

98

cadernos de teatro

— REFLEXÕES SOBRE O TEATRO DE VANGUARDA — D. Moscovici

— O HOJE E O JAMAIS — B. Brecht

— INFLUÊNCIA DE STANISLAVSKI — M. Saint-Denis

— O VÔO DOS PÁSSAROS SELVAGENS — Aldemar Conrado

CADERNOS DE TEATRO N. 98

Julho/Agosto/Setembro 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
só poderão ser representados mediante autorização
da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)
Av. Almirante Barroso, 97 Rio de Janeiro*

REFLEXÕES SOBRE O TEATRO DE VANGUARDA

Dina Moscovici

Teatro de Vanguarda é aquele que corresponde ao movimento que, em princípios do século XX, transtornou os hábitos mentais em todos os domínios do espírito humano.

Com esta designação — Teatro de Vanguarda — se quer distinguir especialmente o teatro do Absurdo, mas parece-nos lícito incluir nela, entre outras manifestações, o teatro épico de BERTOLT BRECHT, já que também aí fica implícito um rompimento com a estética tradicional.

Vanguarda implica uma *ruptura* com formas estabelecidas e, desde logo, a enunciação de novos enfoques. E o teatro de vanguarda carece dos elementos característicos do teatro tradicional, de quem se desliga, não só no tocante à forma, como também quanto ao conteúdo. E é justamente isso que nos permite agrupar sob uma designação tão discutível como arbitrária diferentes manifestações do teatro moderno.

Enquanto o teatro de BERTOLT BRECHT nos apresenta os desgarramentos que se operam na sociedade, envolvendo a natureza contraditória e anárquica de seu funcionamento e o aspecto moral como resultantes de hábitos e costumes, essa outra tendência do teatro de vanguarda, o teatro do absurdo, insiste na problemática individual.

A diferença de temática entre BRECHT e autores do teatro do absurdo, como BECKETT, IONESCO, o primeiro ADAMOV, MAX FRISCH, ARRABAL, TARDIEU, GHELDERODE, ALBEE e tantos outros, não é simplesmente o produto de ocorrências pessoais e arbitrárias. Corresponde a dois *estados de espírito* do homem do nosso tempo. Em BRECHT ressalta a crença

de que o ser humano está alienado dos poderes do mundo objetivo e que esta alienação só poderá ser superada quando possamos compreender como funcionam esses poderes, para estarmos em condições de transformá-los. Aí a alienação é da sociedade ou dos indivíduos por ela alienados. Em poucas de suas obras BRECHT se ocupa dos efeitos da alienação a nível da alma humana. Por exemplo, de enorme penetração e beleza, que chegam talvez mais além das intenções do autor, é o desgarramento de Chen Tê, na "Alma boa de Setsuan". Chen Tê é boa e má ao mesmo tempo e, autorizada pelos deuses, permanecerá assim indefinidamente. Não há possibilidade, para BRECHT, de superar numa síntese essa coexistência entre o lado bom e o lado mau de Chen Tê, ou de que ela seja completamente boa ou completamente má. Nas condições da sociedade atual estas possibilidades carecem de sentido. Mas fica sempre a dúvida de que BRECHT valeu-se dos deuses para devolver a Chen Tê sua *natureza humana*.

O teatro do absurdo nos coloca diante do indivíduo em uma expressão depurada e trágica. Afasta-se das causas sociais e morais e apenas se preocupa com a alienação no circuito da *consciência humana*. Limita-se a indagar e a explorar as perturbações ou os comportamentos singulares do ser humano. Para isso, a primeira operação que efetua é a de suprimir o choque dramático, que como sabemos, era inerente ao teatro tradicional. Neste, os personagens se enfrentavam uns aos outros e essa luta produzia a explosão dramática.

No teatro do absurdo cada indivíduo trilha seu próprio caminho, seu próprio destino; só, desamparado, sem qualquer proteção. Perdeu definitivamente a fé no *aqui* e também no *mais além*, já que o mundo alienado nega-lhe toda esperança. Em uma infinidade de linhas paralelas, os destinos individuais às vezes se aproximam, mas nunca se encontram. O resultado da alienação seria a solidão, a incomunicação. Mas, também aí, as obras parecem, em ocasiões, ultrapassar a vontade de seus autores. Em certas obras, como nas de BECKETT, a tragédia se aprofunda até o paroxismo: o indivíduo sente-se abandonado, solitário, mas, ainda assim, procura algo, uma esperança — espera Godot. Outra ilusão, já que os personagens de BECKETT não crêem em nada e sabem que nada vai acontecer. Mas se nada acontece, suas existências não terão o menor sentido, nenhuma significação. E por isso eles criam a mentira — a ilusão — sabendo

que é uma mentira e que para nada serve — apenas para esperar e continuar esperando.

Há muitas outras tendências dentro do teatro do absurdo: formalistas como TARDIEU, autores que procuram o estranho na prosa da vida; outros, para os quais a violência e o horror são um episódio e o destino é um destino sem destino, como em ARRABAL e o mesmo BECKETT; ou os que consideram fundamental o próprio *estranho*, como IONESCO.

O absurdo brota em IONESCO de forma singular. A vida cotidiana é a que parece mais lógica, direta, sem problemas. Por seu caráter monótono e repetitivo pensamos que a podemos compreender facilmente. Mas IONESCO nos arranca dessa cômoda crença e nos mostra que o absurdo reina no coração de nossa existência diária. Estamos lançados em meio de um mundo de alienações que, por comuns e correntes, se tornaram familiares como o ar que respiramos. Alienações na linguagem, numa linguagem gasta e pobre; alienações nos costumes, etc. . . . IONESCO introduz um novo elemento que nos confronta com o aberrante, desproporcionado, insólito e monstruoso — o *crime* na “Lição” ou o *morto* em “Amadeu” — que representa nossa própria imagem, essa pobre imagem que vemos diariamente no espelho, que é o desproporcionado, insólito e monstruoso de nossa existência.

IONESCO nos mostra, sem receio, que os fantasmas e as feras reais ou imaginárias são apenas produtos de nós mesmos. O absurdo é nossa própria alienação projetada para fora. Por isso IONESCO necessita do *humor* como elemento de exageração e de desmistificação.

GHELDERODE propõe, antes de tudo, o tema da morte. O que é a morte? É aquela realidade que nos coloca — para o autor — diante de nós mesmos. Com a morte nos reconhecemos como humanos, já que somos os únicos que morremos, ou melhor, que sabemos que morremos; mas, paradoxalmente, a morte é nossa própria negação, porque ela nos nega ao suprir-nos. A grande contradição da morte é que ela nos remete à humanidade e no-la nega ao mesmo tempo. É isso que MICHEL DE GHELDERODE quer dizer e, por essa razão, seus personagens esperam a morte com atitude ambígua: por um lado, há nelas uma espécie de festa, a festa do humano; mas por outro lado, o desespero, diante da própria extinção, aparece no esgar do terror e do medo.

Ao lado da morte, o sentimento religioso da culpa, representado pela miséria e pela impossibilidade de redenção, nos dá essa visão pessimista do ser humano; de uma culpa sem Deus; de uma culpa pelo vazio de uma existência sem rumo. Neste sentido, a obra de GHELDERODE aponta a crise profunda de valores de amplos setores da sociedade moderna, que não crêem no passado e não podem, por isso mesmo, crer no futuro. Vê no salto da fé religiosa, sem dogmas nem igrejas, a única saída. Mas, como na verdade *não é saída*, como é fé que se nega a si mesma; como é fé que é *não-fé* — porque em nada crê — por isso aí podemos dizer: *creio, mas é absurdo*.

Na obra de GHELDERODE o herói é a Morte e o humanismo profundo está na comunhão terrível que só se encontra na angústia, na qual se revela a identidade real de todos os homens. Com sua solenidade GHELDERODE faz o teatro recobrar toda a dignidade original.

— :: —

O teatro de vanguarda, tanto o de BRECHT, como o do absurdo, quase sempre dispensa os elementos do teatro tradicional. Neste, por exemplo, um tema se desenvolve em forma de história, na qual um fato se dá como resultado do anterior e em função do seguinte. A ordem da vida transferia-se à cena o mais fielmente possível, sem a presença do atemporal ou do aespacial. Se isso acontecia era a título onírico ou fantástico. Tanto o teatro do absurdo como o teatro épico de BERTOLT BRECHT não pensam que os fatos devam engrenar-se obrigatoriamente dessa maneira. Por isso, no teatro do absurdo, os eventos podem, ou não, vir de outros pretéritos; isso é indiferente porque eles não estão a serviço de uma fábula ou de uma história, mas para *criar um clima*, um sentimento; uma vaga noção sobre os temas que lhe interessam: *morte, destino, o bem, o mal, Deus, nada*. . . Tal como o teatro épico de BRECHT, o teatro do absurdo carece de desenlace.

O teatro clássico possuía uma finalização, que estava em função da arquitetura global da obra e era compreensível a partir dela. A morte de Otelo e Desdêmona pode surpreender, mas no fundo era uma saída, talvez a única para a tragédia que havia amadurecido antes.

Um antecedente do teatro do absurdo — no sentido formal é o famoso *deus ex machina* do teatro grego do fim da época clássica. O desenlace, muitas vezes, tinha

então um caráter arbitrário. Mas no teatro do absurdo a finalização da obra não é propriamente arbitrária, simplesmente é *qualquer uma*, não importando qual *em concreto* (renovação do tédio, morte, etc.). O que importa é que ela colabore para deixar essa sensação de estranhamento, de errância sem repouso do homem contemporâneo.

O teatro do absurdo põe em cena o absurdo da existência. Daí que o conflito não seja nem o choque dramático nem o resultante, como em BRECHT, de conflitos iluminados pelo social. As obras do absurdo manifestam o desgarramento interno que produz a alienação; uma consciência sem salvação, sem amo e sem perspectivas. Nesse choque entre os aspectos inconciliáveis da consciência reside a teatralidade do teatro do absurdo, seja ele impregnado de elementos trágicos, como em BECKETT; de elementos dramáticos, como em ALBEE; ou de elementos cômicos, como em IONESCO e FRISCH.

Este enfoque implica, em geral, em obras de um só ato ou em peças breves. Apenas nos casos de grande maestria cênica é possível sustentar desenvolvimentos mais extensos; lograr que o espectador se interesse apenas pelo “tema teatral”, sem um argumento ou uma história, com suas peripécias.

O teatro do absurdo leva o espectador a uma forma particular de identificação. Nisso, segue a tradição aristotélica e se coloca, de certo modo, na metade do caminho entre BRECHT e o teatro tradicional. Com BRECHT compartilha a tendência a introduzir elementos da narrativa épica no teatro, quebrando a tradição do choque e do desenlace. Mas se diferencia de BRECHT porque este procurava incutir no espectador elementos racionais, que lhe dessem condições de compreender as causas dos problemas e motivá-los para a ação.

O teatro do absurdo nos submerge no problema. Introjamos os conflitos e, tal como Orfeu, depois da longa viagem pelos infernos, retornamos modificados. O teatro do absurdo nos transforma, enquanto o de BRECHT nos coloca em condições de nos transformarmos.



O HOJE E O JAMAIS

Bertold Brecht

A Injustiça passeia pelas ruas com passos seguros. Os dominadores se estabelecem por dez mil anos. Só a força o garante. Tudo ficará como está. Nenhuma voz se levanta além da voz dos dominadores. Nos mercados de exploração se diz em voz alta: Agora acabo de começar! E entre os oprimidos muitos dizem: Não se realizará jamais o que queremos!

O que ainda vive não diga: Jamais! O seguro não é seguro. Como está não é seguro. Como está não ficará. Quando os dominadores falarem falarão os dominados. Quem se atreve a dizer: Jamais? De quem depende a sua destruição? Iguamente de nós. Os caídos que se levantem! Os que estão perdidos que lutem! Quem reconhece a situação como pode calar-se? Os vencidos de agora serão os vencedores de amanhã. E o "hoje" nascerá do "Jamais"!

Senhores! Princípio hoje a falar-lhes de uma arte que professo há 35 anos, crente em que o estudo que sobre ela tenho feito para adquirir do público alguma indulgência, e o que aprendi em diversos eruditos que sobre ela escreveram, poderão talvez auxiliar aqueles que se destinarem à carreira dramática.

Não basta unicamente, como em geral supõe a mocidade, decorar os papéis que têm de ser executados, aprendendo a reproduzi-los mais por mecânica do que por inteligência; é portanto essencial, e muito essencial a quem se destina à cena, pôr-se em primeiro lugar em estado de representar por meio de reflexão e pelo conhecimento dos verdadeiros princípios e elementos da arte. Como, porém, se poderiam aprender esses princípios, sem uma escola, se os atores entre nós tem sido obrigados a apossar-se dos papéis por si próprios, à força de prá-

tica, sem conhecer as regras que precisavam saber antes de começar, e que só vem a conhecer-se quando já se não está em estado de fazer uso delas? O grande Lekain era de opinião que para chegar-se a ator consumado era preciso um tirocínio de mais de vinte anos; mas é porque Leskain faleceu em 1778, e a escola dramática foi fundada na França em 1776 sendo professores os atores Molé, Dugazon e Fleury; seguindo mesmo a opinião daquele douto escritor, sou portanto de parecer que o ator formado, não pela inspiração, experiência ou prática, mas pelo estudo em uma escola regular, dirigida por professores hábeis, pode em 6 ou oito anos atingir à perfeição da arte.

Partindo deste princípio, esforçar-me-ei por ir-lhes explicando os rudimentos e regras necessárias a preparar o terreno para o estudo, com o qual descobrirão as dificuldades da cena.

Comparo eu o ator ao pintor, e vou explicar em que e porque. Semelham-se entre si no sentimento do belo, nas inspirações e na cópia fiel da natureza; porque, assim como o pintor reproduz sobre a tela todas as paixões e sentimentos, assim o ator os pinta e reproduz sobre a cena, imitando em tudo o natural, com tanta verdade e expressão como o faria o pincel de Rafael ou de Ticiano. O bom desenho, o bem combinado das tintas, o claro-escuro apropriado à excelência do quadro, é o belo, é o relevo da pintura: a voz doce, forte, majestosa, patética, aguda, grave, imponente, abatida, rouca, harmoniosa, boa, bela, rude flautada, etc. etc., com todas as inflexões apropriadas e naturais, são as tintas, são os claros-escuros de que o ator se serve para a fiel pintura do vasto e majestoso quadro da natureza que deve constantemente pintar aos olhos do espectador.

Senhores! O estudo de um papel ou a sua criação, na frase da arte, é de onde parte a reputação do ator. É portanto de absoluta necessidade estudarem-se os tipos na sociedade ou na história, segundo às épocas em que eles existem ou existiram.

Todos estes pontos de arte que toquei ligeiramente, prometo desenvolvê-los o melhor que me seja dado, colocando-os em devida ordem e a propósito, para melhor esclarecer as idéias dos senhores que se propõem à difícil carreira dramática, e que talvez cheguem a ser algum dia a glória do teatro nacional. Mlle. Clairon dizia, e muito arrazoadamente, que a arte de respirar era o encanto das frases; o que é uma verdade incontestável,

senhores, porque se as palavras não forem sustentadas por meio da respiração, tomada a propósito e convenientemente, ficarão desatinadas e sem o som preciso para exprimir o que se deseja, e como se deve exprimir. É portanto uma parte essencial que deve entrar no estudo do papel, não só para que o nosso trabalho, como já disse, possa terminar com a mesma igualdade de força, mas também para que as nossas inflexões sejam justas e arazoadas, próprias do que tivermos a exprimir. É preciso pois, entrar escrupulosamente no cálculo do estudo do papel a maneira de respirarmos; para conseguir esse fim, dividamos a respiração do modo seguinte:

Dessa palavra a esta, ou desse verso a este, onde finaliza tal idéa, uma respiração inteira; daqui ali, em que fica suspenso o pensamento, um quarto de respiração; nesta cláusula em que a frase não está terminada, meia respiração; aqui e ali meio quarto de respiração, uma respiração imperceptível etc.

Passarei agora a explicar-lhe melhor o que disse com um exemplo: Seja a primeira fala do Mouro de Venéza, na tragédia Otelo:

“EU ME CALO, ODALBERTO”,

um quarto de respiração, porque o pensamento fica suspenso

“EU NÃO RESPONDO”

inteira porque termina a cláusula

“MAS SE JÁ QUANDO EU FUI AMIGO VOSSO”

um quarto, porque fica suspenso o pensamento

“A TERRA EM QUE NASCI ME PERDOASTES”

meia respiração, porque quase que termina a cláusula

“EU VÓS ROGO QUE AGORA EM MINHA FRONTE”

uma respiração imperceptível, porque deve quase ligar o pensamento ao que se segue.

“MEUS REMORSOS VEJAIS”

meio quarto de respiração porque suspende um pouco a cláusula para descer rapidamente ao final.

“NÃO VOSSA INJÚRIA”

com que exprime bem o pensamento, e ao finalizar toma uma respiração inteira.

Observando este método até terminar a fala, qualquer um conservará a mesma força com que a começou e sem se fatigar; mas se recitar sem respirar a propósito, cansará inevitavelmente, dizendo tudo em um som igual, sem relêvo nem claro-escuro nos sentimentos que deve produzir. O mesmo aconteceria ao pintor, se se servisse em um quadro de uma só cor, sem um sombreado preciso para levantar as figuras dele.

O ator deve mover-se a passo firme, porém igual, moderado e sem sacudir-se. Já os espanhóis seguem exatamente o contrário na sua escola, levando até certa exageração os seus movimentos, o que eu já havia notado em alguns que têm aparecido nos nossos teatros: atribuí então esse excesso a não serem atores de primeira ordem.

Quando se levanta o braço é preciso que a parte superior (quero dizer, aquela que se compreende do ombro ao cotovelo) se separe do corpo, arrastando as outras duas que não devem tomar força para se moverem, senão sucessivamente e sem precipitação, e por consequência a mão se deve mover por último, permanecendo inclinada para baixo até que a parte inferior do braço tenha chegado à altura do cotovelo; então a mão se volta para cima, enquanto o braço continua o seu movimento para elevar-se ao ponto em que deve permanecer. Se tudo isto se praticar sem violência, a ação é perfeita e agradável. Para descer o braço, a mão deverá cair primeiro, e as demais partes seguirão por sua ordem, procurando com muita atenção não ter os braços tesos, e fazer ver sempre a prega do cotovelo e do punho; os dedos não devem estar inteiramente estendidos; é necessário apresentá-los sempre com suavidade e conservar entre si a gradação que é fácil observar naturalmente. Deve evitar-se quanto seja possível ter o punho totalmente cerrado, e, sobretudo, de o apresentar diretamente ao ator com quem se representa, ainda nos momentos de maior furor, porque esta ação por si mesma é vil; diante de uma senhora, grosseira; é feita a um homem cara a cara, grande insulto.

Há também, senhores, outras situações em que um personagem, impellido pela veemência de um sentimento, deve tomar toda a expressão de que necessitar o lance. Suas palavras devem chegar aos lábios tão rapidamente como o pensamento à sua alma. Em qualquer dos casos só a inteligência modera e regula o bom efeito. Vem a propósito referir aqui a idéa que em Lisboa fizeram da minha pequena inteligência, quando tive a glória de re-

presentar no teatro de D. Maria II. Passo portanto a ler esta folha do meu álbum:

“Neste álbum destinado a guardar as memórias, as opiniões e os pareceres dos homens de letras de Lisboa, acerca do primeiro artista dramático do Brasil, o que poderei dizer, que não seja o eco do voto geral do nosso público? Estima-se mais sempre a glória não pelo que ela nos dá, mas pelo que ela nos custa; é todavia o Sr. João Caetano dos Santos um dos raros privilegiados que deve amar os seus triunfos pelo que eles lhe custam e pelo que eles lhe dão. Vem de si e de si só a inteligência, a arte, o tom supremo do gênio que lhe admiramos. Com um rasgo de seu olhar esplêndido, alumia, através da ação, límpidos abismos, voragens do coração humano que ninguém suspeitava. Transforma um drama ruim em um poema. Quando entra em cena, tudo se agita e se anima e o que era um mau esboço a carvão, toma as cores de um quadro de mestre. Julgamos ouvir uma cena de amor, de ciúme ou de piedade... leia a peça... não está lá nada disso, foi João Caetano que escreveu tudo, erguendo os olhos ao céu, ajoelhando, apostrofando, ou abençoando. Lisboa 1 de dezembro de 1860.
“JULIO CESAR MACHADO”.

Senhores, a referência que nesta lição faço sobre o juízo que emitii a meu respeito o ilustrado público lisbonense é para provar ainda mais que a inteligência dá um verdadeiro realce ao trabalho do ator; mas se alguém me taxar por isto de imodesto, conquanto não seja verdade, não me ofendo, porque o meu fito é fazer realçar em tudo o merecimento e a glória da arte que eu tanto amo.

