Quero-te desenganar: se o que desse tomaras, certo é que se salvaras.

Não o quiseste tomar...

— Alto! Todos a tirar que está em seco o batel!

Sai vós, Frei Babriel!

Ajudai ali a botar!

Vem quatro Cavaleiros cantando os quais trazem cada um a Cruz de Cristo, pelo qual Senhor e acrecentamento de sua santa fé católica morreram em poder dos mouros. Ab-soltos a culpa e pena per privilégio que os que assi morrem têm dos mistérios da Paixão d'Aquele por quem padecem outorgados por todos os Presidentes Sumos Pontífices da Madre Santa Igreja: e a cantiga que assi cantavam, quanto a palavra dela, e a seguinte:

À barca, à barca segura, barca bem guarnecida, à barca, à barca da Vida!

Senhoras, que trabalhais po-lo vida transitória memória, por Deus, memória deste temeroso cais!

À barca, à barca, mortais, barca bem guarnecida, à barca, à barca da vida!

Vigiai-vos, pecadores, que depois da sepultura, neste rio está a ventura de prazeres o dolores!

À barca, à barca. Senhores, barca mui nobrecida, à barca, à barca da vida!

E passando por diante da proa do batel dos danados assi cantando, com suas espadas e escudos, disse o Arrais da perdição desta maneira: ..

DIABO — Cavaleiros, vós passais e não perguntais onde is?

CAVALEIROS — Vós, Satanás, presumis?

Atentai com que falais!

OUTRO CAVALEIRO — Vós que nos demandais?

Siquer conhecê-nos bem;

Morremos nas partes d'Além e não querais saber mais.

DIABO — Entrai cá! Que cousa é essa? Eu não posso entender isto!

CAVALEIRO — Quem morre por Jesus Cristo não vai em tal barca como essa!

Tornam a prosseguir, cantando, seu caminho direito á barca da glória e tanto que chegam diz o Anjo:

ANJO — Ó cavaleiros de Deus, a vós estou esperando, que morreste pelejando por Cristo, Senhor dos Céus! Sois livres de tal mal, mártires da Madre Igreja, que quem morre em tal peleja, merece paz eterna.

E assi embarcam.

Auto das Barcas que fez Gil Vicente. Per sua mão corregido e empremidado per seu mandado. Pera o qual e todo as suas obras tem privilégio del Rei nosso senhor, com as penas e do teor, que pera o Cancioneiro Geral Português se houve.

NOTÍCIAS DO INACEN

CONCURSO NACIONAL DE DRAMATURGIA UNIVERSITÁRIA PRÊMIO PASCHOAL CARLOS MAGNO

O Concurso Nacional de Dramaturgia Universitária — Prêmio Paschoal Carlos Magno, ou Concurso Nacional Universitário de Peças Teatrais, como se chamava até o ano passado, foi criado, através de portaria ministerial, e lançado em 1975. Até 1977, o concurso, embora tivesse âmbito nacional, estava dividido em áreas (7 Coordenações Regionais), e, em cada uma delas, era escolhido o primeiro colocado. A partir de 1978, no entanto, passou-se a escolher um só vencedor, e, também, um segundo e terceiro lugares, para todo o território nacional. Esta é a sétima vez que este concurso se realiza, e, desde seu lançamento, já foram premiados os seguintes textos:

ANO DE 1975 — Número total de inscritos: 195

1ª Coordenação Regional (Amazonas, Pará, Acre, Amapá, Rondônia e Roraima) — 4 inscritos.

Comissão Julgadora: B. de Paiva, Aderbal Júnior e Aurimar Rocha.

1º lugar: Cr\$ 15.000,00 — *Ilha da Ira*, de João de Jesus Paes Loureiro.

Texto selecionado para leitura pública ou seminário: *Cati-veiro*, de José Ildeme Favacho Soeiro.