Finalizarei, portanto, senhores, o meu raciocínio sobre o estudo e conduta dos atores, com o que disse Barón: — “O ATOR DEVEIA SER CRIADO AO COLO DE UMA RAINHA”. — Com estas palavras bombásticas, queria sem dúvida dizer que o autor deve sempre professor os mais nobres sentimentos, ter as maneiras da melhor sociedade, e escolher as suas relações entre as pessoas mais instruídas e de maior distinção.

Senhores! A distração, a indiferença e a frieza são tão grandes defeitos, que só o ar preocupado torna o ator insuportável; e a propósito de frieza, desse antagonismo da arte, citarei uma anedota de Préville, que deve servir para fazer renunciar ao teatro aqueles que não tiverem uma alma capaz de sentir impressões vivas e profundas. Préville, a pedido de uma pessoa a quem não podia fal-

tar, propôs-se dar lições a uma linda jovem, a qual dizia sempre tudo com indiferença e frieza. Um dia, porém, ele querendo fazer-lhe sentir a força do papel de Ariane, que lhe ensinava, procurou exaltar a imaginação da discípula demonstrando-lhe a desgraça desta princesa. Cheio de entusiasmo e calor, Préville disse: “Vamos, menina, entregue-se toda à emoção, não tenha medo de mal executar; é de sensibilidade e alma que nós carecemos: vamos, eu a escuto”; e a menina repetiu o papel como sempre, como uma pensionista de colégio. Préville, impaciente, mas procurando conter-se, continua dizendo-lhe: “Como, menina, pois fica fria em uma situação assim tão tocante? Ora deixemos Ariane... eu lhe peço... Falemos da sua pessoa... conversemos... Um dia a senhora há de casar-se, não é verdade? responda. — Sim, senhor. — Muito bem, e se o seu amante... não... quero dizer, o seu prometido esposo, aquele que a senhora amasse e fosse da sua escolha a abandonasse... que faria a senhora?... — Senhor... — Responda francamente: vamos? — Pois bem... senhor... eu escolheria outro — A senhora escolheria outro?! Pois, menina, esta lição é a última: não pense mais nem em representar tragédias nem comédias; a senhora nunca será nada no teatro; sou eu que lhe digo: faça-se florista, costureira, aquilo que quiser, menos atriz. Adeus, eu a saúdo.”

Préville teve razão de sentenciá-la assim, porque o ator deve ter uma alma como o vulcão, que, quando não faça grandes erupções, quando não deite esse mar de lavas, conserva sempre o fumo sobre si. Também não há nada mais ridículo em um ator do que querer fazer valer absolutamente tudo no papel que representa. Deve-se ter em muita atenção que os grandes lances de mestre no teatro são sempre levados por algumas circunstâncias, e que a verdadeira arte consiste em desprezar certos lances para apoiar-se com vantagem sobre outros e para que tudo sobre a cena se exprima sem frieza, com graça e naturalidade, é preciso gênio, tempo e estudo, e Talma dizia: — Que para exprimir tudo era preciso que o sistema nervoso do ator fosse de tal maneira móvel e impressionável que se dobrasse às inspirações do poeta, tão facilmente como a harpa ressoa ao mais brando sopro do ar que a toca.

Senhores! A morte e o desmaio que o ator tem necessariamente de imitar muitíssimas vezes, precisam de apurado estudo, e conquanto este tenha alguma parte mecânica que ensina a maneira de cair sem se magoar o

ator que deve imitar a morte ou o desmaio, não incluí este estudo na lição quarta, porque entendi que aqui o mecanismo da arte entra como incidente, e que o essencial deste estudo depende inteiramente da inteligência, para não continuarem aí nos teatros a desmaiar e morrer, como até hoje, sem arte e sem o bom senso.

Faltava-me ainda, senhores, tocar em algumas partes muito essenciais à representação, o que passo a fazer agora, porque devem merecer do ator o mais escrupuloso cuidado na sua execução. Estas partes são três, e vêm a ser: a nobreza, a majestade e o entusiasmo.

Direi agora algumas palavras sobre a maneira de representar o cômico.

O ator que representa neste gênero deve separar-se de todas as maneiras que provêm do bom tom, e só deve mostrar um certo desembaraço a que se chama um bom ar natural, e igualmente para distanciar-se dos movimentos elegantes que não se empregam senão nos papéis nobres; necessita estudar ações desconcertadas e extravagantes, mas com muito cuidado, para não descer a certo grau de baixeza que o envileça aos olhos do espectador, isto, não obstante, se coibirá bem de parecer nobre.

Os papéis cômicos das mulheres devem representar-se pelos mesmos princípios que os dos homens, com pequenas alterações, porque o natural das mulheres tem mais doçura e gentileza.

Temos ainda os papéis de figurão os quais é preciso representar com o modo exagerado da tragédia para produzir efeito e provocar o riso, pois é preciso que o ator em sua voz e em suas ações apresente uma desunião que lhe embarace o parecer nobre. O papel de figurão é de todos os da comicidade aquele que mais dificilmente se estuda e poderia colocar-se na classe do alto cômico atendendo ao seu mérito e à sua dificuldade, e sirva de regra geral a todos os atores que representam papéis graciosos que, quanto mais engraçada for a situação, menos parte devem eles tomar na alegria, porque é um defeito insuportável rirem-se eles mesmos daquilo que só deve fazer rir aos outros, falta que destrói completamente a ilusão.

Sobre este assunto, senhores, devo parar aqui, não porque não haja ainda muito que dizer a tal respeito, mas porque acredito que a lição muito longa e complicada pode confundir as idéias em vez de esclarecê-las;

por isso adotei o estilo conciso e claro que os conduza a bom caminho para a arte teatral.

Vou enfim, senhores, terminar as minhas lições dramáticas por uma confissão sincera. Persuadir-me-ia de ter bem explicado o que estudei nas judiciosas reflexões que autores abalizados escreveram relativamente ao teatro, e com o que devia adquirir na prática de 35 anos, se tivesse a convicção de que sabia perfeitamente a minha arte; não me lisonjeio, porém, de haver chegado até esse ponto; o que me parece é que tenho mais sabido senti-la do que explicá-la. Seja como for, o meu desejo é ser útil, e mostrar aos meus desafeitados com este meu pequeno trabalho que nunca fui indiferente ao progresso do teatro nacional, como por muitas vezes o tem publicado nos seus malévolos escritos; ficando eu convencido de que as regras que escrevi não podem fazer atores, porque Rossini, o grande maestro dizia: "Para cantar precisa-se de três coisas — Voz, Voz, voz".

Eu também digo: — Para ser ator é preciso — gênio, gênio e gênio.

A INFLUÊNCIA DE STANISLAVSKI SOBRE O ENSINO DA ARTE DRAMÁTICA

Michel Saint-Denis

O "Sistema" Stanislavski é objeto, em diversos países, de uma controvérsia tão virulenta que se tornou difícil falar do mesmo com calma e objetividade.

A atualidade de Stanislavski vem dos EE.UU. Um artigo do célebre diretor norte-americano Harold Clurman nos confirma que a influência das idéias de Stanislavski sobre a prática e o ensino da arte dramática começou naquele país em 1939 e que essa influência é profunda.

A situação é totalmente diferente na França e nos países de língua francesa onde a atualidade de Stanislavski provém da publicação ainda recente de sua importante obra "A Formação do Ator" ("An Actor Prepares", na edição americana).

Tomamos, pois, conhecimento das idéias de Stanislavski com pelo menos 30 anos de atraso. Trata-se, na realidade, de um atraso que diz respeito principalmente às jovens gerações, pois os homens de teatro franceses tomaram conhecimento dos métodos de Stanislavski ao mesmo tempo que os dos outros países ou até mesmo antes, tendo observado, já em 1922, a teoria posta em prática no decorrer das maravilhosas representações do Teatro de Arte de Moscou em Paris. Na verdade, os homens de teatro franceses integraram aos seus próprios ensinamentos, durante os últimos 30 anos, o que havia de melhor nas teorias de Stanislavski ou então rejeitaram-nas, mas, de qualquer maneira, sofreram sua influência.

Sabemos que, de geração em geração, as experiências se transmitem mal; de qualquer maneira, parece ocorrer atualmente um novo entusiasmo dos jovens atores de língua francesa pelos métodos do mestre russo. É

preciso tomar devidamente em consideração esse entusiasmo. Podemos perguntar-nos se tal interesse é geral e qual é a situação nos outros países. Seria interessante examinar igualmente em que essa volta atrás se justifica, se corresponde a uma necessidade real, o que poderá trazer à arte dramática de hoje, se devemos regozijar-nos ou lamentar-nos.

Artes de mais nada, lembremos as advertências que o próprio Stanislavski nos dá. Esta principalmente:

"... Inventar exercícios para os alunos e fazer com que os executem sem levar em conta o que há de mais importante, isto é, a necessidade de encher a ação física de convicção e do sentido da verdade, apresenta poucas dificuldades e pode resultar num comércio compensador. Que tentação para os exploradores do meu sistema! Tratando-se de arte, nada poderia ser mais nocivo ou mais estúpido do que dar-se por satisfeito com um sistema em si. Não se pode transformar um meio num fim; seria a maior das mentiras."

Stanislavski ainda: "Os que pensam que temos procurado fazer naturalismo no palco estão enganados; nunca tivemos a menor inclinação por esse princípio. Temos procurado sempre a vida interior, a verdade de sentimento e de experiência mas como nossa técnica espiritual ainda estava em embrião entre os atores de nossa companhia, por necessidade e impotência e contra nossos desejos, acontecia às vezes cairmos num naturalismo exterior e grosseiro".

Admiramos, nos textos acima, a autenticidade de um homem de teatro de grande caráter, de uma rara amplitude humana, de uma grande cultura, que publicou o seu "sistema" com 64 anos de idade e 50 de experiência teatral (havia começado aos 14 anos) e que, no decorrer do seu trabalho, encontrara ou incentivara autores tão importantes quanto Doistoievski, Tolstoi, Gorki e Chekhov.

E é antes de mais nada, porque nos vem de um homem de tamanha têmpera, forte e sensível, de um artista que só se elevou até a teoria de sua arte após anos passados na prática de todos os estilos, que a contribuição trazida pelo sistema tem um valor duradouro e universal.

Foi à arte do ator, muito mais do que à do diretor ou do cenógrafo, que Stanislavski se dedicou. Depois do ator, não raro juntamente com o autor e completando-o, é o ator que é o artista criador capital no teatro.

Para que o teatro cumpra sua alta função humana e social, é preciso que dêem as costas ao divertimento, ao artifício, à convenção, ao exibicionismo e a todas as vaidades. Para servir esse teatro, é preciso um ator que seja um artista, isto é, um homem de integridade e de cultura, inteiramente dedicado à prática de sua arte. O sistema começa, pois, por exigir do ator, o qual precisa tirar tudo do fundo de si mesmo, uma personalidade, um caráter um comportamento que condicionam a vida e a prática diária de sua profissão. Sem essa atitude e, de certa maneira, sem essa moralidade do ator em relação à sua arte, não há reforma, não há nenhum "sistema" possível.

Em no entanto, o sistema funcionou, a reforma processou-se.

Afastando as caretas, os truques, os clichés de uma profissão já pronta, afastando também a técnica de uma arte de "representação", mesmo chegada à perfeição, mas sempre baseada na imitação, Stanislavski conseguiu pouco a pouco descobrir os caminhos que o ator precisa trilhar para chegar até o coração da arte cênica: a criação da vida profunda de um papel e a apresentação desta vida no palco sob uma forma artística.

A formação do ator criada implica na prática constante da improvisação, sobre temas dados.

São estas as grandes linhas do "Sistema"; perfeitamente assimiláveis, oferecem-se à adesão de todos os que padecem por causa de um ensino exterior e ultrapassado e que sentem vivamente a necessidade de sair dos caminhos já batidos.

Há, porém, outros elementos, no sistema, que na minha opinião, limitam sua aplicação; existem também as lacunas.

Os temas de improvisação dados aos alunos são sempre de natureza realista. Além disso, nos ensaios, Stanislavski aconselha seus atores, a fim de ajudá-los a estabelecer a continuidade dos seus papéis, a inventar aquilo que se passa entre as cenas; aconselha também a fabricar para si mesmo uma biografia de seus personagens, anterior e posterior à ação da peça; para encontrar a verdade atrás do texto, faz até com que seus atores improvisem sobre o próprio tema de tal cena da peça. Todos esses processos serão de um grande interesse se houver correspondência de estilo entre as invenções dos atores e o texto da obra a interpretar.

O que é que acontece no caso de Molière, de Racine, de Marivaux mesmo e, acima de tudo, no caso de Shakespeare?

Não será um perigo grave para o ator o fato de ser levado a inventar uma realidade quotidiana, contemporânea, subjetiva, que pode entrar em conflito com o estilo escrito de uma obra?

É aqui, creio eu, que deparamos com uma lacuna séria: em lugar nenhum do sistema, encontrei qualquer indicação sobre o estudo do texto como objeto real. Um texto, pela sua forma, pela escolha das palavras, pelo ritmo, tem uma influência direta sobre o sentido; esta influência, num grande poeta, pode ser primordial: é a influência da poesia. Nesse sistema realista, a realidade do estilo não parece ser tomada em consideração.

A "mise-en-scène" do "Othello" de Shakespeare foi publicada em vários países. A leitura desse livro é o bastante para nos convencer de que as motivações realistas de Stanislavski se aplicam mal ao estilo da grande poesia ou pelo menos que o "Sistema" não pode ser aplicado ao mesmo em bloco; é preciso escolher, a ordem do trabalho não pode ser a mesma. Em primeiro lugar, o texto e sua forma devem libertar sua substância. Para lutar contra a interpretação formal de um texto escrito formalmente, é preciso partir desta forma; a psicologia não pode ser empurrada atrás da verdadeira poesia: muitas vezes, é uma decorrência desta.

É por causa dessa negligência em considerar a exaltante realidade dos estilos que muitos homens de teatro consideram que o sistema já caducou; seria apenas o estilo de uma época ou ainda o dos países sem tradição onde o realismo ainda triunfa.

Seria justamente este o caso do E.E.U.U. onde o "Sistema", chamado por lá de "Método", obteve resultados substanciais, isto fora da publicidade devida aos seus triunfos cinematográficos. O benfazejo "Método" cometeu, porém, alguns excessos: apaixonado pela psicanálise, levou às vezes a sinceridade dos seus adeptos até a neurose; encorajou um subjetivismo psicológico que não é de natureza a levar em consideração os valores objetivos de um texto.

Na União Soviética, onde nenhuma evolução lhe foi permitida desde os anos 30, o "Sistema", esgotado, dá agora resultados convencionais; os melhores se afastam dele; mas se é preciso dizer que foi corrompido: o

próprio Stanislavski soubera conservar o seu repertório antigo fora do alcance das influências ideológicas do regime, os seus sucessores nem sempre procederam da mesma maneira. As direções das peças de Checkhov que vi no Teatro de Arte de Moscou são a prova disso.

A Alemanha não parece ter muito interesse em seguir o exemplo de Stanislavski: vive das suas próprias descobertas, as do expressionismo, em particular; e deu ao mundo Bertolt Brecht, que viveu no Leste mas cuja influência é mundial. Brecht tem sido oposto a Stanislavski pelo fato de ter afastado a emoção subjetiva e as contribuições do subconsciente e porque sempre preferiu dirigir-se ao espírito do seu público com toda a clareza.

A Inglaterra e a Itália são como a França: de quarenta e cinco anos para cá, assimilaram do sistema aquilo que lhes convinha.

É a França, por tradição menos atual e mais fechada do que qualquer outro país europeu, por causa dos seus clássicos, que se mostrou provavelmente a mais refratária. Pouco mudou o ensino do Conservatório e só possui em Paris alguns cursos esparsos e fragmentados. Depois que Jacques Copeau e todos os outros grandes diretores do Cartel se foram, a França não parece ter sentido a necessidade de criar na capital aquela grande escola moderna do teatro onde as contribuições do realismo poderiam ter sido confrontadas com as lições da velha tradição clássica.

Nestas condições, compreende-se o entusiasmo dos jovens por Stanislavski. Corresponde a uma necessidade de renovação numa época em que, se o naturalismo está desacreditado, o realismo ainda é o estilo mais difundido. O realismo, aliás, continua a evoluir; depois de Joyce, Proust, Kafka, Sartre, Camus, Beckett, está explorando regiões cada vez mais profundas. O sucesso de Chekhov, que é um fato consumado na Inglaterra há já 30 anos, ainda é recente entre nós. Não deixa de ser significativo que Jean Vilar se declare, com algumas reservas, um admirador de Stanislavski: pois não foi ele, mais do que qualquer outro, que conseguiu, no despojamento do palco, dar sentido e realidade aos clássicos?

Finalizando, deve-se dizer que se o "Sistema" está hoje em dia ultrapassado, Stanislavski, não deixa de ser

um mestre seguro; há-de propiciar aos jovens uma boa base de saída na direção de novas descobertas.

UM PRECURSOR DA VANGUARDA: CORPO SANTO

Henrique Oscar

No V Festival Nacional de Teatros de Estudantes promovido no Teatro Nacional de Comédia do Rio de Janeiro, em janeiro de 1968, por Pascoal Carlos Magno, um grupo gaúcho revelou um autor teatral sul-riograndense até então desconhecido na ex-capital federal e nos outros grandes centros do país: José Joaquim de Campos Leão, Corpo Santo. O comentário de um crítico teatral dá bem idéia da importância do acontecimento: "A julgar pela mostra apresentada, a descoberta de Corpo Santo é um acontecimento de notável importância, que, não só torna parcialmente obsoletos todos os livros de história da dramaturgia brasileira que não mencionam a sua obra, como também transcende as fronteiras do Brasil e merece ser estudado dentro de um contexto internacional; o autor gaúcho é, muito provavelmente, o primeiro precursor mundial do teatro de absurdo, uma vez que algumas décadas antes de Alfred Jarry ele colocava em prática as idéias de antiteatro baseado no mais violento nonsense, algumas das quais dignas de fazer inveja ao próprio Ionesco e aos seus seguidores" (Yan Michalski, "Jornal do Brasil, 8 de fevereiro de 1968):

Na realidade, Corpo Santo até então só não era desconhecido de seus conterrâneos. Estes, porém, formavam dele uma idéia errônea, preconcebida, de que não escapou nem um homem da sensibilidade de Alvaro Moreira, segundo a qual tratava-se apenas de um louco, um maníaco que escrevia furiosamente, opinião formada por seus contemporâneos e transmitia aos descendentes que, naturalmente, a repetiam sem reestudarem os escritos do autor que era objeto de tal juízo. Admitamos que isso não seria fácil, pois sua produção literária,

desprezada quando surgiu, desapareceu quase completamente.

Um conterrâneo seu houve, porém que o reabilitou, revelou e trouxe até nós: Guilhermino César. No livro "Corpo Santo — As Relações Naturais e Outras Comédias", edição da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de 1969, única e preciosa fonte para o estudo do autor em questão, e na qual se baseia este artigo, conta ele que ao escrever um "História da Literatura do Rio Grande do Sul", em 1946 procurou em vão escritos de Corpo Santo, sendo, porém, depois informado da existência de três fascículos de sua obra "Enciclopédia ou Seis Meses de uma Enfermidade"; que calcula ter chegado pelo menos a oito e que no livro IV encontrou nada menos de dezessete peças teatrais, algumas inacabadas. Sugeriu, então, (em 1962) a professores do Curso de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia do Rio Grande do Sul que encenassem três dessas peças: "As Relações Naturais", Mateus e Mateusa", "Eu sou Vida; Eu Não Sou Morte", que acabaram sendo levadas quatro anos depois (em 1966) no Clube de Cultura de Porto Alegre, sob a direção de Antonio Carlos de Sena. Foram as duas últimas dessas três as apresentadas aqui no Rio em 1968 e que revelaram o autor.

Além dessas, escreveu mais (ou pelo menos dele foram encontradas ainda) as seguintes peças: "Hoje Sou Um; Amanhã Sou Outro", A Separação de Dois Esposos", "O Marido Extremoso ou O Pai Cuidadoso"; "Um Credor da Fazenda Nacional"; "Certa Entidade em Busca de Outra"; "Uma Pitada de Rapé"; "Um Assovio"; "Lanterna de Fogo"; "Um Parto"; "O Hóspede Atrevido ou "O Brilhante Escondido" (princípios de uma comédia); "A Impossibilidade da Santificação" ou "A Santificação Transformada"; "O Marinheiro Escritor"; "Duas Páginas em Branco" (apontamentos para comédia); e "Dois Irmãos" (notas para uma comédia).

Não há espaço num artigo das proporções deste para uma biografia minuciosa de Corpo Santo. Limitamo-nos, por isso, a fornecer alguns dados essenciais para melhor compreendê-lo e situá-lo. Nasceu José Joaquim de Campos Leão em 1829 na Vila do Triunfo e faleceu em 1883 em Porto Alegre. Trabalhou no comércio na juventude, dedicou-se depois longamente ao magistério, tendo inclusive sido fundador e diretor de um colégio. Foi ainda vereador e subdelegado de polícia. Por volta

de 1864 ter-se-ia instaurado a moléstia então denominada "Monomania" e que os psiquiatras contemporâneos acreditam seja esquizofrenia. A partir desse momento, a Justiça gaúcha começou a persegui-lo, nomeando-lhe curador e privando-o da gestão de sua pessoa e bens, embora o resultado do exame da sanidade mental a que foi então submetido lhe fosse favorável. Em 1867 o Juiz de Órfãos de Porto Alegre o manda submeter a novo exame, em que é outra vez dado como são e inconformada a autoridade o remete para o Rio de Janeiro, a fim de ser examinado. Recolhido ao antigo Hospício de Dom Pedro II, é ali declarado são, mas lhe recomendam um estágio numa casa de saúde. Vai para o Doutor Eiras e dali sai em 1868 com novo atestado de perfeita sanidade mental, o que o autoriza a voltar a Porto Alegre. Mal ali chega, porém, exigem-lhe novo exame de saúde é outra vez dado como interdito. Ainda assim, até 1871 conseguiu publicar o jornal "A Justiça", colaborar em outras publicações e retornar à atividade de comerciante. Os três fascículos da "Enciclopédia", que Guilhermino César pode compulsar, englobam escritos datados de 1862 a 1871, trazendo como data de publicação o ano de 1787, no qual foi aberta a "Tipografia Corpo Santo", em que foram impressos os mencionados fascículos.

Depois do excelente estudo crítico que Guilhermino César incluiu no seu mencionado volume e de alguns artigos aparecidos na imprensa, torna-se mais fácil classificar e definir a obra teatral de Corpo Santo, bem como estabelecer sua importância. Precursor de Alfred Jarry, cuja obra data do último quartel do século passado e que era tido até agora como o precursor do teatro do absurdo e do de vanguarda em geral, seu teatro pela sua forma inteiramente revolucionária na literatura brasileira (e mesmo universal) daquele tempo, utiliza recursos, emprega meios que são os dos dramaturgos mais avançados dos nossos dias. Não nos limitamos, por isso, como Guilhermino César a reivindicar para Corpo Santo um lugar entre os maiores dramaturgos da língua portuguesa mas o colocamos como um inequívoco precursor de todo o teatro de vanguarda, incluídos o dadaísta, o surrealista e o do absurdo.

Corpo Santo, a seu tempo, como bem observa Guilhermino César, foi um reformador e mesmo um inovador. Enquanto nossa literatura dramática embora pretendendo-se realista (ou moralista) como a de José de

Alencar, era ainda totalmente romântica, o teatro do autor agúcho aparece com um tom efetivamente realista, um estilo incisivo, violento, despojado de pieguices ou sentimentalismo, cheio de ironia causticante, com a qual se vingava dos que o perseguiram, ridicularizando-os, bem como às leis em que se baseavam para fazê-lo, não hesitando nem diante de uma linguagem desabrida, impensável na época (coberto de peles d'escrotos" — "Um Assovio", versos finais), nem de temas como o homossexualismo em "A Separação de Dois Esposos" (segundo Guilhermino Cesar).

Corpo Santo autoriza a seus encenadores liberdades que encantarão os diretores contemporâneos, que se sentem sufocados já não pelas rubricas dos textos que montam, pelas próprias falas dos mesmos. Em "As Relações Naturais" há uma rubrica assim: "dão dois ou três passeios pela sala, e sentam-se em um sofá; conversam sobre várias coisas..." Em "Um Credor da Fazenda Nacional" a rubrica final diz: "Pode acabar assim (conforme o autor sugere), ou com a cena da entrada do Inspetor repreendendo a todos pelo mal que cumprem seus deveres e terminando por atirarem com livros e penas, atrações e descompustura; etc.", o que parece um típico texto de *cannovaccio* da "Comedia dell'Arte..."

As Relações Naturais é sua peça mais conhecida. Como quase sempre, o autor mostra-se nitidamente sob a pele do protagonista, que nesta obra muda de nome várias vezes (o que também acontece em outras): Impertinente, Truquetruque, Malherbe. Este último nome recorda-nos que em outras peças ele aparece diversas vezes com o nome de Robespierre, que grafa "Robespier" e que há um personagem Almeida Garrett. "As Relações Naturais", que na realidade são as relações sexuais, começa por um monólogo do protagonista que se define como o autor. Diz que vai escrever um trabalho: "E será esta a comédia em 4 atos a que denominarei As Relações Naturais" (...) "São hoje 14 de maio de 1866. Vivo na cidade de Porto Alegre, Capital da Província de São Pedro do Sul; e, para muitos, Império do Brasil... Já se vê, pois, que é isto uma verdadeira comédia..."

Em "As Relações Naturais" temos claramente definidas duas situações: a de um marido, com a esposa e quatro filhas, e a transformação dessas personagens na cliente do mesmo. A certo momento, o personagem masculino diz: "Minhas santinhas, minhas santinhas, eu que-

ria dormir com vocês esta noite” e mais adiante, uma das filhas-prostitutas (Mildona) diz: “O Sr. não reparou bem; eu não sou a sua encantadora filha, mas a jovem a quem o senhor em vez de amizade, há sempre confessado tributar amor.” Nessa mesma peça há a seguinte fala: “Ele está esquecendo que os discípulos o fizeram padre eterno e que por isso não deve tocar em carne”. A propósito dessa fala cabe recordar a explicação que o próprio autor deu para seu nome literário, que passou a colocar sempre após o civil, mesmo em documentos oficiais: “A palavra corpo-santo foi-me infiltrada em tempo em que vivi completamente separado do mundo das mulheres” (possivelmente quando de suas internações). Uma última fala de “As Relações Naturais”, para mostrar o recurso a afirmação sem nexos como faz Ionesco, por exemplo em “As Cadeiras”, quando o Velho cita entre os convidados “Os comerciantes, os prédios, as canetas e os cromossomas”: “Minha, mais que todas as mulheres, querida mãe! Eis-me prostrado a seus pés, para pedir-lhe perdão de quantos pecados hei cometido, ou guisados hei comido!”...

Embora “As Relações Naturais” seja no consenso mais ou menos geral — basta atentar em que Guilhermino César a escolheu para incluir no título de seu livro — a melhor peça de Corpo Santo, não sei se “Mateus e Mateusa” não lhe é ainda superior. Será, no mínimo, de igual importância. As “relações naturais” da peça que leva esse título, já o dissemos, são as relações sexuais. Estas, porém, não estão ausentes das outras peças de Corpo Santo. O Sexo, pelo contrário, constitui uma de suas principais obsessões. A outra é a revolta contra as “instituições”, sobretudo as leis, principalmente, é claro, por causa do mau uso que delas se fez, cerceando-lhe a liberdade durante quase toda a vida. O protagonista de “As Relações Naturais”, no 1º ato (“Impertinente”) e através do qual obviamente fala o autor, já afirma: “o direito há muito que é morto!”

Esse aspecto predomina em “Mateus e Mateusa”, peça que tem protagonistas dois velhos com esses nomes e 80 anos cada um. Num começo de briga entre ambos, Mateusa atribui a atitude hostil do marido para com ela por que: “já não lhe sirvo para os seus fins” e apostrafa: “Já não quer mais dormir comigo! Feio!” E em conflito posterior lhe diz: “Não se chegue para mim que eu não sou mais sua! Não o quero mais! Já tenho outro com quem pretendo viver dias mais felizes!...” Aten-

te-se para o fato de que se trata de uma discussão entre um casal octogenário! O marido tenta impor-se: “Você é minha mulher e tanto pelas leis civis como canônicas tem obrigação de me amar e de me aturar; de comigo viver até eu me aborrecer!”

Ponto culminante da peça e da obra de Corpo Santo, esta cena, escrita no interior do Brasil em 1866, bastaria, por si só, para assegurar a seu autor o título legítimo de precursor de todo o teatro de vanguarda e sobretudo do de absurdo. Veja-se a resposta da mulher: “É muito gracioso e até atrevido! Querer cercear a minha liberdade! E ainda me fala em leis da Igreja e civis, como se alguém fizesse caso de papéis borrados! Quem é que hoje se importa com leis (atirando-lhe com Código Criminal), Sr. banana! (...) Pegue lá o Código Criminal, traste velho em que os Doutores cospem e escarram todos os dias, como se fosse uma nojenta escarradeira!” Ao que surpreendentemente o marido responde: “Obrigado pelo presente: adivinhou ser coisa de que eu muito necessitava! (Mete-o na algibeira. À parte:) Ao menos servirá para algumas vezes servir-me de suas folhas uma em cada dia que estas tripas (pondo a mão na barriga) me revelarem a necessidade de ir à latrina.” Mateusa retruca: Alguma e principalmente para as Autoridades — para quem tem dinheiro!” (pega em outro — a Constituição do império — e atira-lhe na cara). Gritando, Mateus adverte: “Ai! Cuidado quando atirar, sra. d. Mateusa! Não continuo a aceitar seus presentes se com eles me quiseres quebrar o nariz! (Apalpa este e diz:) Não partiu, não quebrou, não entortou! (E como o nariz tem parte de cera fica com ele assaz torto. Ainda não acaba de endireitá-lo, Mateusa atira-lhe com outro de História Sagrada, que lhe bate numa orelha postiça e que por isso cai com a pancada, dizendo-lhe:) “Eis o terceiro e último, que lhe dou para ... os fins que os fins que o senhor quiser aplicar!” Mateus, por sua vez, atira com uma bengala e ela defende-se com uma cadeira...

Percebe-se facilmente a comicidade e, ao mesmo tempo, o lado sarcástico, de revolta e inconformismo nesta cena de briga entre dois octogenários. O senso de humor não falta, contudo, ao autor, que o altera com as cenas de violência e, em certo momento Mateus indaga da mulher: “Por que não quiseste tu o teu nome de batismo que te foi posto por teus falecidos pais? Ao que esta responde: “Porque achei muito feio o nome de Jônatas que me puseram e então preferi o de Mateusa,

que bem casa com o teu!” Essa história de nomes não lembra recursos semelhantes de Ionesco em “A Cantora Careca”, por exemplo, onde toda uma família se chama “Boby Smith”, ou em cuja peça “Jacques ou a Submissão” numa família todos se chamam Jacques e na outra Robert?

Esta irreverência, esta sátira de um gaúcho, em 1866, não antecede tudo o que um Alfred Jarry faria no último quartel do século passado, não lembra o teatro de Appolinaire (“Os Seis de Tirésias”), não se antecipa aos velhos dentro de latas de lixo do teatro de Beckett? O que se pode dizer é que a estrutura das peças às vezes não é coerente, que falta lógica no desenvolvimento das situações. Mas isto existe numa peça como “A Cantora Careca” de Ionesco? É, aliás, mais do teatro de Ionesco, do que do de qualquer outro autor dessa fase ou corrente (vanguarda e absurdo) que o teatro de Corpo Santo se aproxima. Nada há na obra deste que não encontre a justificá-la paralelo na do romeno-francês.

Tudo isto só se confirma nas outras peças coligidas e publicadas no livro de Guilherme César. Vale a pena, ainda que rapidamente, apontar as características do teatro no qual propomos a inclusão de sua obra, encontráveis em outras de suas peças. Assim, por exemplo, em “Hoje Sou Um; E Amanhã Outro”, um ministro anuncia ao rei “Dourado que foi feita no Império do Brasil uma grande descoberta, segundo a qual os corpos não são mais do que invólucros de espíritos, ora de uns, ora de outros; que o que é hoje Rei como V. M., ontem não passava de um criado e que o autor de tal descoberta é o próprio Corpo Santo. Uma carta redigida no começo da obra é datada de 9 de maio de 1866 e outra, no final, de 9 de abril do mesmo ano; isto é a ação recuou de um mês. . . De outra parte, o rei, que no começo se chamava Dourado, no final assina-se Corpo Santo. . .

As frases de nonsense, como assinaei, são frequentes. Em “Eu Sou Vida; Eu não Sou morte”, num diálogo amoroso o homem indaga: “Como podes aquele que te ama; mais que à própria cama?” e a mulher responde: “Ha! Ha! Ha! meu queridinho; quando me deste, quanto me feliciteste com as maviosas expressões desses teus bofes, ou pulmões envoltórios dos corações!” Adiante, ela insiste: “Quero a comédia”. “Ele responde: “Qual comédia, nem comédia! O que me comprometi a fazer-lhe

foi uma comparação bonita e não comédia.” Quanto ao desprezo pela lei, encontra-se nessa peça outra afirmação no mesmo sentido: “Não quer acreditar que não há direito, que ninguém faz caso de papéis borrados, que isso são letras mortas”. Nessa mesma peça uma rubrica manda que o rapaz passe a derramar lágrimas, com os braços nos ombros da moça, por espaço de cinco minutos. . . A rubrica final desta peça diz: “Assim deve terminar o Segundo Ato; e mesmo findar a Comédia, que mais parece — Tragédia”.

“Um Credor da Fazenda Nacional” é das mais lúcidas e coerentes peças de Corpo Santo, em que o personagem que tem o nome do autor tenta em vão receber uma dívida de que é credor da Fazenda Nacional, um aluguel. A sátira ao ambiente da repartição pública e aos seus funcionários já agora nos lembra o próprio Gogol. Só que a vítima da burocracia, aqui, perde efetivamente a paciência e incendeia móveis e papéis, como protesto, antes de se retirar. É a este final, aliás, que conforme já foi assinalado o autor admite que se acrescenta outro, moralizante, em que o Inspetor repreende a todos, pelo mal que cumprem seus deveres, mas apesar disso prevê que depois ainda se atirem com livros e penas, haja atirações e descomposturas. . .

Em “Um Assovio” é que temos “bunda”, “bundudo” e tambores “cobertos de peles d’escrotos!”, mas também uma daquelas enumerações de palavras em que entram algumas sem nexos, como Ionesco costuma fazer: “maridos, mulheres, genros, criados ou quiabos”. Desta peça são personagens Fernando de Noronha e Almeida Garrett e seu final mais uma vez lembra Ionesco. No de “As Cadeiras”, deste último, em que um “Orador” foi contratado para revelar ao mundo a mensagem de um casal de nonagenários, sua experiência de vida, etc., quando vai falar emite apenas sons inarticulados porque é mudo. Em “Um Assovio”, o “Flautista” diz: “Senhores! Silêncio! O mais profundo silêncio. Vou tocar a mais agradável peça e de minha composição, que se possa ter ouvido no planeta que habitamos! Ouçam! Ouçam! (Todos ficam silenciosos e põem os instrumentos debaixo do braço esquerdo — três outros personagens que também são músicos. O Flautista levando a flauta à boca:) Fi.u. (Desce o pano).

“Certa Entidade Em busca de Outra” é uma peça curta, onde o mais pitoresco está na rubrica que manda

o velho Brás “apalpar os peitos de Tagarela” (mulher pouco comedida ou respeitável) dizendo: “Que pomos deliciosos!” Em “Lanterna de fogo” — outra peça menor — encontramos os primeiros sinais de uma revolta religiosa, talvez fosse melhor dizer até eclesiástica, porque possivelmente é contra as autoridades da Igreja, principalmente, que ele se manifesta, talvez porque também estas se tenham envolvidos em seus problemas. Fala em “Bispados, Papados”, discorre sobre Deus e temas religiosos, às vezes como se os tratasse a sério: “Outros, porém, há que nos põe em dúvida, dizendo que tais entes são inspirados; uns pelos Espírito Santo; outros por Jesus Cristo; outros, pelo Próprio Deus ou Pai Eterno”, mas logo adiante encontramos: “E quanto mais chegam à impostura chamada Religião, mais apaixonados são do tal melão e à vezes ainda verde eles o vão chupando!...

Em “Lanterna de Fogo” encontramos outra coincidência com Ionesco: “Batem à porta do quarto”. O personagem (Robespierre, grafado “Robespier”) “Abre a porta”. Diz: “Pode entrar quem aí está”, Rubrica: “Não aparece pessoa alguma”, tal como em “A Cantora Carreca”, em que se discute se quando a companhia toca é porque há alguém e se chega à conclusão de que algumas vezes pode haver, mas de outras também não... Finalmente, em “Um Parto”, a nota é a última peça de Corpo Santo transcrita por Guilhermino César em seu livro, temos a seguinte fala: “São (abrindo o relógio) nove horas do dia, cinco da tarde, duas da noite, seis da madrugada e ainda dormem! É muito, muitíssimo grande (figurando com as mãos o tamanho) grandíssimo dormir!”...

Todos os exemplos acima e muitos outros que poderiam ser apontados se este artigo não tivesse uma limitação de espaço, parecem pois, demonstrar exhaustivamente que Corpo Santo foi de fato um precursor do que se costuma denominar teatro de vanguarda e, sobretudo, do de absurdo. As incoerências, a falta de lógica e de concatenação que se encontram em algumas de suas obras, conforme observação já feita, integram intencionalmente a maioria das peças do último gênero citado, parecendo mesmo, por vezes, uma característica do mesmo.

O que levou esse autor — que organizou também uma ortografia simplificada supostamente fonética, mas na realidade bastante impraticável e um Decálogo do Jor-

nalista: “O que é; ou como deve ser um verdadeiro redator de jornal” perfeitamente lógico — não interessa. Cabe-nos, apenas, verificar o que ele escreveu, os recursos que utilizou, seu estilo, as técnicas de que se serviu e mostrar em que gênero seu teatro se situa, para concluir que ele foi um verdadeiro precursor do teatro de vanguarda, que empregou, quase um século antes, os meios próprios do atual teatro de absurdo.

Pode-se, aliás, perfeitamente, indagar se seria louco ou extremamente lúcido quem escreveu na cena inicial de “As Relações Naturais”: “Leve o diabo esta vida de escritor! É melhor ser comediante! Estou só a escrever, a escrever; e sem nada ler; sem nada ver (muito zangado). Podendo estar em casa de alguma bela gozando, estou aqui me incomodando! Levem-me trinta milhões de diabos para o Céu da pureza, se eu pegar mais em pena antes de ter... Sim! Sim! Antes de ter numerosas moças com que passe agradavelmente as horas que eu quiser”...

UMA BIBLIOGRAFIA PARA A HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO

Compilada por Henrique Oscar

- 1 — OSCAR, Henrique: *Um teatro adolescente*, artigo no nº 1 da revista ENSAIO-Teatro.
- 2 — EDMUNDO, Luiz: *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis*, 3 capítulos sobre teatro. 1ª edição em 1 volume grande, 2ª em 3 menores (nesta segunda edição os capítulos sobre teatro encontram-se no 3º vol.).
- 3 — REMÉDIOS, Mendes dos: *História da Literatura Portuguesa*, Atlântida, Livraria-Editora, Coimbra.
- 4 — HESSEL, Lothar e Raeders Georges: *O Teatro Jesuítico no Brasil*, ed. URGs.
- 5 — MAGALDI, Sábato: *Panorama do Teatro Brasileiro*, 2ª ed., SNT.
- 6 — PONTES, Joel: *Teatro de Anchieta*, ed. SNT.
- 7 — BACARELLI, Milton João: *Introdução ao Teatro Jesuítico no Brasil*, 1º Concurso de Monografias do SNT, ed. SNT.
- 8 — AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de: *A Poesia Dramática de Anchieta*, revista Dionysos do SNT, nº 12, ou vol. 1427 das “Edições de Ouro”.
- 9 — ANCHIETA, José: *Auto de São Lorenzo*, col. Dramaturgia Brasileira do SNT, revista Dionysos nº 12 do SNT ou vol. 1427 das “Edições de Ouro”.
- 10 — GALANTE DE SOUSA, J.: *O Teatro no Brasil*, 2 vols. ed. INL, 1º vol.
- 11 — ALMEIDA PRADO, Décio de: *A Evolução da Literatura Dramática*, em “A Literatura no Brasil”, 2ª ed. vol. VI (à venda em separata no Banco de Peças).
- 12 — COHEN, Gustave: *Histoire de la Mise-en-Scène dans le Théâtre Religieux Français du Moyen Age*, Paris, 1951.
- 13 — HESSEL, Lothar e RAEDERS, Georges: *O Teatro no Brasil da Colônia à Regência*, ed URGs.
- 14 — SILVA, Lafayette: *História do Teatro Brasileiro*, ed. MEC.
- 15 — PAIXÃO, Múcio da: *O Teatro no Brasil*, Brasília Editora, Rio.
- 16 — BITTENCOURT, Gean Maria: *A Missão Artística Francesa de 1816*, ed. do Museu de Armas Ferreira da Cunha.
- 17 — HESSEL, Lothar e RAEDERS, Georges: *O Teatro no Brasil sob D. Pedro II (1ª Parte)*, ed. URGs.
- 18 — GONÇALVES DE MAGALHÃES, Domingos José: *O Poeta e a Inquisição*, Col. Dramaturgia Brasileira, ed. SNT.
- 19 — ALMEIDA PRADO, Décio de: *João Caetano*, Ed. Perspectiva, col. Estudos.
- 20 — CAETANO DOS SANTOS, João: *Lições Dramáticas*, seguidas de *Memória ao Marquês de Olinda*, ed. SNT.
- 21 — MARTINS PENA, Luís Carlos: *Teatro* (2 vols: Comédias e Dramas), edição crítica de Darcí Damasceno, ed. INL; *Comédias*, vol. 1327 das “Edições de Ouro”; *Folhetins* (“A Semana Lírica”), ed. INL.
- 22 — VEIGA — Luiz Francisco da: *Luís Carlos Martins Pena, o criador da comédia nacional*; em revista Dionysos, nº 1, do SNT.
- 23 — OSCAR, Henrique: *Martins Pena* (programa do espetáculo do sesquicentenário do autor, reproduzido na revista Dionysos nº 13, do SNT).
- 24 — HELIODORA, Bárbara: *A Evolução do Teatro de Martins Pena*, em Dionysos nº 13.
- 25 — MAGALHÃES JÚNIOR, R.: *Martins Pena e sua época*, ed. LISA/MEC.