2ª Coordenação Regional (Maranhão, Piauí, Ceará e Rio Grande do Norte) — 17 inscritos

Comissão Julgadora: B. de Paiva, Aderbal Júnior e Aurimar Rocha.

1º lugar: Cr\$ 15.000,00 — *O tigre*, de Luiz Tinoco Filho e José Ademir Maciel.

Textos indicados para leitura pública ou seminário: *Alegria de Pobre*, de José Nunes de Almeida Neto; *Oitavo andar*, de Luiz Tinoco Filho e José Ademir Maciel; *O navio encantado*, de José Jobel de Góis Costa; e *O ritual*, de Antônio Airton Machado Monte.

3ª Coordenação Regional (Paraíba, Pernambuco, Sergipe, Alagoas e Bahia) — 22 inscritos

Comissão Julgadora: Altimar Pimentel, Rinaldo Rossi e João Augusto Azevedo.

1º lugar: Cr\$ 15.000,00 — *Dorotéia Lourenço*, de Maria do Socorro Mattoso.

Textos indicados para leitura ou seminário: *Os vaqueiros azuis*, de Carlos Roberto Petrovich; *Quem matou Lampião*, de Maria Izabel de Jesus Fernandes; *Copichas*, de Armando Rodrigues Coelho Neto; e *Engraxate*, de Denis Morais Barbosa de Araújo.

4ª Coordenação Regional (Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro) — 66 inscritos

Comissão Julgadora: Armindo Blanco, José Renato e Luiz Carlos Ripper.

1º lugar: Cr\$ 15.000,00 — *Você se lembra daquele vizinho que ficou de cueca na sala de jantar?*, de Ricardo Meireles Vieira.

Textos selecionados para leitura pública ou seminário: *Broto já tem saudade*, de Mauro Eduardo Pommer; *Calabar... patriota ou traidor*, de Almir dos Santos; *Prisão no ventre*, de Paulo de Tarso Coelho Filho; *Araça, o pequeno plebeu*, de Hélio Lemos de Freitas Júnior; *O doce mistério da vida*, de Marilda Duarte Machado; e *O meu delicioso horror*, de Ricardo Meireles Vieira.

5ª Coordenação Regional (São Paulo) — 46 inscritos

Comissão Julgadora: Emílio Di Biase, Renata Pallotini e Cleyde Yaconis.

1º lugar: Cr\$ 15.000,00 — ... *E o fulgor das estrelas existe*, de Luiz Carlos Moreira.

textos selecionados para leitura ou seminário: *Lá Fora*, de Jessé Navarro Júnior; *Você se incomoda...?*, de Fernando Mauro Popoff Borges; e *O prédio*, de Paulo Camillo Pinto de Gusmão.

6ª Coordenação Regional (Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul) — 22 inscritos

Comissão Julgadora: Maurício Távora, Murilo Pirajá e Luiz Carlos Lisboa.

1º lugar: Cr\$ 15.000,00 — *Clitemnestra vive*, de Marcos Caroli Rezende.

textos selecionados para leitura ou seminário: *A casa dos impossíveis*, de José Eduardo Candal Degrazia, e *Os loucos*, de Roberto Severino Felspi.

7ª Coordenação Regional (Brasília, Goiás e Mato Grosso) — 18 inscritos

Comissão Julgadora: Ecilda Ramos, Wladimir Murtinho e Luiz Gutemberg Lima.

1º lugar: Cr\$ 15.000,00 — *Monstro, besta-fera, como saiu nos jornais*, de Edson Guedes de Moraes.

Textos selecionados para leitura pública: *Fantasia ou mar-mota*, de Celso Pires Araújo, e *No porão*, de Altimar de Alencar Pimentel.

ANO DE 1976 — Número total de inscritos: 61

Comissão Julgadora (comum a todas as Coordenações Regionais): Ênio Carvalho, Heloísa Maranhão, Ecilda Ramos, Tonico Aguiar e, na presidência, Orlando Miranda.