- 26 — MARTINS PENA, Luiz Carlos: *Comédias*, coleção "Nossos Clássicos" da Ed. Agir, com comentários da prof^a Amália Costa.
- 27 — FLEIUSS, Max: *Apostilas de História do Brasil* (publicação da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro).
- 28 — PRADO JÚNIOR, Cáo: *História Econômica do Brasil*, Ed. Brasiliense.
- 29 — MARTINS PENA, Luís Carlos: *O Noviço*, col. Dramaturgia Brasileira do SNT ou Banco de Peças.
- 30 — ABREU, Casimiro de: *Camões e o Jáó*, ed. col. Dramaturgia Brasileira do SNT.
- 31 — AZEVEDO, Álvares de: *Macário*, ed. col. Dramaturgia Brasileira do SNT.
- 32 — CASTRO ALVES, Antônio de: *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, col. Dramaturgia Brasileira do SNT.
- 33 — GONÇALVES DIAS, Antônio: *Leonor de Mendonça*, em *Teatro Completo*, ed. SNT, ou col. Dramaturgia Brasileira do SNT.
- 34 — JACOBBI, Ruggero: *Goethe, Schiller, Gonçalves Dias*. Ed. URGs.
- 31 — MACEDO, Joaquim Manoel de: *A Torre em Concurso*, em *Teatro Completo*, 2 vols. ed. SNT.
- 36 — ALENCAR, José de: *Verso e Reverso, O Demônio Familiar, Mãe, As Asas de um Anjo, Expição; em Teatro Completo*, 2 vols. ed. SNT (vol. II).
- 37 — ALMEIDA PRADO, Décio de: *Os Demônios Familiares de Alencar*, em *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo.
- 38 — WERNECK SODRÉ, Nélson: *História da Literatura Brasileira*, ed. Civilização Brasileira.
- 39 — REVISTA DE TEATRO da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, artigos: *Achega à história da abolição* no nº 329 e *"O Demônio Familiar" e "Mãe" teriam sido peças abolicionistas?* no nº 332 (ambos sem assinatura).
- 40 — MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria: *Teatro* da Editora Jackson (completado pelo livro nº 42).
- 41 — MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria: *Crítica Teatral*, da Ed. Jackson.
- 42 — PONTES, Joel: *Machado de Assis e o Teatro*, ed. SNT.
- 43 — OSCAR, Henrique: *Machado de Assis Crítico teatral*, artigo publicado em 28-09-58 no Suplemento Literário do extinto "Diário de Notícias".
- 44 — MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria: *Teatro*, col. "Nossos Clássicos" da Agir, com comentários de Joel Pontes.
- 45 — QORPO SANTO (José Joaquim de Campos Leão): *Teatro Completo*, ed. SNT.
- 46 — CÉSAR, Guilhermino: *Qorpo Santo, "As Relações Naturais" e outras comédias*, ed. URGs. ("As Relações Naturais" saiu também na col. Dramaturgia Brasileira).
- 47 — AGUIAR, Flávio de: *Os Homens Precários* (Inovação e Convenção na Dramaturgia de Qorpo Santo), ed. A Nação, DAC, SEC (R. S.).
- 48 — PIGNATARI, Décio: *Contracomunicação*, Ed. Perspectiva, Col. Debates.
- 49 — MICHALSKI, Yan: *Qorpo Santo: o Teatro de Absurdo nasceu no Brasil?*, artigo publicado no "Dionysos" nº 18 do SNT. (Também existe no Banco de Peças).
- 50 — OSCAR, Henrique: *"Um Precursor da Vanguarda: Qorpo Santo"*, artigo publicado na revista "dionysos" nº 18 de SNT. (Também existe no Banco de Peças).
- 51 — AZEVEDO, Artur: *Teatro a Vapor* (Coletânea de peças curtas escritas para publicação na imprensa, coligidas, prefaciadas e anotadas pelo Prof. Gerald M. Moser). Ed. CULTRIX/MEC.
- 52 — AZEVEDO, Artur, *A Capital Federal*, col. Dramaturgia Brasileira do SNT.
- 53 — AZEVEDO, Artur, *Teatro*, edição INACEN, 1983.
- 54 — MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo: *Arthur Azevedo e sua época*, ed. Civilização Brasileira.

- 55 — FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José: *Como se fazia um deputado, Caiu o Mistério e As Doutoradas*, em Teatro de França Júnior, ed. SNT, vol. II.
- 56 — FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José: *Folhetins* (crônicas publicadas na "Gazeta de Notícias e editadas em livro por Jacintho Ribeiro dos Santos).
- 57 — GOULART DE ANDRADE, J. M.: *Teatro*, ed. H. Garnier.
- 58 — JANSEN, José: *Apolônio Pinto e seu tempo*, ed. SNT.
- 59 — FERREIRA, Procópio: *O Ator Vasques*, ed. SNT.
- 60 — COELHO NETTO, Henrique: *A Muralha, Quebranto e O Patinho Torto*, no Teatro Completo do autor, editado pela Livraria Chardron de Lello & Irmão, Porto. ("Quebranto" foi também publicada pela "Revista de Teatro" da SBAT, nº 295, e "O Patinho Torto", com o sub-título de "Os Mistérios do Sexo" na col. Dramaturgia Brasileira do SNT).
- 61 — JOÃO DO RIO (Paulo Barretto) tem publicadas, entre outras peças *Eva*, pela "Revista de Teatro" da SBAT nº 359/60, *A Bela Madame Vargas*, na col. Dramaturgia Brasileira do SNT). Sua tradução da *Salomé* de Oscar Wilde foi publicada pela Livraria Garnier.
- 62 — GOMES, Roberto: *Berenice*, publicada no nº 14 da "Revista de Teatro" da SBAT e "*A Casa Fechada*" no nº 239, além de outras peças.
- 63 — GONÇALVES, Paulo: *A Comédia do Coração*, no vol II de "Poesias e Teatro", publicação das Edições Cultura, São Paulo.



JOGOS DRAMÁTICOS IV

EMPREGO NA TV

Um grupo de pessoas leu no jornal o anúncio de que um diretor de TV fará um teste para uma novela. O tema começa na ante-sala do diretor da TV. Com os pretendentes chegando, encabulados, enchendo a ficha com a secretária. Há um longo momento de espera, em que os alunos se fitam, desconfiados, nervosos e ansiosos. Todos desejam e se acham capazes de obter o emprego. Há um momento de comicidade, quando os pretendentes se fitam e mentalmente comparam os seus talentos. Cada um procurando buscar confiança nalgum dote secreto: "eu sou mais bonito do que aquele ali", "eu recito ou canto como tal ator, etc.". Finalmente, chega o diretor. Os futuros concorrentes começam a se sentir inibidos e apavorados. O diretor os examina, como numa feira de gado. Começa a parte tragi-cômica do tema. Com brutalidade e sem a menor complacência, o diretor faz cada um demonstrar seu pretensio talento. Uns cantam, recitam, sapateiam, fazem mímica, desfilam, etc. Sempre interrompidos pela voz implacável do diretor e seus comentários pouco amáveis com a secretária; finalmente, escolhe um e sai com o vencedor. Os outros, decepcionados e humilhados, se retiram.

O LOUCO

Duas irmãs estão sozinhas numa noite de tempestade. Moram com um irmão numa casa à beira de uma estrada. Naquela noite, estão sós. Chove copiosamente. As janelas batem, o vento derruba árvores. Uma, mais

corajosa que a outra, procura se animar ouvindo o rádio. Batem furiosamente na porta. Elas se assustam e perguntam quem é. A mais covarde proíbe a irmã de abrir. Discussão. Até que o visitante implora tanto que elas deixam-no entrar. O estranho explica que houve uma pane no motor do seu carro. Pede abrigo por aquela noite. Amedrontadas, se entreolham e, entre a pena e o medo do forasteiro, vence a primeira e mostram um quarto no fundo da garage, depois de servir um café ou uma bebida.

A chuva continua cada vez mais forte. De repente ouvem pelo rádio a notícia da fuga de um louco furioso do hospício próximo. O *speaker* é representado e feito por um aluno de fora. Pede que não abram as portas, pois o louco é muito perigoso e anuncia que dentro de alguns instantes dará a descrição do fugitivo.

Apavoradas, se lembram do visitante que acabam de acolher e sentem todo o drama que pode advir disto. A mais medrosa acusa a irmã de leviana, etc. Novamente, batem à porta. Aliviadas com a chegada de socorro, sem se lembrarem de mais nada, elas se lançam ao novo visitante, que também se diz perdido na estrada, com o carro atolado. Acolhem-no e mais que depressa contam a história do louco prêsso na garage. O visitante muito solícito e amável se oferece para ajudá-las e com um enorme cacete se dirige ao primeiro visitante. As irmãs aliviadas continuam a ouvir o rádio que agora descreve o louco. Estarrecidas, ouvem a descrição detalhada do segundo homem, o pseudo salvador. Abraçam-se, apavoradas, enquanto do fundo do corredor ouvem um terrível grito. Depois silêncio. Ofegante e vitorioso, com as mãos cheias de sangue, aparece o louco que diz: "está tudo resolvido".

O TÚNEL

Quatro prisioneiros respiram com dificuldade no fundo de uma caverna escura, dentro de uma montanha. Há vários dias não viam a luz, prisioneiros nessa caverna. De repente um deles percebe ao longe uma luzinha. Enchem-se de esperança e começam a caminhar em sua direção. Grandes dificuldades no caminho — pedras, buracos, barrancos, que com persistência e coragem atravessam. Finalmente, encontram a saída do túnel. Sensação de alegria, renascimento, reconhecimento das coisas da natureza: o azul do céu, a luz, que inco-

moda os olhos a princípio, o ar que respiram profundamente, a terra ou a grama na qual com prazer e a sensação de valores até então esquecidos, da liberdade.

NA CABANA

Um grupo de guerrilheiros (4), se esconde numa cabana no meio da floresta. Possuem uma arma, uma vela e a esperança da chegada de um companheiro com reforços e alimentos. A zona está sendo invadida pelo inimigo. Enquanto esperam, amedrontados e cansados, cada um vai mostrando sua personalidade. Um é covarde e treme de medo. Outro está doente e sofrendo, silenciosamente, espera. Um é o líder e observa o ambiente, etc. Escurece pouco a pouco. Acendem a vela e da floresta vêm ruídos de animais, vento, etc. (A sonoplastia deve ser feita pelos alunos na platéia). De repente, todos ficam atentos. Escutam a aproximação ao longe de um pelotão marchando (tambor). Rapidamente, apagam a vela e aguardam, tensos. O pelotão inimigo se aproxima. Descobrem a cabana e tentam arrombar a porta. (As vozes dos soldados são feitas por um grupo de alunos na platéia: "Arromba esta porta. Está vendo alguém? Posso jogar uma bomba, capitão? Tenta pelo telhado, etc.). Dentro, os guerrilheiros estão apavorados. Um deles com a arma apontada para a porta aguarda. Os outros se assustam a cada grito do inimigo. Finalmente, o pelotão desiste e segue caminho. Alívio geral. Momento de descanso. Relaxamento. Novamente, recomeçam a ouvir a aproximação de passos. Tensão, angústia e medo. Os passos estão perto. Grande silêncio. Os guerrilheiros prendem a respiração e ficam atentos. Ouvem na porta a batida que é a senha (tambor). Relaxamento, alegria, abrem a porta.

O BILHETE MISTERIOSO (Evolução do receio, medo e pavor)

Uma criança é raptada. A família recebe um bilhete misterioso marcando um encontro numa casa abandonada num lugar ermo. O tema começa quando esta pessoa, tomada de coragem, se dirige ao local combinado. A estrada é deserta. Ouvem-se ruídos estranhos. É noite. Conflito entre o receio e a coragem. Tudo parece ameaçá-lo, o vento nas árvores, o latido de um cão ao longe, etc. Finalmente, ele depara com a velha

casa deserta. Visão da casa (tamanho, aspecto geral) tudo deve ser sentido pelo aluno. Dirige-se para a porta, que range. Mímica de abri-la e de entrar num ambiente menos escuro. Medo. Os barulhos se multiplicam, cortinas esvoaçantes parecem fantasmas, ao tropeçar num tapete enrolado pensa ser um cadáver. Trêmulo e apavorado, o aluno tem duas soluções: ou desmaia, ou enfrenta a situação. Toma a segunda solução e procura o interruptor. Suando frio, não encontra a luz. Acende o isqueiro. A claridade lhe devolve um pouco de coragem. Procura ver de onde vem o barulho. Identifica-se com os objetos e, finalmente, descobre sobre um velho piano um gatinho preto, autor do miado tão assustador. Numa reação natural, entre alívio e ódio, avança para o animal, que foge, deixando o nosso herói quase sem fôlego.

NO ELEVADOR

Quatro alunos de pé estão parados num pequeno espaço (pode ser marcado por cadeiras ou giz no chão). Estão num elevador. Eles não se conhecem. De repente falta a luz. O elevador pára e todos se assustam. Os personagens devem então viver quatro diferentes tipos. Um é aquele que resolve tudo, pede calma; outro tem claustrofobia; um outro finge indiferença mas começa a suar frio, e o último histérico grita por socorro, desmaia, etc. Podem ser criados outros tipos e outras situações. Com a batida do tambor o professor anuncia a volta da energia. Alívio geral. O elevador começa a descer. Todos se recompõem.

LUTA INTERIOR

Um homem vai se enforcar. Dois personagens, um de cada lado, representam respectivamente a vida e a morte. Ambos tentando convencer o suicida com argumentos profundos, da validade ou não do seu gesto. A vítima deve acompanhar, pela expressão, o diálogo entre a vida e a morte. Dúvida, angústia, esperanças, medo, etc. O final do tema deve ficar a critério dos alunos, mas não custa ao professor ajudar explicando que dentro de cada um existe um princípio de vida e morte. E para que o homem viva feliz é preciso que as partes dele mesmo (vida e morte) estejam equilibradas.

O SUICÍDIO

Uma pessoa resolve se matar. O tema começa com a angústia do aluno, ainda indeciso para esta resolução. Afinal, demonstrando grande perturbação mental, alienação, toma coragem e aperta o gatilho do revólver. A arma falha e o suicida aos poucos cai em si. Sensação de alívio. Finaliza expressando o sentimento de sorte pelo insucesso da tentativa.

O SONHO

Quatro pessoas sonham à vontade, segundo o gosto de cada uma. Caminham pelo palco, mimando o próprio sonho (estar no mar, na floresta, brigando, etc.). Quando se encontram, tentam mas não conseguem se comunicar (frustração). Ao mesmo tempo que os personagens pensam que é real o acontecimento, não concretizam nada. Abrem a boca para falar, mas não emitem som algum. Às vezes querem caminhar e as pernas estão pesadas. Ambiente de pesadelo. Desesperados acabam em completa solidão.

NA EXPOSIÇÃO DE PINTURA

Uma pessoa, calmamente, admira os quadros de uma exposição. Entra uma segunda pessoa, a quem a primeira deve uma certa importância. A princípio, ela pensa fugir. Não conseguirá, porque a outra está na porta e, fatalmente, será vista. Começa então uma a driblar a outra. Até que se enfrentam galhardamente. Começa, então, um diálogo aparentemente normal. O segundo personagem, finalmente, entra no assunto; porém, o primeiro com cinismo tenta se desculpar, apresentando argumentos inconsistentes. Final a critério dos alunos.

O ASSALTO

Um pessoa mora numa mansão isolada, com um empregado apenas. É noite. Ela se prepara para dormir. Ao fechar a janela vê, estarelecida, o empregado ser morto por dois ladrões (a janela no proscênio). Aterrorizada, não sabe o que fazer. Indecisa e desesperada, dirige-se para a porta. Os criminosos, porém, já irrompem violentamente pelo quarto a dentro. Idéia súbita: ela se finge de débil mental. Os ladrões, apanhados de surpre-

sa, não têm coragem de matá-la. Enquanto um deles tenta arrombar o cofre, o outro com uma arma, vigia a idiota. Percebendo que ela é inofensiva, o ladrão acaba se descuidando. Deixa a arma para ajudar o companheiro. Rapidamente ela se apossa do revólver, e deixa de fingir. Os ladrões pegos de surpresa, ficam paralisados. Final do tema a critério dos alunos.

ASSASSINATO NA PRAÇA

Duas pessoas amigas conversam distraidamente num banco da praça. Percebem a aproximação de um terceiro personagem. Este, certo de não estar sendo visto, mata alguém, atrás de uma sebe. As duas amigas, acompanhando seus movimentos com a vista, assistem ao crime estarelecidas. Ao avistar as moças, indeciso, sem saber se foi ou não visto por elas ao praticar o ato, o criminoso se aproxima a fim de obter uma confirmação de sua suspeita. Tenta estabelecer um diálogo. Aparentadas, elas respondem com fingida naturalidade. Conforme sua conversa, fica evidenciado se foi ou não presenciado o crime. No caso negativo, ele se retira. Porém, no caso positivo, o criminoso finaliza com uma ameaça violenta às duas.

UM PIQUE-NIQUE

Mal-humorados.

Uma família faz pique-nique no campo. Dia lindo. Todos alegres e felizes. Ambiente festivo. Repentinamente, o tempo muda. Susto geral. Decepção pelo pique-nique estragado. Mau humor. Má vontade. Brigas. Muita chuva. Finaliza com todos abrigados, porém, molhados até os ossos e agredindo-se mutuamente.

Bem-humorados.

Uma família, no campo, fazendo um pique-nique.

Semelhante ao tema acima. Apenas quando o tempo muda, todos procuram colaborar. Providências imediatas num clima de divertimento e alegria. Correria. A chuva aumenta. Final: todos abrigados, molhados até os ossos, felizes por terem podido se refrescar com a mudança de temperatura.

NOITE DE NATAL

Num asilo, um grupo de crianças (7 ou 8) são maltratadas pela diretora. É noite de Natal. No meio, está armada uma árvore com enfeites e lindos embrulhos de presente. Começa o tema, a megera chamando as crianças para festejarem, juntos, a data. Sujas e amedrontadas, vão chegando, lentamente, se encostando pelas paredes. À princípio não acreditam no que vêem. Convidadas pela mulher, não resistem e se chegam, aos poucos. Fazem uma roda e cantam com timidez "Noite Feliz". Instigadas pela dona, lentamente, vão se animando. Recebem ordem de abrirem os presentes. Admiram e se extasiam com os embrulhos. Abrem. Dentro de cada caixa bichos nojentos como: aranhas, lagartixas, sapos, etc. Espanto. Nojo. Horror. Revolta. A dona se diverte com a reação de cada criança. Ódio geral das asiladas. Cercam a mulher e terminam por matá-la.

A PERUCA

Numa casa de perucas, duas vendedoras penteiam perucas. Chega um cavalheiro muito tímido. Pede para experimentar perucas para homens. As vendedoras, discretamente, se divertem com o freguês envergonhado. Experimenta diversas. Dúvida. Compra ou não compra. Diante de um espelho de três faces convence-se e decide-se, instado pelas moças. Animadíssimo, paga e parte para casa. A esposa está ocupada colocando cílios postigos diante do espelho. Não repara no marido. Este tudo faz para chamar sua atenção. Finalmente, a mulher nota a transformação da fisionomia do marido com a peruca. Cai na gargalhada e se retira caçoando. Desapontado, diante do espelho, arranca a peruca com raiwa e atira-a longe.