1ª *Coordenação Regional* (Amazonas, Pará, Acre, Amapá, Rondônia e Roraima) — 1 inscrito

1º lugar: Cr\$ 15.000,00 — *A procissão do Cairé*, de João de Jesus Paes Loureiro.

2ª *Coordenação Regional* (Maranhão, Piauí, Ceará e Rio Grande do Norte) — 3 inscritos

1º lugar: Cr\$ 15.000,00 — *Barriga de bombo* ou *As desventuras de Pedroca Mundo*, de Yehudí Alves Bezerra.

3ª *Coordenação Regional* (Paraíba, Pernambuco, Sergipe, Alagoas e Bahia) — 6 inscritos

1º lugar: Cr\$ 15.000,00 — não houve premiação.

4ª *Coordenação Regional* (Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro) — 33 inscritos

1º lugar: Cr\$ 15.000,00 — *Tudo azul no hemisfério sul*, de Marco Antônio da Rocha Pimentel (o ator Marcos Borges).

5ª *Coordenação Regional* (São Paulo) — 6 inscritos

1º lugar: Cr\$ 15.000,00 — *Os olhos verdes da neurose*, de José Expedito Marques.

6ª *Coordenação Regional* (Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul) — 8 inscritos

1º lugar: Cr\$ 15.000,00 — *A escada do sucesso*, de Neuzza Aparecida Casagrande.

7ª *Coordenação Regional* (Brasília, Goiás e Mato Grosso) — 4 inscritos

1º lugar: Cr\$ 15.000,00 — *O quarto*, de Enoch Dácio de Oliveira Lima.

ANO DE 1977 — Número total de inscritos: 42

Comissão Julgadora (comum à todas as Coordenações Regionais): Dulcina de Moraes, Ecilda Ramos, Alcione Araújo e, na presidência, Orlando Miranda.

1ª *Coordenação Regional* (Amazonas, Pará, Acre, Amapá, Rondônia e Roraima) — não houve concorrentes.

1º lugar: Cr\$ 25.000,00 — não houve premiação.

2ª *Coordenação Regional* (Maranhão, Piauí, Ceará e Rio Grande do Norte) — 6 inscritos

1º lugar: Cr\$ 25.000,00 — *Corações guerreiros*, de Marcelo Farias Costa.

3ª *Coordenação Regional* (Paraíba, Pernambuco, Sergipe, Alagoas e Bahia) — 5 inscritos

1º lugar: Cr\$ 25.000,00 — *Acorda, Manuel*, de Normalice dos Santos Souza.

4ª *Coordenação Regional* (Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro) — 20 inscritos

1º lugar: Cr\$ 25.000,00 — *1848*, de Ana Lúcia Gama Bruce.

5ª *Coordenação Regional* (São Paulo) — 5 inscritos

1º lugar: Cr\$ 25.000,00 — *Noite em silêncio*, de Luiz Henrique Cardim.

6ª *Coordenação Regional* (Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul) — 3 inscritos

1º lugar: Cr\$ 25.000,00 — não houve premiação.

7ª *Coordenação Regional* (Brasília, Goiás e Mato Grosso) — 3 inscritos

1º lugar: Cr\$ 25.000,00 — não houve premiação.

ANO DE 1978 — Número de inscritos: 39

Comissão Julgadora: Cecil Thiré, Sérgio Brito, Ecilda Ramos e, na presidência, Orlando Miranda.

1º lugar: Cr\$ 40.000,00 — *Feijão com caruncho*, de De-jair Cardoso da Silva.

2º lugar: Cr\$ 30.000,00 — *Rolo Compressor*, de Renan Chiabai Feghali.

3º lugar: Cr\$ 20.000,00 — *A juventude*, de Adelino Sérgio Campos de Seixas.

Prêmio de publicação: *Boi de fogo*, de Gilvan Bezerra de Brito e *A cruz da menina*, de José Mota Victor.