INOCÊNCIA

Um bêbado entra num botequim para comprar cigarros. O dono do bar, de mãos para cima, está sendo assaltado por um marginal, sob a mira de um revólver. Os dois, admirados com a insistência do bêbado que parece nada perceber. Quer o maço de cigarro, insiste, grita. Tira o revólver do malfeitor e ameaça o dono do bar, exigindo seu cigarro. Os dois a tudo assistem paralisados. Finalmente, o bêbado entrega a arma ao dono

do bar. Ofendido, retira o dinheiro do bolso e joga no balcão. O assaltante aproveita e foge amedrontado. O bêbado tira da prateleira seu cigarro, e, cambaleando, resmungando, se retira, deixando o dono do bar boquiaberto, de revólver na mão.

A COINCIDÊNCIA

Uma senhora entra numa loja e pede uma determinada marca de colônia para homem. Era a marca predileta do marido. Chega uma segunda senhora. Pelo mesmo motivo, pede o mesmo frasco. Era o último. Pequena discussão. A vendedora amável vende à primeira senhora. Manda embrulhar para presente e procura ajudar a segunda a escolher outro presente. Esta opta por um objeto qualquer. Paga. Dá à vendedora o nome e o endereço para ser levado a domicílio. Tratava-se da mesma casa e do mesmo cavalheiro da primeira. A esposa perde a calma. Descomposturas mútuas. A vendedora, aflita, não sabe que atitude tomar. Termina como os alunos quiserem.

PELO SIM PELO NÃO

A mãe, sentada à mesa, aguarda o filho para jantar. Espera ansiosa. Irritação pelo atraso. O rapaz chega. Silenciosamente, senta-se em frente da mãe. Comem. Clima constrangedor. Mãe, dominadora, questiona o filho. As perguntas se sucedem. Ele responde ora sim, ou não. A irritação cresce. Ela quer conhecer sua vida íntima. Reação lacônica do rapaz. Terminada a refeição, o filho levanta-se. Humilhado, pede-lhe 20 mil cruzeiros. Ela hesita, gozando a situação vexatória. Tira lentamente da bolsa a carteira recheada de notas. Joga em cima da mesa duas notas de 5 mil cruzeiros e diz: "Uma pelos 'sim', outra pelos 'não'". O filho pega, amassa o dinheiro e se retira de cabeça baixa. A mãe em completa solidão, soluça sobre a mesa, com o rosto entre as mãos.

O GRITO

Um mendigo, aleijado e mal podendo articular as palavras, grita aos transeuntes pedindo esmola. Um sujeito passa correndo e grita para a platéia "gol"! Duas amigas, cochichando, passeiam, riem e dão um grito de alegria. De cada lado surgem um rapaz e uma moça.

Numa exclamação, abraçam-se, rodopiando de contentamento pelo encontro. Toda a cena é presenciada pelo pobre que, entre um *flash* e outro, grita pedindo sua esmola.

INCOMUNICABILIDADE

Quatro pessoas, ajoelhadas (2 de cada lado), jogam bola em câmara lenta. Ao fundo um personagem de costas. Lentamente, vira-se de frente para a platéia. Assiste ao jogo. Anima-se. Observa e aprecia a cena. Tenta participar. Não consegue. Os 4 o ignoram e continuam, contentes, jogando. O rapaz tenta diversas vezes. Desesperado, se ajoelha e dá um grito inarticulado. Todos param. Curiosos, escutam como se fôsse um ruído distante. Voltam ao jogo. O rapaz, desesperado, se encolhe soluçando.

A FOTOGRAFIA

Um jovem leva a namorada para conhecer sua família. Ao entrar ela descobre que já havia estado naquela casa, mas não se lembra como, nem quando. Todos amáveis e solícitos. Mostram o álbum de fotografias. Ela por associação de imagens, vai aos poucos se recordando. Envergonhada se recusa a contar e, repentinamente, se retira. Cabe à aluna, através do diálogo, deixar transparecer à família, a razão da fuga. O final, os alunos decidem como quiserem.

MÚSICA SUB-LIMINAR

Uma festa com pessoas educadas. Alegria normal. Os donos da casa, como surpresa, anunciam uma música original que haviam trazido de uma viagem recente. A música começa (tambor). Provoca nos convidados sensações e desejos recalcados, traduzidos por diversas reações. (Vontade de ser gato, ladrão, conquistador barato, cobra, etc.). A duração da música é marcada pelo tambor. Quando termina, todos param. Ficam envergonhados e horrorizados por se encontrarem em posições e situações estranhíssimas. Desculpas ridículas aos donos da casa. Estes se mostram escandalizados e chocados. Final: todos se retiram contrafeitos pela situação criada.

DÚVIDA

Uma pessoa penetra numa casa para roubar. É a primeira vez que pratica tal ato. Dúvida. Receio. Medo. Remorso. A casa está abandonada. Tudo contribui para dar um clima de *suspense* à ação. É noite. Fora, ouve-se o apito do guarda noturno, a luz do farol de um carro entrando pela janela. O ranger de uma tábua no chão, as badaladas do relógio aumentam a tensão. O aluno tenta identificar os objetos na escuridão (televisão, estatueta, jarro com flores, etc.). Admira-os. Decide qual vai roubar. Estende a mão para pegá-lo e ouve o objeto falar. É a voz da sua consciência. E é o próprio aluno quem fala pelo objeto. Termina como quiser.

NO RESTAURANTE

Um casal de namorados entra num restaurante para jantar. Diante do ambiente luxuoso, o rapaz quer voltar atrás. É tímido e pobre. Desculpa-se dizendo não ter fome. Sofre ao ver os pratos e vinhos caros que a namorada pede e sofregamente devora. Sua angustiado e padece. A moça, carinhosa e despreocupada está feliz. O garçom atencioso insiste nos pratos mais caros. No final, já desesperado, pede a conta. A noiva ri e declara ser proprietária do restaurante. Alívio do namorado, que recupera, rapidamente, o bom humor e o apetite.

O CUBÍCULO

Quatro prisioneiros são jogados num quarto. Não sabem o que lhes espera. De repente, de um cano começa a sair água. Vai enchendo a prisão. Os presos não podem se encostar nas paredes porque seriam eletrocutados. Certeza da sorte que os aguarda. Sensação de humidade, da resistência da água, da angústia. Pavor de morrerem afogados. Quando a água já está na altura da boca, cessa bruscamente de correr. Espanto. Dúvida, Alívio. E o nível da água começa a baixar. Alegria. Júbilo geral.

Continuação (para os mais adiantados).

A tudo assistem, de uma parede de vidro, 4 pessoas:

1) o carrasco; 2) uma pessoa convidada, que ignorava o que se ia desenrolar; 3) um cientista (sádico); 4) um técnico (frio e indiferente).

No final, acende-se uma luz (marcada pelo tambor). Através do vidro se defrontam vítimas e algôzes. Reação espontânea.

A CORDA

Um homem aproxima-se segurando uma cadeira. Coloca-a sob uma corda fictícia, pendurada do teto. Prepara o nó. De uma das laterais, surge uma mulher. Coloca-se de frente para a platéia. Fala: Este é meu marido. Ele me ama. Somos felizes... Na verdade, não somos não. Amo outro homem. Quero me divorciar, mas ele se recusa..." Indo em direção ao homem, faz mímica de bater na porta. "Abra, Roberto, abra. Quero falar como você". O homem escuta, mas não responde. Sobe na cadeira. Continua a preparar a corda. A mulher desiste, vai para o fundo do palco e aí fica, imóvel, braços cruzados.

Entram um rapaz e uma moça. Falam: "Somos filhos desse homem. Ele é bom pai." A moça (sozinha) fala: "Bem... eu não gosto muito dele. Já desejei sua morte. Assim, entraria no seguro..." Vai para o fundo. Coloca-se ao lado da mãe. O rapaz confessa: "Eu... pensava que ele fosse bom pai. Agora quer que eu vá trabalhar e me cortou a mesada. Brigamos. Ele não fala mais comigo. Tenho ódio dele!" Junta-se aos outros. Entram, em seguida, o sócio, o secretário, etc. Todos o acusam. Finalmente, a irmã: "Esse homem é meu irmão. Somos muito amigos. Tem um coração de ouro. Pena ser bom demais. É um fraco." Bate na porta do banheiro. Chama pelo irmão. Este, desesperado, coloca a corda no pescoço. A luz apaga. Ouve-se o barulho da cadeira derrubada, seguida do grito da irmã.

MISTÉRIO

Cinco moças estão sozinhas numa casa isolada. Estudam. Conversam. Uma se afasta, vai até o armário procurar qualquer coisa. Dá um grito. As outras acodem. Está morta. Angustiadadas, comentam a morte inexplicável da colega. Uma delas, necessitando apanhar qualquer objeto, sobe a escada. Ouve-se um grito. Morre

mais uma misteriosamente. Novos comentários das outras. Observam a morta: estrangulamento. Outra, que se dirige à cozinha, morre depois de dar um grito. As duas últimas chegam à conclusão: "Não estamos sós. Há alguém aqui. Quem será? Alguém, invisível, as espreita para matar. Tensão. Angústia. Sentem a aproximação de alguém. Voltam-se para ver quem é. Gritam. Caem mortas.

(Extraído de *Cem Jogos Dramáticos*, Maria Clara Machado, e Marta Rossaman, Rio 1972).

"OS VELHOS"

Michel de Ghelderode

(Tradução: Virgínia Henninger Barboza)

PERSONAGENS:

Doze Velhos

Bárbara — empregada do Hospício

UM ATO

Num hospício em Flandres. Um pátio, um muro branco e encostado nele um banco comprido e preto. Por cima o céu se escurecendo. À esquerda uma "Porta Romana".

É quinta-feira Santa e breve será noite. Os doze velhos estão sentados no banco e estão imóveis. Eles estão vestidos com batinas roxas e estão descalços. A velha Bárbara toma conta deles.

BÁRBARA — Aquele que rezava adormeceu. (*Os velhos se mexem.*)

UM VELHO — Nós não o ouvimos mais...

OUTRO VELHO — Rezar, adormece, o que vamos fazer!

VELHO QUE ADORMECEU — Por certo não ouviu mais as respostas.

4º VELHO — Não se reza mais na nossa idade.

5º VELHO — Nossa longa vida vale por todas as orações.

BÁRBARA — Enquanto Nosso Senhor agonizava, os apóstolos também dormiam.

6º VELHO — Você é pérfida Bárbara! É uma mulher má!

7º VELHO — Os apóstolos eram pobres homens, cansados por andar pelos caminhos.

8º VELHO — Não somos também pobres homens cansados...

9º VELHO — Eu acho que Bárbara tem razão; não devemos adormecer...

10º VELHO — Está certo! nós temos o ano inteiro para dormir no hospício.

11º VELHO — Mas porque eles vêm buscar justamente nós?

12º VELHO — Porque nós somos velhos!

BÁRBARA — Não, é porque vocês são pobres.

UM VELHO — E nós temos culpa de sermos pobres?

BÁRBARA — E quem reclama porque vocês são pobres?

O VELHO — Ninguém, certamente...

BÁRBARA — Aliás os ricos vão apodrecer na terra como os pobres, os ricos serão julgados como os pobres.

11º VELHO — É isso mesmo...

7º VELHO — É justo.

BÁRBARA — E afinal sempre haverá pobres.

7º VELHO — E haverá sempre pessoas menos espertas.

BÁRBARA — A condição do pobre é eterna, assim ensinam as escrituras.

7º VELHO — Você está insinuando que não valemos grande coisa, afinal de contas?

BÁRBARA — É verdade, nós não somos grande coisa; somos grãos de areia que o vento leva!...

(*Um Silêncio*)

UM VELHO — Você sabe das coisas, Bárbara!...

BÁRBARA — Eu sei o que preciso saber...

OUTRO VELHO — Nós também sabemos... Todo mundo sabe...

BÁRBARA — Mas todo mundo não sabe compreender...

O VELHO — O que precisamos fazer para compreender?

BÁRBARA — É preciso ser humilde e ter boa vontade (*ela medita*), os verdadeiros pobres são aqueles que não têm nada em seus corações.

OUTRO VELHO — O tempo esvaziou nossos corações. O que há dentro deles agora?

BÁRBARA — A esperança. Mas vocês o ignoram. Vocês esperam, esperam sempre. E recebem muito porque só receberam sofrimentos. (*um silêncio*)

3º VELHO — É como se depois de muitos anos nada tenha começado...

5º VELHO — A vida é como uma roda que sempre girou e girará mesmo depois de nossa morte.

6º VELHO — Nós fizemos tantas coisas e não fizemos nada...

4º VELHO — Nós não fizemos senão esperar a vida que começava.

7º VELHO — E se amargurar com a vida que fugia.

8º VELHO — E poderia ser de outra forma?

9º VELHO — Eu viajei pelos mares, visitei todos os países do mundo. E é como se nada tenha visto; não vi o mundo...

10º VELHO — O que vi pelo menu é que os homens sofriam e morriam.

11º VELHO — Eu guerriei... E aprendi que os homens são cruéis.

12º VELHO — Eu era lavrador. Não fiz mais que revolver a terra e não comia o pão que plantava.

1º VELHO — Tudo é em vão...

2º VELHO — Nada faz sentido...

3º VELHO — E agora nós desaparecemos, eis o que será a última coisa.

4º VELHO — A única coisa...

5º VELHO — E a quem servimos?

6º VELHO — Houve milhões de velhos como nós de quem ninguém se lembra e que foram o adubo da terra.

8º VELHO — Afinal temos com que ocupar nossos pensamentos?

9º VELHO — Em que podemos razoavelmente pensar?

10º VELHO — Mais vale dormir e não pensar em nada. Quando pensamos encontramos o vazio...

7º VELHO — O mais penoso é que nós somos fracos e sem defesa. A Sociedade nos afasta porque não somos mais úteis. Alguém lhe fala de filantropia! Eles vestem vocês de roupas roxas; é um carnaval! Vocês não percebem? Não, é preciso obedecer senão nada de comida, nada de fumo.

11º VELHO — Efetivamente. É ridículo. Nós ficamos sentados porquê?

12º VELHO — O que significa esta comédia? O que querem de nós?

7º VELHO — Eu sei; vão lavar nossos pés!

1º VELHO — Ho, Ho! Os pés? Porque?

2º VELHO — Nós estamos na Semana Santa, e esta tarde é quinta-feira Santa.

1º VELHO — E aí?

3º VELHO — Aí, como se faz num antigo costume, vão lavar os nossos pés, como Jesus lavou os dos apóstolos.

4º VELHO — Nós representamos os doze apóstolos.

5º VELHO — E quem representará Jesus? Um rico importante?

6º VELHO — Se doyen de la collegiale.

7º VELHO — Um padre naturalmente! Que hipocrisia. Eles não se envergonham de se imaginarem o Cristo! Vocês façam o que quiserem, mas eu não deixarei que me lavem os pés!

8º VELHO — Nem eu! Que se lavem eles mesmos, lavem os seus pedacinhos...

10º VELHO — Nós somos velhos mas não somos imbecis como eles pensam! Vocês vão ouvir o que lhes direi.

11º VELHO — Ora! o que arriscaremos. Vamos aproveitar a ocasião para protestarmos contra o regime hospitalar.

12º VELHO — Meu pé! com ele chutarei a barriga do cura, vocês vão ver!

(Em sua agitação os velhos se levantam e gesticulam... Bárbara

que saíra enquanto eles conversavam, passa por eles indiferente.)

BÁRBARA — (cantando) Lala-lara-lara... (os velhos ficam admirados.)

6º VELHO — O que ela canta?

7º VELHO — Ela está louca. Lara-lara e depois?

BÁRBARA — E depois (ela ri e canta).

O vento vem por aqui

O vento sai por ali

E as crianças

E os velhos

Correm atrás do vento.

7º VELHO — As crianças? Os velhos?

BÁRBARA — Sim!

7º VELHO — Sim e o que mais?

BÁRBARA — Nada mais. É o fim

7º VELHO — A canção?

BÁRBARA — A canção é a parada de vocês também.

7º VELHO — Que parada?

BÁRBARA — (autoritária) Todos sentados no banco!

UM VELHO — Ora vamos! olhe esta empregada que quer mandar em nós.

BÁRBARA — Eu mando sim. Todos sentados.

(Os velhos hesitam e olham para o banco.)

7º VELHO — Diga-me, por favor, porque temos que nos sentar?

BÁRBARA — Porque daqui há pouco o cortejo do Senhor chegará.

7º VELHO — Ora! que ele chegue.

BÁRBARA — E o que vocês farão?

7º VELHO — Eu verei... Eu lhe direi, ao Senhor...

BÁRBARA — Ele lhe responderá; Disparatado.

7º VELHO — Disparatado! Eu digo disparates?

BÁRBARA — Você e vocês todos os doze. Tão velhos e não aprende-ram coisa alguma. Divagam como criancinhas.

UM VELHO — E você velha gra-lha, o que sabe você?

BÁRBARA — Eu sei o que é saber. (*um silêncio*) E mais alguma coisa que vocês ignoram.

OUTRO VELHO — O que é? diga.

BÁRBARA — Se vocês se sentarem eu talvez lhes diga...

(*Os velhos retomam seus lugares no banco, exceto o 7º velho que con-tinua de pé escarnecendo.*)

BÁRBARA — (*continuando*) É so-bre o Senhor que vem, o padre.

3º VELHO — Diga logo.

BÁRBARA — Tem tempo. Há um descrente entre vocês. Que ele se submeta.

(*Os velhos gesticulam para o 7º velho que vai afinal de sentar pare-cendo envergonhado.*)

BÁRBARA — (*continuando*) Ouçam agora; o Senhor que vem lavar seus pés é muito rico. Um santo padre com fortuna e que sempre dá esmo-las.

7º VELHO — Não compreende-mos...

BÁRBARA — Vocês são pobres (*um silêncio*). Depois da lavagem dos pés ele passará novamente por vocês e dará a cada um...

7º VELHO — Uma moedinha de cobre...

BÁRBARA — Uma pequena moeda de ouro! uma pequena moeda de ou-ro, não de cobre.

7º VELHO — Repita, eu não ouvi bem.

OS OUTROS VELHOS — Uma pe-quena moeda de ouro, não de cobre, de ouro — incrível!

7º VELHO — Não acredito.

BÁRBARA — É verdade!

(*Um longo silêncio. Os velhos es-tão admirados e se olham. Alguns tosse-m. Os outros ficam mal senta-dos no banco.*) Por fim:

7º VELHO — Por um costume é bem emocionante. Não se celebra só uma vez por ano a Quinta-Feira San-ta?

4º VELHO — Um comovente cos-tume. Com efeito! Não é somente por lembrança a Nosso Senhor...

5º VELHO — Deviam-nos ensinar o que dizer.

7º VELHO — O símbolo?

5º VELHO — Sim. O símbolo des-ses piedosos costumes. Eu acho que rico quer se humilhar.

6º VELHO — Não. Ele quer hon-rar os pobres.

8º VELHO — Que se pense o que se quiser, mas eu acho que os anti-gos costumes valem mais que as idéias modernas.

7º VELHO — O que são as idéias modernas?

8º VELHO — Todas as que são as minhas, as nossas...

9º VELHO — E estas cerimônias nos fazem refletir. Nós refletimos muito pouco em existência. Não é sublime que Jesus se digne lavar os pés sujos dos velhos!

10º VELHO — Olhe amigos! Nós representamos os apóstolos...

11º VELHO — Nós somos os apóstolos...

12º VELHO — Afinal todos os ri-cos não são maus, não é?

7º VELHO — Quem ensinou que todos os ricos são maus?

1º VELHO — Não gritem. Bárbara ouve o que? O cortejo?

2º VELHO — Deixe pra lá. Nosso anjo de guarda. Pensem que nossa postura deve ser respeitosa, severa.

3º VELHO — Os olhos baixos, as mãos juntas.

4º VELHO — É porque eles se pa-reciam conosco que Jesus escolheu seus apóstolos.

5º VELHO — Como! Nos escolhe-ram nesta 5ª-feira Santa porque nós parecemos com os apóstolos?

4º VELHO — Pois era isto que eu dizia...

6º VELHO — Nos escolheram por-que somos pobres.

8º VELHO — Nós não temos ver-gonha de sermos pobres. Está escrito: Haverá sempre pobres.

9º VELHO — O que é um pobre?

7º VELHO — Eu sei. O verdadeiro pobre é aquele que não tem nada em seu coração!...

10º VELHO — Bárbara, você com-preende esta palavra profunda.

BÁRBARA — *(que tinha saído, volta trazendo uma bacia de prata e toalhas imaculadas — que ela coloca aos pés dos velhos)* — Eu não sei muita coisa mas o que é preciso saber eu sei, eu compreendo. *(Ela se ergue e se dirige à porta romana)*. Atenção! Sejam convenientes. O Senhor está chegando.

(Um ligeiro tumulto. Os velhos se imobilizam no banco em atitudes piedosas, silenciosos. E aquele que antes estava rezando, recomeça.)

7º VELHO — Era eu!

UM VELHO — Mentiroso.

BÁRBARA — Vão começar?

7º VELHO — *(orando)* Padre nosso que estais no céu santificado seja Vosso nome. Venha a nós o Vosso Reino. Seja feita a Vossa vontade assim na terra como no céu...

OS OUTROS VELHOS — O pão nosso de cada dia nos dai hoje. Perdoai as nossas ofensas assim como nós perdoamos àqueles que nos ofendem. Livrai-nos de todo o mal. Não nos deixes cair em tentação. Amém.

7º VELHO — Padre nosso que estais no céu...

BÁRBARA — *(que se ajoelhou à parte)* É tudo que precisam saber. *(Eles falam, repetem mas não compreendem o que dizem.)*

PANO

O VÔO DOS PÁSSAROS SELVAGENS

Aldemar Conrado

(Para José Otavio de Freitas Jr. e Aloisio Magalhães, o passado mais querido. E Para Vanessa e Aurora, presente e Futuro).

PERSONAGENS:

MÁRIO

MARIA

O OUTRO

Que quer o amor mais que ser dos outros?

Como um segredo dito nos mistérios, seja sacro por nosso.

(Ficções do Interlúdio — 372 —
Ricardo Reis)

ATO ÚNICO

NOITE Nº 1

CENÁRIOS:

Três Planos:

Um, para o presente;

O segundo, para o passado e o terceiro, para a casa do outro.

Pela Platéia, entram Mário e Maria.

MÁRIO E MARIA — (*Encaminham-se para o palco*). Entraremos no altar do homem, do homem que en-

che a nossa alma de alegria. Entraremos no altar do homem, do homem que enche a nossa alma de alegria. Entraremos no altar do homem, do homem que enche a nossa alma de alegria.

MÁRIO — (*Já no palco*). A celebração desta noite será: o amor do mulher e do homem.

MARIA — (*Já no palco*). A celebração desta noite será: o amor da mulher e do homem.

(*Se necessário, devem colocar adereços para os diversos personagens que irão interpretar. Mário e Maria, silenciosamente, servem-se de drinques, e logo após o primeiro gole, cumprimentam-se e encaminham-se para um ponto determinado que será sempre reservado para as representações.*)

MARIA — Agora, estou aqui. A teu lado, com sempre desejei. Não. Não faça nenhum gesto. Não diga nada. Todas as coisas já foram por demais discutidas. O problema foi examinado por todos os ângulos. Mas eu não pude mais. Se te constrange, posso ir embora. Mas não era mais possível viver aquela situação falsa. O marido já não era mais. Nem mesmo os filhos eram mais. Eu olhava para aquelas paredes, ô meu Deus, e elas me pareciam ôcas, e no entanto, dentro delas, eu tinha que continuar a minha falsa existência. Com um marido que eu já não podia mais tocar. Com uns filhos, que representavam para mim grades de prisão. Olhava para eles e me dizia: por causa deles, você não pode partir. Por causa deles, você não pode ser feliz, junto de Marcos. Mas eu não fui feita para viver entre grades. Não. Quando vi, de repente já estava na

rua, a mala na mão, e a carta fora deixada em cima da mesa. Carta? Não. Umhas poucas linhas: "Eu não peço nada. Nem mesmo compreensão."

MÁRIO — Joana...

MARIA — Eu quero que fique bem claro isto: você não precisa ter nenhum compromisso comigo. Você não deve pensar em tudo que deixei por tua causa. Só me interessa o teu amor: se ele existir realmente...

MÁRIO — Eu não vou te dizer nada. Eu vou apenas segurar a tua mão. Me dê sua mão, Joana.

(*Maria entrega a mão a Mário. Caminha gravemente para a platéia. Corte de luz. Luz volta em resistência. Mário e Maria estão sentados.*)

(*Maria borda. Mário lê um jornal*)

MARIA — Você não fala. Você nunca diz nada. Comemos em silêncio. Passamos a noite em silêncio. E na cama, mantemos o mesmo silêncio. Duas vidas construídas de silêncio. O que é que está nos acontecendo, Pedro? Isto será comum num casal de cinco anos? Eu passo o dia te esperando com mil coisas para te contar. Você transpõe a porta e eu já não tenho mais nada para dizer. Um frio misterioso penetra na casa contigo. Há o beijo costumeiro. O almoço ou o jantar. E o silêncio. O silêncio. Existe uma outra.

MÁRIO — Hein?

MARIA — Será muito simples. Se existe uma outra, você vai. (*o rosto de Mário se ilumina*). Sim. O que é que você pensava? Que eu te queria amarrado a mim? Amarrado a preconceitos estúpidos? A vida se refaz. Eu também posso encontrar uma pes-

soa e me refazer. (*Mário levanta-se*). Você pode ir agora se quiser. E me desculpe, não ter percebido antes. (*Mário vai se afastando*). Eu te amo tanto que não podia querer te causar nenhum sofrimento. (*Maria fica sozinha*).

(*Corte de luz. Luz volta em resistência. Mário, de Joelhos, comprime a cabeça no ventre de Maria.*)

MÁRIO — Sim. É possível escutar. O fruto, lá dentro, batendo, batendo. O nosso fruto. Eu e você, aqui dentro. Misturados, amoldados, irremediavelmente. Todos os caminhos percorridos, encontrados aqui. Os teus caminhos. As insônias, esperas, exaltações... e eu escuto, agora, dentro de ti, no mais íntimo, todas as vozes que eu escutei e falei. Todas as vezes que amei, desmaei, os encontros todos, os desencontros, reunem-se agora, calmamente, e eu me apaizigo, enfim!

MÁRIO — (*Levantando-se Junto ao corpo de Maria*). Não. Não diga nada.

MARIA — Eu tenho que falar, sim. E preciso que você saiba que também os meus caminhos se encontraram com os teus, aqui, dentro de mim. Você tem que estar seguro que...

(*Pausa. Maria despede-se do personagem.*)

MÁRIO — Por que você não continua?

MARIA — Me deu fome, Mário.

MÁRIO — Fome? Fome? Maria está com fome! Caiam dos céus galinhas ao molho pardo, caviar, arroz, farofa...

MARIA — Eu estou com fome mesmo. Não brinque...

MÁRIO — Tem legumes na geladeira.

MARIA — Eu sei.

MÁRIO — Então, vamos fazer uma linda salada. Cenouras, batatas, pepinos, alface, um pouco de orégano.

MARIA — Você faz a salada esta noite?

MÁRIO — Mas a gente faz sempre tudo juntos...

MARIA — Hoje, não.

MÁRIO — Por que?

MARIA — Por nada.

MÁRIO — Está bem. Então, eu vou.

(*Mário sai. A luz, em resistência, focaliza o rosto de Maria, até escurecer de todo.*)

NOITE Nº 2

(*Mário e Maria entram, pela platéia, com os mesmos paramentos festivos.*)

MÁRIO E MARIA — (*Encaminhando-se para o palco*). Entraremos no altar do homem, do homem que enche a nossa alma de juventude. Entraremos no altar do homem, do homem que enche a nossa alma de juventude. Entraremos no altar do homem, do homem que enche a nossa alma de juventude.

MÁRIO — (*Já no palco*). A celebração desta noite será: o amor que não ousa dizer o seu nome.

MARIA — O amor do homem pelo homem. O amor da mulher pela mulher.

(*A mesma observação para a noite nº 1: Se necessário, devem colocar adereços para os diversos personagens que vão interpretar. Os mesmos movimentos da noite nº 1 devem ser repetidos: Drinques, etc.*)

MARIA — Você está linda, Georgette.

MÁRIO — Verdade?

MARIA — Nunca te vi tão bem assim.

MÁRIO — Emagreci um pouco, não é mesmo? Mas o regime que tive que fazer, às vezes tinha vontade de morrer... e o médico disse: nem pensar em sorvete. E você sabe como sou louca por sorvete! Bem, a vaidade foi mais forte. Enfim, estava com a cintura daquela grossura... não podia fazer outra coisa. Você sabe, querida, com essas mulheres dando por aí, de uma maneira desvairada, se a gente não se cuida, fica difícilimo arranjar um rapazinho!

MARIA — Você era uma graça, mesmo gordinha...

MÁRIO — Que gentil, a amiguinha! Escuta aqui... casada ou solteirinha da silva?

MARIA — Sozinha.

MÁRIO — Mas que é isto, querida? Tanto garoto aí dando sopa!

MARIA — Pois é... não consegui mais.

MÁRIO — Tá virando santa? Ou pensa que pode virar cabaço de novo?

MARIA — Desde aquela noite...

MÁRIO — Que noite?

MARIA — Aquele pileque que a gente tomou, lembra?

MÁRIO — E é pra lembrar, querida? No dia seguinte, quando a memória voltou, fui correndo aos capuchinhos receber uma bênção. Imagina o lesbianismo. Eu e você: bicha com bicha.

MARIA — Não fale assim...

MÁRIO — Não vai dizer que gamou!

MARIA — Não pensou em outra coisa...

MÁRIO — Enlouqueceu, a bicha! E logo pra cima de mim! Ah! querida, antes uma boa morte a ser gamação de bicha amiga. Mas, meu Deus, quem fez este serviço para cima de mim? Só pode ser praga de bicha mineira! Tchau... tchau... quando a doença passar, me procure, tá, bem? Tchau, maluquinha... (Mário sai).

MARIA — Eu te amo.

(Corte de luz. Luz volta em resistência. Mário e Maria, frente a frente.)

MARIA — Não sei bem como começou. Sei apenas que a tua presença voltava insistente. Às vezes eu adivinhava teus passos. Mesmo sem que nada tivéssemos combinado, eu sabia se você chegava. Eu me dizia: são os passos da Lila. E você aparecia. Antes, nada acontecera de parecido. Os namoradinhos de todo mundo. Mas agora, eu sei, o amor é com você. O desejo de permanecer é com você. A vontade de conspirar contra tudo e contra todos é com você. Mas sei bem o que você pensa disto tudo. Eu mesma nunca pensei sobre nada parecido. Só posso dizer que estou calma. Houve um certo momento agoniado, quando olhei em volta e disse: comigo vai ser dife-

rente. Depois, parei e pensei: não importa, o amor é sempre um caminho sagrado. Qualquer que seja o caminho. E fiquei calma. Sentí necessidade de te dizer tudo agora. Não sei bem a qualidade do teu afeto. Mas quero te prevenir, Lila, que vou começar a tua conquista. O amor não consente em ser sozinho. Você não precisa dizer nada agora. Quis apenas que tudo ficasse muito claro. Quando a minha mão te tocar, é um gesto de amor. Como agora...

(Maria faz uma leve carícia no rosto de Mário. Este lentamente segura a mão de Maria e beija-a.)

MÁRIO — Você não está sozinha.

(Abraçam-se. Corte de Luz. Luz volta em resistência. Mário e Maria, de costas, juntos.)

MÁRIO — Teu nome?

MARIA — Roberto.

MÁRIO — Roberto?

MARIA — Sim. Por que?

MÁRIO — Cada dia eu te dava um nome, João, Carlos, Otávio, Nelson... cada dia eu te batizava com um nome diferente. E julgava impossível, vir a saber o teu nome verdadeiro. Não me interessava perguntar aos outros. O teu nome tinha que me vir através de ti. E como eu me esgueirava, como eu tinha medo, eu me dizia: você não vai saber nunca como ele se chama. Agora, teu nome entra em mim, pela tua voz.

MARIA — E o teu?

MÁRIO — Pedro.

MARIA — Eu também te batizava cada dia com um nome diferente. A mim também não interessava saber

teu nome, através dos outros. Teu nome tinha que me vir através de ti. E como eu também me esgueirava, eu também tinha medo, eu também me dizia: você nunca vai saber como ele se chama. Agora, teu nome entra em mim, pela tua voz. Os nossos nomes se encontram, se misturam, cantam: aleluia.

(Pausa grave. Maria afasta-se e desfaz-se do adereço do personagem Roberto.)

MÁRIO — Por que você parou?

MARIA — Estou com fome, Mário.

MÁRIO — Você vive com fome, Maria.

MARIA — As pessoas comem, Mário. Para isso trabalham, fazem revoluções.

MÁRIO — Deve ter ainda alguma cenoura na geladeira.

MARIA — Não tem mais.

MÁRIO — É verdade. Nós comemos no almoço...

MARIA — E o que é que a gente faz?

MÁRIO — O que sempre fizemos quando isto acontece. Ir para a esquina e atrair um bom velhote que esteja a fim de um programa.

MARIA — Hoje é a minha ou a tua vez de trabalhar?

MÁRIO — Hoje é a minha vez. Fica tranqüila. Prometo caviar para esta noite. Com este verão, as ruas devem estar apinhadas de velhotes do interior com os bolsos recheiados da nota. Me dá um beijo, Maria.

(Maria oferece-lhe o rosto. Mário sai. A luz entra em resistência, detendo-se no rosto agoniado de Maria.)

NOITE Nº 3

(Mário e Maria entram, pela platéia, como das vezes anteriores. Mesmos paramentos e mesmos gestos.)

MÁRIO E MARIA — Entrarei no altar do homem, do homem que enche a minha vida de alegria. Entrarei no altar do homem, do homem que enche a minha vida de alegria.

(Já no palco Maria tira os paramentos.)

MÁRIO — Que houve?

MARIA — Hoje não quero fazer nenhuma celebração.

MÁRIO — Por que?

MARIA — Quero sair.

MÁRIO — Podemos sair, sim. Para variar. Que tal um teatro? Sempre tem um amigo que arranja convite.

MARIA — Não.

MÁRIO — Você quer ir a um cinema? Dizem que tem um filme...

MARIA — Também não.

MÁRIO — Passear de ônibus também não é possível. O que é que você quer fazer? Sair para onde?

MARIA — Para um outro, Mário. Eu quero sair para um outro.

(Pausa. Mário prepara um drinque; desiste, joga fora. Dirige-se para um atabaque, começa a tocá-lo ritimadamente, com certa fúria.)

MARIA — Você quer parar?

MÁRIO — Você gostava...

MARIA — Hoje não estou a fim.

MÁRIO — Está a fim de que, então?

MARIA — Você quer conversar?

MÁRIO — Sobre o que, Maria?

MARIA — Sobre a minha decisão.

MÁRIO — Falar tudo de novo? Repetir as mesmas coisas? Chegamos às mesmas conclusões.

MARIA — Desta vez é diferente.

MÁRIO — Sempre foi diferente. Sempre é diferente.

MARIA — Você pode pensar assim. Fica mais cômodo para você. Mas desta vez é diferente.

MÁRIO — Diferente em que?

MARIA — Fiz uma opção.

MÁRIO — Então, não se trata de um novo encontro? Trata-se de uma opção?

MARIA — Não brinque assim.

MÁRIO — Não estou brincando. Você quem usou a palavra. Pomposa demais para o meu gosto. Você não falou de amor. Você disse: opção.

MARIA — Exato. Mas isto não significa que não exista amor também.

MÁRIO — Então, existe amor?

MARIA — Sim.

MÁRIO — Tem certeza?

MARIA — Claro que sim.

MÁRIO — Quantas vezes já nos dissemos — a mesma coisa?

MARIA — Mil vezes. Mas não importa. Não importa mesmo. Uma vez é para valer. Ou você acha que estamos amarrados para sempre?

MÁRIO — Nunca achei isto. Mas você sabe muito bem...

MARIA — Sei perfeitamente o que você vai dizer. Que em todas as ten-

tativas de separação, sempre voltamos. É verdade, sim. Reconheço. Mas existe um dado novo agora. Antes, pelo menos da minha parte, a gente ia ao encontro de um nova pessoa. Agora, não se trata de nada disto. Eu não vou partir somente para uma outra pessoa, mas para um outro mundo. Você me entende? Eu não suporto mais o mundo criado por você. Essas celebrações cada noite... esse mundo de fantasia... já fui santa, puta, heroína, bicha, mas nunca eu, eu, EU. Já nem sei mais quem sou. Uma frase que sai da minha boca, não sei se é minha ou não. Eu me sinto ocupada por você. E isto não está certo. Não pode estar certo. União de dois é bacana, claro. Uma convergência de opinião, está legal, também. Mas mistura de dois, não pode ser. Eu quero voltar a ser Maria novamente. Eu! Com tudo que que possa haver de pequeno, de mesquinho. Mas eu, eu, eu. E não esta mistura esquisita de dois seres: Maria e Mário. Vai ser bom para você também. Você também precisa voltar a ser Mário, e não MárioMaria.

MÁRIO — Então o problema é a mistura de nós dois?

MARIA — Sim. Um deles. E talvez o mais importante.

MÁRIO — Eu acho que você tem razão, sim.

MARIA — Você acha?

MÁRIO — Tem razão mesmo em constatar esta mistura. É verdade. Nós somos um só. Mas eu não me importo com isto. Até quero. Acho mesmo o objetivo a ser atingido.

MARIA — Você está louco? Como se pode querer perder a própria identidade?

MÁRIO — A mim pouco importa o que incorporei de você. Fiquei mais rico. Mais pleno. E foi isto o que sempre busquei. E o que você sempre buscou também, está lembrada? Como é que nos encontramos? Por que continuamos o nosso encontro? Esqueceu tudo?

MARIA — Não. Não esqueci nada.

MÁRIO — Então?

MARIA — Você se recusa a compreender.

MÁRIO — Não me recuso a nada, Maria. Eu nunca me recusei a nada. Apenas acho uma terrível bobagem tudo isto. Mais um desgaste. Não adianta. Não dá mais fugir. Chegamos num ponto do qual não se volta mais. Você sabe disto. Sabe tão bem quanto eu.

MARIA — Não. Não sei.

MÁRIO — Sabe sim.

MARIA — Não sei, Mário. Pelo contrário, tenho certeza que vai ser possível partir para outro mundo. Não exatamente pela outra pessoa. Mas pelo mundo novo que ele me traz.

MÁRIO — Mundo novo?

MARIA — Sim. Mundo novo. Cansei dessa exaltação permanente. De um delírio a cada minuto. Eu quero calma. Eu preciso de um pouco de calma.

MÁRIO — Senta-se defronte de uma televisão...

MARIA — Esperar o marido que volta do trabalho...

MÁRIO — Encher a barriga com um filho...

MARIA — Isto! Isto! Um filho, sim!

MÁRIO — Vá!

MARIA — Por que você falou com este tom?

MÁRIO — Eu não usei nenhum tom especial.

MARIA — Usou, sim. Você falou de uma maneira como se tivesse certeza de que não vai dar certo.

MÁRIO — Claro que não vai dar certo.

MARIA — Por que essa segurança toda?

MÁRIO — Você sabe porque, Maria. A gente chega perto da luz, não acostuma mais com a escuridão.

MARIA — E a luz está com você?

MÁRIO — A sua luz, sim. Como a minha luz está com você.

MARIA — Quanto equívoco, meu Deus! Você chama a isto de luz? Olhe em volta. Não conseguimos nada. Às vezes, nem o que comer. Bebida? Sempre. Maconha? Quase sempre. Um disco especial, também. Mas olhe, olhe em volta. Nenhum móvel. Nem mesmo uma cama para dormir. De que adiantou o nosso encontro em em termos de construção? O amor, Mário, precisa construir algo de concreto: um filho, uma casa, um livro, o que quer que seja. Mas algo de concreto. E com a gente, como foi? Quando te conheci, você queria escrever um livro. Eu pensava fazer teatro. Mas fomos nos absorvendo. Nos misturando. Cada vez mais. Cada vez mais. Eu passei a querer escrever o livro. Você a querer fazer teatro. Mas não fizemos nada, nenhum dos dois: nem o livro, nem o teatro. E para mim, isto é definitivo. Eu sou mais velha do que você. E avisei quando nos encontramos, lem-

bra? Eu disse: "Tenho medo. Não suporto mais um fracasso". Você respondeu: "No amor não há fracasso. Apenas, a gente tem que saber ver as coisas". Eu me entreguei às tuas celebrações, aos teus milagres, ao teu jeito de arranjar dinheiro. Às tuas madrugadas em transe...

MÁRIO — Em transe, sim...

MARIA — Um copo atrás do outro. Os cubos de gelo sem nem tempo de se refazerem. E as madrugadas...

MÁRIO — O delírio...

MARIA — Não suporto mais! Eu quero sim a cadeira defronte da televisão! O filho mexendo na barriga! A conta no banco.