Textos selecionados para leitura pública: *Na idade dos chicletes*, de Alcio de Assis Pinho Lessa; *Tudo em família*, de De-jair Cardoso da Silva; *O casamento da filha do pai-deiro*, de De-jair Cardoso da Silva; *Concerto para Virgulino sem orquestra*, de Alcimar Vólia de Sobral; e *Trilogia de Treblinka — 1ª Parte: Konzentrazion*, de Luiz Henrique Cardim.

ANO DE 1979 — Número de inscritos: 42

Comissão Julgadora: Hamilton Vaz Pereira, Luiza Barreto Leite e Valdi Coutinho e, na presidência, Orlando Miranda.

1º lugar: Cr\$ 50.000,00 — *Facadas*, de José Eudes Araújo Alencar.

2º lugar: Cr\$ 40.000,00 — *O dia do Half*, de José Laércio Paixão Fontes Filho.

3º lugar: Cr\$ 30.000,00 — *A fantasia dos infelizes*, de Arnaldo Luís Miranda.

Prêmio de publicação: *Mar morto*, de Adelino Sérgio Campos de Seixas, e *O incrível caso das sete mocinhas com o coronel que pesava duzentos quilos*, de De-jair Cardoso da Silva.

Textos selecionados para leitura pública: *Palácio no porão*, de De-jair Cardoso da Silva; *O centauro*, de Marco Antônio Rocha Apolinário Santana; *A ópera operária*, de Arnaldo Luís Miranda; e *A morte involuntária de F. F. do Amaral e outros* ou *O fantasma da classe média. Até que a vida os separe, qualquer nome serve e Bastidores da Megalópole*, todas de Cion Campos.

ANO DE 1980 — Número de inscritos: 37

Comissão Julgadora: Sérgio Sanz, Cláudio Barradas, José Francisco de Paula Cavalcanti Filho e Axel Ripoll.

1º lugar: Cr\$ 100.000,00 — *Querido papai*, de Luiz Menezes Peduto.

2º lugar: Cr\$ 80.000,00 — *O senhor quer fazer amor aqui em casa?*, de De-jair Cardoso da Silva.

3º lugar: Cr\$ 60.000,00 — *Natura*, de Adelino Sérgio Campos de Seixas.

Textos selecionados para seminário aberto: *Pronto socorro*, de Alex Leão Flores; *Os estragados*, de Eliezer Moreira da Silva; *Candura no país da rapadura* ou *De como faz o filho pra achar o pai*, de Alcir José Dias; *Anos que vêm*

e vão, de Roberto José de Oliveira; ...*Antes que a noite acabasse...*, de Renato de Assis Fortes; *Capela nº 2*, de Luiz Menezes Peduto; (o ator Luiz Sorel) e *O vira, A grande jogada, O outro lado e As pequenas almas*, todas de Dejáir Cardoso da Silva.

CONCURSO NACIONAL DE DRAMATURGIA-BONECOS PRÊMIO HERMILO BORBA FILHO

O Concurso de Textos para Teatro de Bonecos foi criado em fins de 1977, como extensão do Concurso de Dramaturgia Infantil. A partir de 1978, o concurso passou a existir independentemente e, desde então, é a quarta vez que se realizará, agora com o nome de Concurso Nacional de Dramaturgia-Bonecos — Prêmio Hermilo Borba Filho. Desde o seu lançamento, em 1977, já foram premiados os seguintes textos:

ANO DE 1977 — Número de inscritos: 20

Comissão Julgadora: Ilo Krugli, Luciana Cherobin e Humberto Braga.

1º lugar: Cr\$ 40.000,00 — *Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusão*, de Ernesto de Albuquerque.

ANO DE 1978 — Número de inscritos: 23

Comissão Julgadora: Álvaro Apocalypse, Manuel Kobachuck, Luciana Maria Cherobin e, na presidência, Orlando Miranda.

1º lugar: Cr\$ 50.000,00 — *Paixão, amor e castigo*, de Ernesto de Albuquerque.

2º lugar: Cr\$ 50.000,00 — *A fábula de Automópolis*, de Luiz Carlos Saroldi.

3º lugar: Cr\$ 40.000,00 — *De como o dia virou noite e a noite virou dia-e-noite*, de Lífia Maria Nacif Neaime.

Prêmio de publicação: *Mulher, mulher*, de Maria Luiza Lacerda, e *A verdadeira estória do quentinho ou Sá Mária e a invocação da Satanás*, de Nilson José de Moura Arruda.

ANO DE 1979 — Número de inscritos: 21

Comissão Julgadora: Euclides Coelho de Souza, Fernando Augusto Gonçalves dos Santos, Maria Luiza Lacerda e Humberto Braga.

1º lugar: Cr\$ 100.000,00 — *Os três caminhos percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos*, de João Siqueira.

2º lugar: Cr\$ 80.000,00 — *Miss Brasil, a rainha da benaventurança, contra a ginga da estragança*, de Antônio da Costa Leal.

3º lugar: Cr\$ 60.000,00 — *A procura do amigo*, de Luiz Carlos Saroldi.

Prêmio de publicação: *Babau! Adeus, pessoal! Apois fun!*, de Ernesto de Albuquerque, e *A posse do prefeito*, de José Maria Rodrigues.

Textos selecionados para leitura: *Seu João e Dona Rosa*, de Marcos Caetano Ribas; *Trecos e bonecas*, de Sylvia Orthof; *Mortadelas sem rodela*, de Franci Depine Silva Ferreira; *O dia em que o espantalho chorou*, de Valnir Farias.

ANO DE 1980 — Número de inscritos: 29

Comissão Julgadora: Terezinha Veloso Apocalypse, Vital Santos, Tácito Borralho, Lula Carvalho e Humberto Braga. 1º lugar: Cr\$ 120.000,00 — *Maria língua de trapo*, de Aglaé d'Ávila Fontes de Alencar.

2º lugar: Cr\$ 100.000,00 — *Num fio de linha*, de Marilda Kobachuck e Diana Ribeiro.

3º lugar: Cr\$ 80.000,00 — *Nascimento dos maus elementos nas terras da degeneração*, de Antônio da Costa Leal.

Textos selecionados para leitura pública: *A cidade moderna*, de Olavo Rodante; *As estripulias do dinherio*, de Urriano Mota de Santana; *Chapeuzinho vermelho e o lobo verde-oliva*, de Lenine Fiúza Lima; e *O suplício de Bocada Suplício, o super-herói*, de Henrique Pedro Queirós Veludo Gouveia.

CONCURSO NACIONAL DE MONOGRAFIAS EM ARTES CÊNICAS — PRÊMIO BRÍCIO DE ABREU

Instituído pela Portaria nº 31, de 15 de julho de 1975, o Concurso Nacional de Monografias, agora chamado de Concurso Nacional de Monografias em Artes Cênicas — Prêmio Brício de Abreu, visava, no princípio, premiar os melhores ensaios sobre qualquer tema ligado ao teatro. A partir de 1979, no entanto, a área de abrangência do concurso foi ampliada, passando a cobrir também as demais artes cênicas (ópera, circo e dança). Desde sua criação, foram premiados os seguintes trabalhos:

ANO DE 1976 — Número de inscritos: 20

Comissão Julgadora: Yan Michalski, Armando Blanco, Alberto Guzik e, na presidência, Orlando Miranda.

1º lugar: Cr\$ 25.000,00 — *O "capoeira" — um teatro do passado*, de Valdemar de Oliveira.

2º lugar: Cr\$ 20.000,00 — *Da análise do texto teatral*, de Maria de Lourdes Rabetti Gianella e Tânia Brandão Pereira das Neves.

3º lugar: Cr\$ 15.000,00 — *Nelson Rodrigues e o fundo falso*, de Maria Flora Sussekind.