MÁRIO — Você está se convencendo realmente.

MARIA — Claro. Eu estou convencida. Só agora você percebeu?

MÁRIO — Bem. Se é assim...

MARIA — Você concorda agora?

MÁRIO — O que é que posso fazer? Fazia parte do nosso pacto: separação com amizade.

MARIA — Sim. Nós combinamos isto.

MÁRIO — Está certo sim. Você deve tentar. (*Um tempo*). Você pensa em ir embora quando?

MARIA — Agora.

MÁRIO — Por que a pressa?

MARIA — Por que não começar logo?

MÁRIO — É. Tem razão. Mas é que eu fiquei curioso de repente. Gostaria de saber mais, saber os detalhes.

MARIA — Que detalhes?

MÁRIO — Por exemplo: vocês se conheceram onde?

MARIA — Num parque.

MÁRIO — Num parque?

MARIA — Sim. Num parque. Você tem preconceito contra parques?

MÁRIO — De modo nenhum. Eu amo os lugares. Nós nos conhecemos num cais. Era de tarde, lembra? Domingo de tarde, precisamente.

MARIA — Eu ia fazer um teste para uma peça e era uma cena de adeus. Então fui ver os navios saírem para observar as diversas despedidas: da mãe e do filho, do marido e da mulher, dos amantes. Aeroporto não servia. É sempre tudo tão frio. No cais, como o apito do navio, a água batendo, o mistério se conserva.

MÁRIO — E eu tinha ido ver os marinheiros. Nessa época adorava dormir com marinheiros.

(Mudança de luz. Maria no plano do passado.)

MARIA — Você me empresta seu isqueiro, por favor?

(Luz anterior. Plano presente.)

MÁRIO — Eu morri de rir. Pensei comigo: “Essa dona tá a fim de pegar homem. E está usando a mesma técnica que homem usa pra pegar homem: quer me acender o cigarro, por favor? Ou tem fogo?”

(Mudança para a segunda luz. Mário e Maria no plano do passado.)

MÁRIO — Claro.

(Acende o cigarro de Maria.)

MARIA — Bonito o seu isqueiro.

MÁRIO — É alemão.

MARIA — Contrabando.

MÁRIO — Não. Foi um marinheiro que me deu. Um louro e alto marinho alemão.

MARIA — Tem inscrito...

MÁRIO — Lieben. Significa amor. Nós fomos amantes por uma semana, sabe? Era um alemão engraçado. Tinha uma tatuagem no pau. Joe. Ele tinha o nome Joe tatuado no pau. Era o nome de um negro americano que ele amara muito.

MARIA — Curioso...

MÁRIO — Escandalizada?

MARIA — Não. De modo nenhum.

MÁRIO — Realmente, não está?

MARIA — Realmente.

MÁRIO — Você é engraçada?

MARIA — Engraçada como?

MÁRIO — É sem frescura.

MARIA — Sem frescura?

MÁRIO — Sim. Exatamente isto. Sem frescura. A gente se sente completamente à vontade com você.

MARIA — Isto é ótimo!

MÁRIO — Também acho. E ainda tem mais: a impressão que tenho é que já te conheço há muito tempo. Por exemplo: desde ontem.

MARIA — Ontem é muito tempo?

MÁRIO — Quase outro século.

(Maria ri.)

MÁRIO — Ainda quer dormir comigo?

MARIA — Se ainda quero dormir com você? E eu estava querendo?

MÁRIO — Escuta aqui. Você não me pediu para acender seu cigarro?

MARIA — Pedi, sim. E daí?

MÁRIO — Vamos esclarecer bem isto. Quando eu venho ao cais é pra pegar marinheiro, e sempre começa assim: “Ei, quer acender meu cigarro?”

MARIA — Bem, Eu não sabia...

(Mário ri.)

MARIA — E sempre acendem o cigarro?

MÁRIO — Nem sempre. Às vezes tem o cara que diz: “Sai para lá, meu chapa. Estou entendendo a tua. A minha é outra. É uma babaca”.

(Maria ri)

MÁRIO — Você achou engraçado?

MARIA — É a tua maneira de falar: tão limpa... pensando bem... eu acho que quero dormir com você.

MÁRIO — Você tem o lugar?

MARIA — Não. eu moro com umas amigas. E elas estão numa outra.

MÁRIO — São fanchonas?

MARIA — Não. São virgens mesmo.

MÁRIO — Coitadas!

MARIA — Você não tem o lugar?

MÁRIO — Não. Eu não estou morando em lugar nenhum. Onde dá pra dormir eu durmo: na praia, num banco de jardim, ou então se alguém me convida. Mas não tem problema não. A gente faz amor na praia mesmo.

MARIA — Na praia?

MÁRIO — Você nunca amou na praia?

MARIA — Não. Nunca.

MÁRIO — É legal. Só tem de chato a areia. Mas a gente pode tomar banho depois...

MARIA — E se enxuga como?

MÁRIO — Ora, o vento...

(Primeira luz. Plano presente)

MARIA — O amor... o banho de mar... o vento...

MÁRIO — E aconteceu o primeiro milagre...

(Segunda luz. Plano do passado)

MARIA — Ei, espera... você está entrando demais mar a dentro... você vai se afogar... não faça isto! Meu Deus, aonde fui me meter? Vão dizer que afoguei você! Mas o que é isto? Você está andando sobre as águas!

MÁRIO — Vem comigo! É tão bom!

MARIA — Mas eu não sei nadar sobre as águas! Como é que você treinou?

MÁRIO — Eu nunca treinei!

MARIA — Nunca treinou? Você quer que eu acredite nisto?

MÁRIO — Você tem que acreditar! Eu nunca treinei. É a primeira vez.

MARIA — A primeira vez?

MÁRIO — Sim. Posso jurar se você quiser.

MARIA — E como é que pode andar sobre as águas?

MÁRIO — Sei lá! Deve ter sido por causa do encontro da gente.

MARIA — Você é um farsante! Você deve ter trabalhado em circo!

MÁRIO — Não tem circo sobre o mar...

MARIA — É verdade...

MÁRIO — Foi o nosso encontro, Maria!

MARIA — Ei, volte! Não vá muito longe! Eu acho que estou amando você!

MÁRIO — Não. Não vou muito longe. Eu vou sempre estar por perto de você. É só chamar. Eu estarei por perto.

(Primeira luz. Plano presente)

MÁRIO — Eu disse: eu vou estar sempre perto de você.

MARIA — Eu lembro bem. (*Tentando fugir à emoção da lembrança*). Bem. Acho melhor ir embora agora. Eu disse para ELE que ainda hoje levava a minha roupa. Que horas são, meu Deus?

(*Mário encaminha-se para o atabaque e toca ritmadamente, em tempo de canto fúnebre*)

MÁRIO — Você ainda não me falou dele.

MARIA — Você está interessado mesmo?

MÁRIO — Claro que sim.

MARIA — Não é do tipo que você gosta.

MÁRIO — Uai, ele é um chato?

MARIA — Não. De modo nenhum. Mas é tão diferente de tudo que você gosta!

MÁRIO — Bancário?

MARIA — Não.

MÁRIO — Um "tira"?

MARIA — Não. Não.

MÁRIO — Não tem profissão. Vive de rendas.

MARIA — Trabalha, sim. É professor.

MÁRIO — De Latim?

MARIA — Economia Política.

MÁRIO — Puxa! Deve ser um crânio!

MARIA — É sim.

MÁRIO — Mora num apartamento bem montado, com muitos livros, quadros na parede, e um ventilador para estudar melhor no verão.

MARIA — Ar condicionado.

MÁRIO — Então a barra é boa mesmo! Um fusca?

MARIA — Fusca vermelho.

MÁRIO — Classe média no limite exato. Um pouco acima, teria um fuscão.

MARIA — Nós estamos brincando, Mário!

MÁRIO — O que se deve fazer? Chorar? Está bem. Choremos (*tira uma lágrima do olho*). Tome. Uma lágrima. De presente. (*Passa a lágrima para Maria*).

MARIA — Virou esmeralda. A sua lágrima virou esmeralda.

MÁRIO — Um outro milagre.

MARIA — Isto quer dizer...

MÁRIO — ... que o nosso encontro continua!

MARIA — Não! Isto não quer dizer nada! Isto é feitiçaria! Pura feitiçaria! Nunca houve milagre! Milagre nenhum! Você deve ter estudado magia quando conviveu com os marceneiros. Eles devem ter lhe ensinado tudo isto! Você sempre me enganou! Agora está tudo muito claro!

MÁRIO — A lágrima virou esmeralda na sua mão. Então a feiticeira é você!

MARIA — Na minha mão...

MÁRIO — Sim... quando tocou na sua mão...

MARIA — É verdade...

MÁRIO — Então...

MARIA — Não, não importa! Esta não vai me convencer de nada! Está bem! O encontro continua! Mas eu não quero saber dele! Que me importa o milagre?

MÁRIO — É só o que deve importar!

MARIA — A mim não! Não foi só de milagres que o nosso encontro foi feito! Houve infernos também. Não se lembra?

(Segunda luz. Plano do passado)

MARIA — Estou com fome, Mário. Há dois dias que não comemos.

MÁRIO — É verdade. Há dois dias.

MARIA — Você não está com fome?

MÁRIO — Muita.

MARIA — O que é que a gente vai fazer, então?

MÁRIO — É muito simples. A gente vai pra rua e pega um homem, uma mulher, o que aparecer. A esta hora, de tarde, é mais fácil você pegar um homem. Para mim, só se fosse de noite. Agora, as mulheres estão cuidando dos filhos e os viados tentando ganhar dinheiro para gastar durante a noite. Você já pegou um homem no meio da rua?

MARIA — Não, Mário.

MÁRIO — Isto é que é meio chato. Eu vou ter que ensinar tudo a você. Enfim. Preste bem atenção.

(O ator aqui deve improvisar a conquista de um velhote por uma prostituta)

Você então trás ele pra cá. Quando vocês já estiverem trepando, eu apareço, banco o marido ultrajado, e a gente depena o velho. Mas você deve se assegurar bem se o cara tem ou não dinheiro. Senão, vai ser uma merda. Eu tenho a impressão que é melhor eu ir com você. Sei farejar uma carteira cheia da nota.

MARIA — A gente vinha comendo até agora...

MÁRIO — Você pensava que o dinheiro aparecia como? Caía do céu? Mas que cara é essa? Não vá me me dizer que a pequeno-burguesinha está escandalizada!

MARIA — Nós estamos com fome. Vamos!

(Primeira luz. Plano do presente)

MÁRIO — Comemos bem aquela noite, não foi?

MARIA — Comemos bem a semana inteira.

MÁRIO — Mas você ficou sem dormir...

MARIA — Várias noites sem dormir e sem poder tocar em você...

MÁRIO — Não havia outra saída, você não percebe?

MARIA — Não foi a única vez. *(Com violência)*. Não se podia ter tentado arranjar um emprego honesto?

MÁRIO — De balconista?

MARIA — Só existia esses?

MÁRIO — Tinha havido mudança de governo, lembra? Quem já tinha entrado nas bocas, mal conseguiu se segurar. Para os outros, as portas se fecharam. Austeridade econômica para salvar a pátria.

MARIA — E balconista não servia?

MÁRIO — É tão fácil acusar, Maria. Por que você não procurou o tal emprego honesto? Que linda balconista você daria! Ou babá! Você não é louca por crianças?

MARIA — Pra que falar ainda mais? Estamos em duas margens diferentes. Para você tudo pode parecer muito claro: seu ângulo de visão é outro. Pode até SER claro de verdade, mas é porque seu ângulo de visão é outro. Mas eu estou vendo tudo diferente. Não julgo. Não condeno. Mas não posso mais! Eu quero outras coisas. Pouco me importa como você rotule as minhas aspirações. Teus valores não me atingem mais. Para os milagres, houve os infernos. Para os delírios, as vertigens. Eu quero ficar parada num canto. Quieta. Eu quero paz. Paz, que palavra tão bonita! Pouco me importa a que preço, ou como! Defronte de uma televisão, tá bem. Com um filho na barriga, tá bem. Conversando com as vizinhas sobre problemas domésticos, está bem ainda! Não mais você, Mário. Não quero mais ser acordada no meio da noite, depois de um sono conseguido com tanto esforço, para ouvir os teus delírios. Lembra-se da primeira vez? Pensei até que você tinha enlouquecido! Eu não sabia o que fazer. Vontade de pedir socorro! Mas como? E a quem?

(Segunda luz. Plano do Passado)

MÁRIO — Acorde! Acorde, Maria!

MARIA — O que é que aconteceu?

MÁRIO — Me escute, Maria. Eu preciso que você me escute agora. Agora. Sabe, Maria, a gente tem que fazer um esforço enorme para salvar as coisas. Está tudo indo pra trás, você percebe? O que é que estão fazendo com o homem? Ou talvez a pergunta seja: o que é que homem está fazendo consigo mesmo? A carnificina continua. As fogueiras já estão acesas para os que não se submetem. É a mesma história de sempre. Há um momento, parece, tudo caminha para frente. Mas de súbito, tudo recua, e os mesmos gestos terríveis se repetem, como foram repetidos durante séculos. Olhe ali para eles. Estão ali sentados, nos olhando. Olhando só? Aquele ali, pode até pensar que está no papo da gente. Mas quem vai me garantir, que ao sair daqui, se ele for realmente submetido à uma prova que exija muito dele, não vai dizer: "Aquele cara! Mas claro! O problema dele é que era viado e tentou se realizar com mulher! Então não podia dar certo. Vejam só o que ele fez. Chegou até a transformá-la numa puta! Mas ela também não é lá flor que se cheire! Já coroa e não tinha realizado nada. E ainda sabia tudo sobre ele, desde o início. Como foi que ela o conheceu? No cais, pegando marinheiro. Onde já se viu mulher ter desejo em viado? Ela devia estar querendo era ser puta mesmo, mas como não tinha coragem para assumir isto sozinha, partiu para o viadinho desajustado e dessa maneira encontrava uma desculpa". Você não acha que pode ser assim, Maria? O mundo está assim. Estudaram o homem, viraram-no pe-

lo avesso e então disseram: "O homem vai ser livre, mas desta forma. A sociedade vai ser justa, mas para quem a domina". E a gente, eu, você, ele, ela, que se danem! Porque os menininhos ousados fizeram sua revoltazinha, mas passaram a repetir os mesmos gestos do papai e do vovô. E parece que vai ser sempre assim. Que não dá pé. Existirão sempre os torturados, os condenados. E aqueles de sempre: os que se recusaram a dizer sim, Ou a silenciar. (*Um tempo*). Você tem uma visão diferente das coisas? Se tiver, me diga. Me diga, por favor!

MARIA — Você puxou fumo hoje?

MÁRIO — Não.

MARIA — Por que?

MÁRIO — Não estava a fim. E além do mais...

MARIA — Além do mais...

MÁRIO — Queria manter uma independência em relação ao fumo.

MARIA — Talvez seja isto.

MÁRIO — Isto o que?

MARIA — Você não puxou fumo. Já estava acostumado. Então veio a angústia. Quer que eu prepare um cigarro?

MÁRIO — Não, Maria! Não se trata de nada disto!

(*Primeira luz. Plano presente*)

MARIA — Eu falhei, sim. Reconheço. Mas existe uma explicação. É que me ensinaram que gente saudável não se angustia com essas coisas. Só gente doente!

MÁRIO — E você me rotulava de doente?

MARIA — Sim.

MÁRIO — Verdade, Maria?

MARIA — Sim. É verdade.

MÁRIO — E agora?

MARIA — Eu tenho que fazer minha mala. Eu marquei uma hora para chegar. Você não pode compreender isto?

MÁRIO — E agooooora?

MARIA — Você quer mesmo saber?

MÁRIO — E agora?

MARIA — Eu... talvez... mantenha... o mesmo julgamento.

MÁRIO — Está bem, Maria.

MARIA — Posso ir fazer a minha mala? Ou existe alguma outra pergunta?

MÁRIO — Não. Não existe mais nenhuma outra pergunta. Pode ir. Mas não vai dar certo...

MARIA — Por que?

MÁRIO — Porque eu vou dentro de você. Não há mais escolha. Nenhuma possibilidade mais de escolha.

MARIA — Veremos!

(*Escurece. Luz na casa do outro. O outro está de costas. Maria, de frente, ao lado de uma mala*)

MARIA — Desculpe. Demorei, sim... mas é que eu tinha que dar uma explicação a Mário. Enfim, vivemos juntos um bocado de tempo. Não dava pra dizer somente: tchau, vou embora. O importante é que estou aqui. Sabe? Não deu pra trazer tudo. Havia só uma mala, e com o tempo a gente vai juntando tanta coisa. Mas eu trouxe o essencial. Se

você preferir, não volto mais para buscar o resto. Enfim, o que ficou lá... não, eu vou ter que voltar sim. Agora me lembrei que esqueci meu isqueiro. Um isqueiro que significa muito para mim. Tem uma inscrição: Lieben. Um isqueiro muito bonito realmente. Presente de minha mãe. *(A atriz demonstra surpresa de estar pronunciando tais palavras)*. Não. Não foi presente de minha mãe. Não vou mentir pra você. É que me lembra uma tarde... um fim de tarde *(A atriz faz um esforço visível para dizer outras palavras)* Trabalhou muito hoje? Está cansado? E a televisão? Conseguiu consertar? Não? Ah! Que bom! A televisão não consertou. Pra mim tanto faz. Tanto faz? Tanto faz, não. Acho ótimo que continue quebrada. Eu odeio televisão. Mas, meu Deus, o que é que eu estou dizendo? Me desculpe... não é que eu odeie propriamente... é que não estou acostumada! E tudo é uma questão de hábito! Não. Não adianta. Eu não posso mentir. Eu odeio televisão. Odeio, sim. Odeio. *(Aqui a atriz deve transmitir que está dizendo exatamente as palavras que a personagem gostaria de dizer, mas que está sendo obrigada por uma força que ela não consegue controlar)*. Sabe? Televisão me lembra um pouco a classe média. E eu odeio tudo que tenha aspecto de classe média. O teu fusca, por exemplo. Eu acho que não vai dá pé, entende? Eu me esforcei. Eu quis tentar. Não pretendi de modo algum enganar você. Mas agora que me senti aqui dentro e vi a vida que posso levar com você fui possuído de um tamanho horror! Meu Deus! Visitar os parentes nas tardes de domingo. Ou então subir a serra nos sábados. Não. Não vai ser pos-

sível. Eu me conheço. Já não dá pra mudar. Ou será? Quem sabe? Talvez a gente tenha se precipitado um pouco. Ainda não dava pra tomar uma resolução como essa de morar junto. Você me daria mais uma oportunidade? Eu devo pensar melhor. Não é justo a gente partir para um fracasso! Não tenho mais idade para fracassos. E também não é justo para você. Bem. Estou tentando ser honesta. Me dê mais um pouco de tempo. Eu preciso pensar um pouco mais. Eu tenho que pensar um pouco mais. Ô, meu Deus!

(Maria pega a mala. Escurece. Luz na casa de Mário)

MÁRIA — O que é que você fez? O que é que você fez comigo?

MÁRIO — O que eu fiz? Não sei do que você está falando.

MÁRIA — Você sabe muito bem o que estou perguntando.

MÁRIO — Não sei. Juro que não sei. Sei apenas que estou contente. Você voltou. Tinha que ser assim.

MÁRIA — Eu não voltei porque decidisse.

MÁRIO — Ele não quis mais você?

MÁRIA — Não foi nada disso. Ele me queria, sim. Mas, de repente, passei a dizer as tuas palavras. Por mais força que eu fizesse não conseguia articular as palavras que eu queria pronunciar. Era você quem falava pela minha boca.

MÁRIO — Como é?

MÁRIA — Foi exatamente assim como estou te dizendo. Você falava por mim. E eu não conseguia evitar.

MÁRIO — Bem que eu te avisei. Você não quis acreditar. Não tem mais solução, Maria. Estamos indissolavelmente ligados.

MÁRIA — Vai ter solução, sim.

MÁRIO — Qual?

MÁRIA — Não sei ainda. Mas estou aqui para isto. Para encontrar a solução. E você, Mário, vai ter que me ajudar. Você vai ter que me ajudar a encontrar a solução.

MÁRIO — Eu tenho que te ajudar a encontrar uma solução para me abandonar?

MÁRIA — Sim. Exatamente.

MÁRIO — Você está louca, Maria.

MÁRIA — Louca?

MÁRIO — Claro... como é que pode propor uma coisa desta? Você não acha que é pedir demais?

MÁRIA — Não. Não acho. Muito pelo contrário. Acho que você tem obrigação.

MÁRIO — Bem... não adianta discutir sobre isto. Apenas para encerrar este papo: mesmo que eu quisesse não seria possível.