Prêmio de publicação: *Introdução ao teatro jesuítico no Brasil*, de Milton João Baccarelli.

ANO DE 1977 — Número de inscritos: 13

Comissão Julgadora: Gustavo Dória, Fernando Peixoto e Sebastião Uchoa Leite.

1º lugar: Cr\$ 30.000,00 — *Martins Pena e a questão do teatro nacional*, de Tânia Brandão Pereira das Neves.

2º lugar: Cr\$ 25.000,00 — *O problema da tradução no teatro brasileiro*, de Geir Nuffer Campos.

3º lugar: Cr\$ 20.000,00 — *Gota d'água, a trajetória de um mito*, de Francisco Xavier Amaral, Leila Maria Fonseca Barbosa, Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro e Vera Monteiro de Castro Amaral, sob a orientação da professora Maria do Carmo Peixoto Pandoro.

Prêmio de publicação: *As idéias e as palavras, notas sobre a identidade cultural de Luiz Carlos Martins Pena*, de Jaime Rodrigues, e *Teatro Santa Isabel; Do sonho de Francisco Rego Barros à realidade de 18 de maio de 1850*, de Waldemar de Oliveira.

ANO DE 1978 — Número de inscritos: 9

Comissão Julgadora: Luiza Barreto Leite, Mariângela Alves de Lima, Antônio Mercado Neto e, na presidência, Orlando Miranda.

1º lugar: Cr\$ 60.000,00 — *O palco amordaçado (15 anos de censura teatral no Brasil)*, de Yan Michalski.

2º lugar: Cr\$ 50.000,00 — *Oswald de Andrade: a caixa mágica da invenção*, de Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro.

3º lugar: Cr\$ 40.000,00 — *O teatro e o inconsciente*, de Rubem Rocha Filho.

ANO DE 1979 — Número de inscritos: 14

Comissão Julgadora: Bárbara Heliodora, Rubem Rocha Filho e Guilhermino César e, na presidência, Orlando Miranda.

1º lugar: Cr\$ 100.000,00 — *Oficina — O trabalho da crise*, de Tânia Brandão Pereira das Neves.

2º lugar: Cr\$ 80.000,00 — *Censura teatral no Século XIX: A quem interessa?*, de Sônia Salomão Khede.

3º lugar: Cr\$ 60.000,00 — *O negro como Arlequim*, de Maria Flora Sussekind.

ANO DE 1980 — Número de inscritos: 8

Comissão Julgadora: Geir Campos, Dilma Mello e Silva, Flávio Campos e Edwaldo Cafezeiro.

1º lugar: Cr\$ 120.000,00 — *O teatro político do Arena e de Guarnieri*, de Lúcia Maria Mac Dowell Soares.

2º lugar: Cr\$ 100.000,00 — *Nélson Rodrigues e o fato do palco*, de Ângela Leite Lopes.

3º lugar: Cr\$ 80.000,00 — *Os Centros Populares de Culturas momento ou modelo*, de Maria Helena de Oliveira Kühner.

CONCURSO NACIONAL DE JORNALISMO EM ARTES CÊNICAS — PRÊMIO VAN Jafa

O Concurso Nacional de Jornalismo em Artes Cênicas — Prêmio Van Jafa foi criado em 1977 para premiar a melhor reportagem publicada em jornal ou revista, enfocando fatos, pessoas ou acontecimentos ligados ao teatro. Em 1979, porém, sua área de abrangência foi estendida às demais artes cênicas (dança, circo e ópera). Este ano, o valor do prêmio foi triplicado, sendo que as reportagens veiculadas em cinema, rádio e televisão também poderão ser inscritas no concurso, e a vencedora de uma dessas áreas receberá um prêmio correspondente ao do ganhador na área de reportagens veiculadas em jornais e revistas.

ANO DE 1977 — Número de inscritos: 22

Comissão Julgadora: Antônio Chrysótomo, Alceu Nogueira da Gama, Zevi Ghivelder e, na presidência, Orlando Miranda.

1º lugar: Cr\$ 15.000,00 — *As melhores peças encenadas em São Paulo, no ano que passou*, de Ilka Marinho Zanotto (“O Estado de São Paulo”, de 2/1/77).

ANO DE 1978 — Número de inscritos: 27

Comissão Julgadora: Zuenir Ventura, Fausto Wolf, Cícero Sandroni e, na presidência, Orlando Miranda.

1º lugar: Cr\$ 30.000,00 — *Teatro Infantil (leia-se infantil, pequeno)*, de Fanny Abramovich (“Jornal da Tarde”, de 2/9/78).

ANO DE 1979 — Número de inscritos: 35

Comissão Julgadora: Mino Carta, Pedro Porfírio, Félix Athayde e, na presidência, Orlando Miranda.

1º lugar: Cr\$ 60.000,00 — *Rasga coração*, conjunto de matérias coordenadas por Mary Ventura e assinadas por Mary Ventura, Miriam Alencar, Yan Michalski, Norma Couri e Maria Helena Dutra (“Jornal do Brasil”, de 6/10/79).

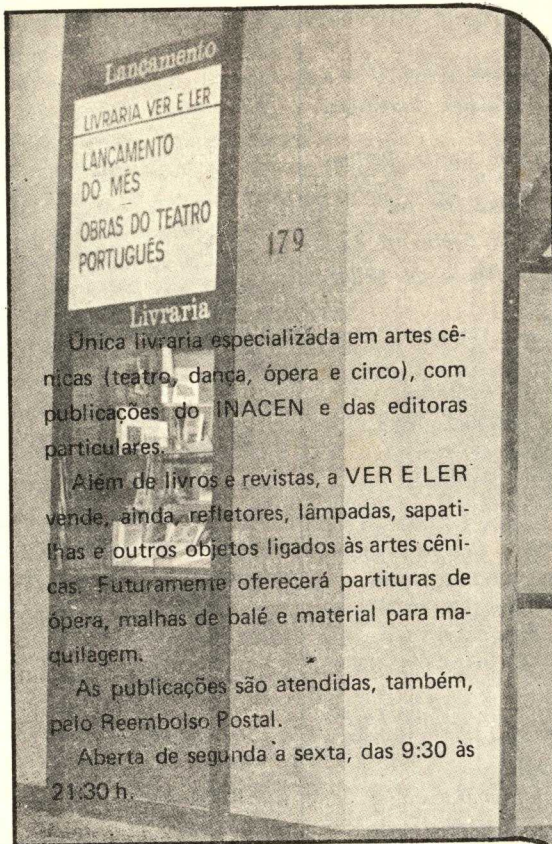
ANO DE 1980 — Número de inscritos: 30

Comissão Julgadora: Cláudio Pucci, Carlos Menezes e Ruth Mezek.

1º lugar: Cr\$ 80.000,00 — *Opressão, o mito oculto do Teatro do Oprimido*, de Edécio Mostaço (“Jornal da Tarde”, de 25/10/80).

LIVRARIA

LER E VER

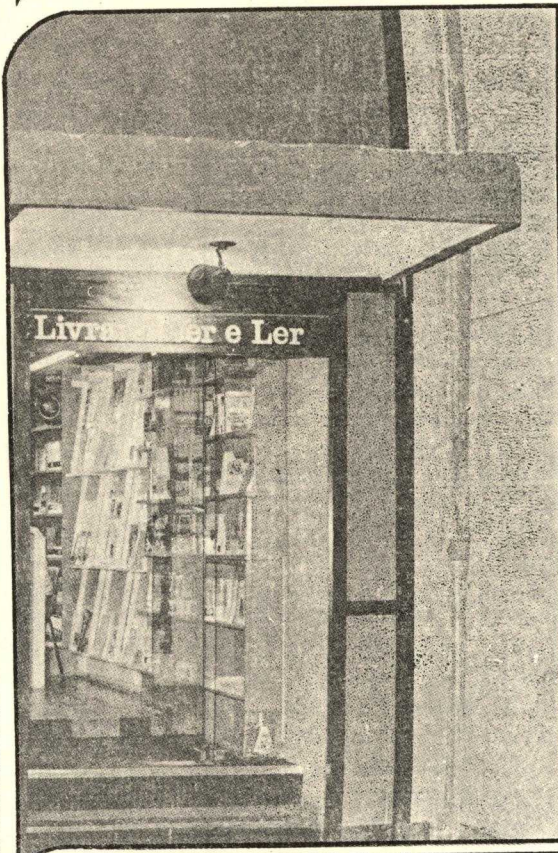


Única livraria especializada em artes cênicas (teatro, dança, ópera e circo), com publicações do INACEN e das editoras particulares.

Além de livros e revistas, a VER E LER vende, ainda, refletores, lâmpadas, sapatinhas e outros objetos ligados às artes cênicas. Futuramente oferecerá partituras de ópera, malhas de balé e material para maquiagem.

As publicações são atendidas, também, pelo Reembolso Postal.

Aberta de segunda a sexta, das 9:30 às 21:30 h.



LIVRARIA

LER E VER

Av. Rio Branco, 179.

CEP 20040.

Ministério da Educação e Cultura -
Secretaria da Cultura

INACEN
CENACEN

Instituto Nacional de Artes Cênicas

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Albee, E. — *A História do Zôo*, nº 85.
Aman-Jean, F. — *O Guarda dos Pássaros*, nº 64.

Anônimo — *Mestre Pedro Pathelin e O Pastelão e A Torta*, nº 69.

Anônimo (séc. XV) — *Todomundo*, nº 62.

Anderson, H. — *O Choque da Identificação*, nº 95.

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.

Artaud, A. — *O Jato de Sangue*, nº 95.

Azevedo, A. — *A Consulta*, nº 88

Barros A. Inês — *O Jogo da Independência*, nº 54.

Baccioni, Settímelli, 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

Caràgiale, 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 Otelo*, 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.

Maeterlinck — *A Intrusa*, nº 65.

Marinho, Luiz — *A Derradeira Ceia*, nº 59.

Martins Pena — *O Caixeiro da Taverna*, nº 60; *O Inglês Maquinista*, nº 67 e *Os Meirinhos*, nº 94.

Machiaveli, N. — *A Mandrágora*, nº 95.

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 e *O Jarro*, nº 94.

Qorpo-Santo — *Mateus & Mateusa*, nº 65; *Hoje Sou um, Amanhã Sou Outro*, nº 88.

Racine — *Os Advogados*, 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; *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 — *Conversação Sinfonieta*, nº 48; *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 Unico Ciúme de Emer*, nº 43.



ATIVIDADES D'O TABLADO

INDICE

CENTRO INTEGRADO DE ARTES PARA

CRIANÇAS:

edelvira fernandes
aracy m. mourthé
vera motta

DANÇA MODERNA:

Andréa Fernandes

IMPROVISAÇÃO:

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
Ricardo Kosovski
Toninho Lopes

PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

CADERNOS DE TEATRO

assinatura anual (4 n.º) 2.000,00

Em Busca de uma Fome — <i>Peter Brook</i>	1
Diretores — <i>R. Wetzsteon</i>	9
Jogos Dramáticos — <i>M. C. Machado e M. Rosman.</i>	16
Diário de Veneza — <i>I. Lessa</i>	19
Os Ciúmes de um Pedestre — <i>M. Pena</i>	21
Auto da Barca do Inferno — <i>Gil Vicente</i>	35
Notícias do Inacen	43

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. Números a rasados podem ser adquiridos da mesma forma, pelo preço atual.

Impresso pela GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.