MÁRIA — Não te entendo.

MÁRIO — Simplesmente isto: não seria possível.

MÁRIA — Por que?

MÁRIO — Porque nós estamos ligados, Maria, mesmo contra a nossa vontade. Você sabe muito bem que não sou partidário do amor até a eternidade. Eu sei que o amor tem um tempo próprio. E é como um ciclo que se completa. Nunca acreditei que um amor acaba, mesmo quando ele completa o seu ciclo. O amor nunca acaba, ele apenas com-

pleta o seu ciclo. E a gente pode amar de novo. Nós dois, Maria, ainda estamos em plena elaboração do concluído. Inútil, inútil, partir para outra pessoa. Porque continuamos, nós dois, sendo um só.

MARIA — Estas coisas não existem.

MÁRIO — Você tem certeza?

MARIA — Total. Tudo isto é delírio. Nenhuma raiz na realidade.

MÁRIO — Ô, Maria, será possível?

MARIA — Será possível o que?

MÁRIO — Que as coisas aconteçam e você não perceba nada?

MARIA — Mas não há nada a perceber! Ou pelo menos, nada do que você pretende.

MÁRIO — Você quer mais uma prova?

MARIA — Prova de que?

MÁRIO — De que somos um só. De que não existe um limite entre nós dois? Que estamos moldados dentro de um ciclo fechado?

MARIA — Quero sim.

MÁRIO — Pois bem. Eu vou à casa do teu amigo como se fosse você.

MARIA — De que maneira?

MÁRIO — Exatamente como te disse. Vou à casa dele como se fosse você.

MARIA — E você acha que vai acontecer o que?

MÁRIO — Veremos. Ou a minha teoria será provada ou a tua. Se eu estiver certo ele não perceberá a diferença. Se eu estiver errado, claro, ele vai me julgar um louco. Que importância tem? Eu me curvarei di-

ante da realidade. Você está disposta a esta última tentativa. Eu te garanto que será a última.

MARIA — Não entendo muito bem. Mas concordo. Contanto que eu possa me livrar disto tudo e ser capaz de partir.

MÁRIO — E se for o contrário? Se o que tento te provar há tanto tempo acontecer realmente? Se você não conseguir se livrar e partir?

MARIA — Então é porque não há mesmo solução.

MÁRIO — Está bem.

MARIA — Você vai agora?

MÁRIO — Não é melhor que seja logo?

MARIA — Sim.

MÁRIO — Então, me dê o seu manto e a sua mala.

(Maria entrega o manto a Mário, mala ao lado).

SEGUNDA PARTE DA NOITE Nº 3

(Cena escurece. Luz na casa do outro que permanece de costas. Mário, de frente, usando o manto de Maria, a Mala ao lado).

MÁRIO — Agora eu tenho certeza. O meu caminho é com você. É o teu mundo que eu quero partilhar. Cheguei junto de Mário, olhei-o e foi como se olhasse para um estranho. Nem mesmo a lembrança do que vivemos em comum conseguiu me comover. O desejo foi de correr para você, o mais depressa possível. Não mais como abrigo, e sim porto estável, caminho desejado e sem fim. Meu coração está cheio de alegria, agora

eu te vejo. Porque agora, dentro de mim, eu estou com você. E para sempre. Pode ter certeza. Para sempre. Não existe mais nenhuma inquietação a acalmar. Nenhuma dúvida a investigar. Existe apenas uma grave calma que me penetra e isto me inunda de uma alegria inesperada e desconhecida. Agora eu posso dizer segura e tranquilamente: eu te amo. O que apenas precisamos, é de uma adequação.

(O outro caminha para Mário e beija-lhe a boca. Maria entra e fica olhando. O beijo se prolonga, e a princípio suave, depois selvagem e os dois rolam pelo chão. Maria dá um grito. Mário e o outro levantam-se. O outro, sempre de costas para a platéia, olha para Mário e Maria, várias vezes. Depois retira-se com violência)

MÁRIO — Então, Maria? Ainda duvidas? Eu fui você. Viu? Você viu?

MARIA — Sim. Eu vi.

MÁRIO — Tenho ou não razão?

MARIA — Tem. Sim.

MÁRIO — E agora?

(Ouve-se um tiro. Maria corre para dentro. Mário retira o manto. Maria volta. Mário entrega-lhe o manto. Maria veste o manto.)

MARIA — Agora temos um cadáver nas mãos.

MÁRIO — O sacrifício foi feito: por quem devia. O resto é um problema para a polícia.

NOITE Nº 4

(Escurece. Luz primeira. Mário toca um atabaque.)

MARIA — Agora eu tenho a chave de tudo. Sei agora o motivo porque a nossa união é tão completa. Nós sempre fugimos aos gestos rituais. Os namorados se enlaçam. Nós nunca nos enlaçamos. Os namorados se comprometem. Nós nunca nos comprometemos. Os namorados são fiéis. Nós nunca fomos fiéis. Os namorados querem filhos. Nós nunca quisemos filhos. De tanto fugir ao ritual da união entre um homem e uma mulher, terminamos por criar uma outra...

MÁRIO — ... mais verdadeira porque não se tratava de um ritual. Era uma explosão. Os estilhaços atraíram-se e criaram uma matéria nova. Compacta.

MARIA — É possível. É possível.

MÁRIO — Não é apenas possível. É verdade.

MARIA — Sim. Mas... se dói em mim?

MÁRIO — Dói em você?

MARIA — Sim. E muito. Você sabe disto.

MÁRIO — Você só está querendo ver o lado da dor.

MARIA — É que eu nunca consegui esquecer o segundo inferno. Você se lembra do segundo inferno?

MÁRIO — O que você chama de inferno eu chamo de experiência.

MARIA — Para mim foi um inferno. Bem pior que o primeiro.

(Luz no plano do passado)

MÁRIO — Não adianta dizer somente: meu amor é você. Meu encontro é com você.

MARIA — Eu não digo somente. Eu sinto. Você sabe disto, Mário. Minha vida se define em antes e depois de você.

MÁRIO — Como é que você pode ter certeza?

MARIA — Eu sei. Eu sei.

MÁRIO — É preciso que você se prove. E que prove a mim, também.

MARIA — Mas que outra coisa tenho feito senão te demonstrar e me demonstrar isto a cada minuto? Que outro tipo de prova você precisa?

MÁRIO — Eu quero que você durma com outro homem. Eu quero que você tenha prazer com outro homem. Só assim você poderá saber se o prazer comigo é maior.

MARIA — Será preciso mesmo isto?

MÁRIO — Sim. É preciso.

MARIA — Mas eu dormi com outros homens antes de conhecer você. E eu sei que com você é diferente.

MÁRIO — Esses homens estão muito longe no tempo. É preciso agora. Um prazer agora. Para ser comparado ao meu.

MARIA — Talvez você tenha razão.

MÁRIO — Quer fazer a experiência?

MARIA — Claro. Se isto vai te trazer uma segurança.

(A luz entra em resistência e fica um foco sobre Mário. No fundo, percebe-se Maria fazendo amor com outro homem.)

MÁRIO — Então?

MARIA — É sempre bom fazer amor com alguém. Eu nunca tive

problema de sexo. Para mim sexo sempre foi como um copo d'água, que a gente bebe, não importa dado por quem. Sempre foi tão simples. Não sei porque aconteceu comigo assim. Sei muito bem dos grilos que as pessoas atravessam. Mas comigo foi sempre muito simples e muito claro. Mas com você foi diferente. Sempre foi diferente... muito mais que um copo d'água para a boca sedenta. Uma festa. Uma incrível festa. Mário... fechei os olhos e estou pensando em você. No meu pensamento você é quem me penetra. Mário... a festa recomeça. pensei em você e a festa recomeça. Incrível... incrível... incrível...

MÁRIO — Agora eu sei que o teu amor é de verdade.

(Escurece. Luz no plano presente)

MÁRIO — Você chama isto de inferno. Para mim foi o paraíso. Ali, naquele momento eu tive certeza que você estava comigo para valer.

MARIA — Eu não precisava da experiência. Eu já tinha certeza. E o que me ficou foi uma terrível sensação de angústia e também uma dúvida muito grande.

MÁRIO — Dúvida? De que?

MARIA — Se você realmente me amava ou apenas me submetia a uma experiência alucinada para me arrebentar. Porque, sabe Mário, eu acho que gente é de certo modo frágil: não dá para submetê-la a uma tensão excessiva.

MÁRIO — Frágil?

MARIA — Sim, Mário. Gente é frágil.

MÁRIO — Frágil? Quem inventou, criou as torturas, os campos de concentração, as guerras, as perseguições!

MARIA — Eu não consigo convencer você. Mas o que sei é que agora, mais do que nunca, é que não vai ser mais possível para mim.

MÁRIO — Por que?

MARIA — Existe uma vítima. Um homem morto. E nós o matamos.

MÁRIO — Você pensa assim?

MARIA — E não foi assim?

MÁRIO — Ele decidiu.

MARIA — Ele foi empurrado. Empurrado por mim e por você.

MÁRIO — Pára, Maria. Não tente mais escapar ao que existe entre mim e você. É bom. É positivo. E exatamente porque não repete os gestos de quase todo mundo. Amor é coisa bacana, Maria, por que traz um pouco de luz para o caminho da gente. É tão bacana que os abutres tentaram amaciá-lo, tirar-lhe a sua verdade violenta. O que é que fizeram com o amor? Colocaram dois corações entrelaçados envolvido por flores do campo. Depois fizeram um enjoado bolo de noiva para celebrá-lo. Você pensa que isto foi àtoa? Não. Foi somente porque o amor de verdade incomoda aos que temem a verdade e só aspiram a acomodação. Ao homem pela metade. Coloriram e enfeitaram o amor para tirar-lhe suas raízes do sangue, das tripas, do mais íntimo. E conseguiram transformá-lo numa porcaria porque assim evitavam a sua luz reveladora e exigente. Aqui, Maria, entre mim e você, prepara-se uma bomba terrível que pode ajudar a eliminar os abutres. Eu sei que a nossa luz ainda é tosca. Mas é luz!

E faz medo aos que destinaram o homem à escuridão total. Acredite em mim, Maria. Não tente fugir. Eu sei que pode fascinar o que parece ser de todo mundo: a casinha com jardim, o carro no portão. Mas penetre nas paredes — que vazio, meu Deus!

MARIA — Você não me convence. Eu vou embora!

MÁRIO — Não vai embora. coisa nenhuma. Você vai ficar aqui!

MARIA — Não adianta, Mário. Desta vez é para sempre. Mesmo para a solidão. É para sempre.

MÁRIO — Você está falando em definitivo?

MARIA — Sim.

MÁRIO — Então eu vou matar você.

MARIA — Talvez seja melhor mesmo.

(Mário puxa uma faca e vai enfiando em Maria. Mário começa a gritar e a se controlar de dor como se a faca estivesse sendo enfiada nele próprio. Não consegue terminar o assassinato)

MÁRIO — Não posso. Não posso! A dor foi em mim!

MARIA — Mas eu posso! Vou te mostrar que estou livre! Me dê a faca!

(Mário entrega a faca a Maria. Maria começa a enfiar a faca em Mário. Maria tem a mesma reação de Mário. Grita e se contorce como se estivesse enfiando a faca nela própria. Não consegue terminar a execução. Os dois olham-se. Mário encosta-se a Maria e desce lentamente seu corpo

comprime-lhe a cabeça contra o ventre.)

MÁRIO — E agora? E agora?

MARIA — Partir para construir. Já que não há mais dúvida, partir para as construções.

MÁRIO — Do meu livro.

MARIA — Do meu teatro.

MÁRIO — Já que não existe mais dúvida você tem que assumir.

MARIA — Você tem razão. Agora é ir.

MÁRIO — Já que não há mais dúvida...

MARIA — Já que não existe mais dúvida nenhuma...

MÁRIO — Nenhuma?

MARIA — Nenhuma. Nenhuma.

MÁRIO — Eu vou olhar agora para você e ver todas as pessoas que amei e poderia ter amado.

MARIA — Eu também vou olhar para você e ver todas as pessoas que amei e poderia ter amado.

MÁRIO — Você já não será mais somente Maria. Você será todos os nomes amados.

MARIA — Você não será somente Mário. Você será todos os nomes amados.

MÁRIO — Eu te batizo Sara.

MARIA — Eu te batizo José Otávio.

MÁRIO — Eu te batizo Érico. Eu te batizo Alexandra.

MARIA — Eu te batizo Carlos. Eu te batizo Nelson.

MÁRIO — Eu te batizo. Todos os Nomes, todas as possibilidades...

Eu te batizo todos os caminhos...

(Mário sai voando lentamente)

MARIA — Mas o que é que você está fazendo, Mário? Não vá muito longe! Eu estou com você agora. Temos as construções a fazer. Teu livro. Meu teatro.

MÁRIO — Vem comigo, Maria.

MARIA — Mas eu não sei voar!

MÁRIO — Vem comigo!

MARIA — A gente não vai construir?

MÁRIO — Claro... depois a gente volta... é só um vôo para dar força. Vem comigo!

(Maria vôa também e chega junto de Mário.)

MARIA — Eu pensei que não ia conseguir... escuta. Será que dá pra gente passar por Casablanca?

MÁRIO — Por que Casablanca?

MARIA — Por causa de um filme que vi. O primeiro filme que eu vi impróprio até 10 anos.

MÁRIO — A gente passa sim por Casablanca. Mas depois, a gente vai mais longe. Olha, Maria... a gente fica olhando a mancha azul, enlouquecida, rolando pelo espaço, e fica com mais força.

MARIA — Incrível... é azul! Mesmo!

MÁRIO — Como acalma... como acalma!

PANO

CORREÇÕES

No número anterior (97) o título certo da peça de F. Durrenmat é "Diálogo Noturno de um Homem Vil". No mesmo número, a palestra de Fernanda Montenegro foi proferida na CAL — Casa de Artes de Laranjeiras, Rua Rumania 44, em Laranjeiras, Rio de Janeiro, e não no Centro de Artes Livres como havíamos noticiado.

DOS JORNAIS

O SUCESSO DO TEATRO ANÁRQUICO DE DARIO FO

Mel Gussov

“O fim da sátira é o primeiro alerta que assinala o fim da verdadeira democracia” — a advertência é do teatrólogo italiano Dario Fo, impedido de entrar nos Estados Unidos em 1980 por ser supostamente favorável ao terrorismo. Grande sucesso na Europa com *Mistero Buffo* — que apareceu até na TV italiana, como minissérie — Fo, seu autor e único ator espera agora conseguir visto para representar a peça em Nova Iorque, em setembro.

Se o bom senso falar mais alto, o visto será conseguido. Afinal, ninguém mais contrário ao totalitarismo — e terrorismo — do que Fo, sabem os que conhecem sua arte anárquica e sua vida, que ele define como uma eterna preocupação “com o ridículo, o riso, o sarcasmo, a ironia e o grotesco”. Iconoclasta, provocador, Fo distingue-se, entre os autores contemporâneos de teatro político — como Arrabal, Dabid Hare e Caryl Churchill — por ser também um bom ator. Pode-se dizer que ele é uma mistura de Bertolt Brecht — em sua busca de transformação social — e Lenny Bruce — em seus modos escatológicos e blasfemos.

Embora tenha escrito dezenas de peças, o sucesso mundial de Dario Fo baseia-se principalmente em *Não pagaremos! Não pagaremos!* (grande sucesso off Broadway e em Londres), *Morte Acidental de Um Anarquista* (baseada na história de um terrorista que se jogou ou foi jogado de uma delegacia policial de Milão) e *Sobre a Face*. Enquanto estas obras não chegam a Nova Iorque, faz sucesso, no *Public Theater*, *Um Orgasmo Adulto Escapa do Zoológico*, oito monólogos sobre a condição feminina, que Fo escreveu com sua mulher e freqüente colaboradora, Franca Rame.

Estrelados por Estelle Parsons em Nova Iorque, os monólogos foram ditos pela própria Franca Rame mais de 500 vezes na Itália e também fizeram sucesso em Londres. Mas, embora escrito na década de 70, o texto parece superado, ao menos nos Estados Unidos, onde as mulheres são menos oprimidas que na Itália.

Só duas das oito partes da peça têm maior interesse. *Uma Mulher Sozinha* é uma versão breve, folclórica, de *Medéia*. Na primeira, a mulher trancafiada em casa por um marido ciumento é simultaneamente perseguida por um tarado tele-

fônico, um passarinho que pia sem parar no apartamento ao lado e um cunhado aleijado mas sexualmente ameaçador. Os outros seis monólogos são um *pot-pourri* de piadas de *vau-deville*, frases confessionais e anedotas (como a da mãe atarefada que diligentemente se prepara para ir trabalhar na fábrica e percebe, de repente, que é domingo), mas o desempenho de Estelle Parson é irrepreensível.

Fo é mais engraçado e instigante nas suas peças mais políticas, como *Não Pagaremos! Não Pagaremos!*, *Morte Acidental de Um Anarquista* e *Sobre a Face*, uma espécie de trilogia contra o consumo, a corrupção e o capitalismo.

Vi *Não Pagaremos! Não Pagaremos!* (um tumultuado protesto contra a alta do custo de vida, por donas-de-casa que resolvem boicotar os supermercados) numa matinê cheia de senhoras de meia-idade, que riram muito com os palavrões e até com as obscenidades de Fo. Quando o marido da heroína finalmente aceita a rebelião anti-supermercados, a platéia não esconde sua empatia. Da mesma forma, quando o personagem de *Morte Acidental* joga por uma janela da delegacia as fichas secretas, proclamando que a “justiça chegou”, parecia que o Cavaleiro Solitário ia sair galopando do palco, aos critos de “Ai-ô, Silver”.

A peça mais recente da trilogia, *Sobre a Face*, começa com um fato real — o seqüestro do ex-Primeiro-Ministro Aldo Moro — e depois adere à fantasia. Fo imagina o potentado da Fiat, Gianni Agnelli, seqüestrado pelas Brigadas Vermelhas, depois ferido num acidente de trânsito e confundido com o operário da Fiat que o salva. Uma cirurgia plástica dá a Agnelli o rosto do seu salvador e propicia uma comédia de ritmo alucinante sobre identidades trocadas, charlatanismo médico, corrupção industrial e polícia incompetente. Fo sugere que Agnelli planejava seu próprio seqüestro, e consegue momentos de extrema hilaridade quando faz agentes secretos, disfarçados de móveis, saírem do apartamento para ler uma nota de resgate por sobre o ombro de um policial.

Quando se lê a peça, é difícil visualizar esta cena e todas as suas possibilidades cômicas. No palco, parece o equivalente teatral de um desenho animado, pois ao contrário de outros autores politizados, Fo preocupa-se mais com o que acontece em cena — e com o próprio cenário — do que com o drama.

Ideais para os irmãos Marx — que teriam acrescentado seus próprios *cacos* aos textos — as peças de Fo apresentam problemas de adaptação para tradutores e diretores, pois tratam de temas italianos e são escritas em linguagem coloquial. Daí a necessidade de bons atores, que possam reproduzir com fidelidade o humor e o espírito de teatrólogo.

ORLANDO MIRANDA

10 ANOS DE SNT/INACEN

Yan Michalsky

Com a festa de lançamento de vários livros editados sob o seu selo editorial, há poucas semanas, e com o anúncio de que em breve reabrirá o Teatro Dulcina, completamente reformado, e o Teatro Rival, que passa a funcionar também sob a sua administração, o Instituto Nacional de Artes Cênicas chega praticamente ao fim de mais um ano de trabalho. Ano particularmente significativo, pois é o 10º da gestão Orlando Miranda, que assumiu a direção do então SNT em 1974, e completa agora uma década à frente de um órgão que neste período mudou de nome, de estrutura, de endereço, e sobretudo passou a navegar num contexto muito diferente.

Uma década no cargo é um momento propício a balanços. Orlando Miranda está preparando um relatório desse longo trajeto, que atravessou momentos de forte turbulência política, bastando lembrar as participações do órgão nos dolorosos episódios de *Rasga Coração* e de *Patética*, peças premiadas nos concursos do SNT e proibidas pela Censura.

Enquanto o relatório não fica pronto, Orlando faz de memória um balanço das principais realizações da sua administração. E a primeira que lhe vem à lembrança é a atual menina de seus olhos: a Escola Nacional de Circo criada em 1982 na Praça da Bandeira.

— A existência da Escola tem importância não só para a formação da mão-de-obra, mas também porque mostra que aos olhos do MEC o circo é merecedor do mesmo tratamento que às outras artes. Mesmo se não pudermos injetar dinheiro nos circos que mambembam pelo Brasil, ainda assim são ajudados pela existência da Escola, pois quando um deles chega a uma cidadezinha qualquer do interior as autoridades locais, sabendo que o Governo mantém uma escola oficial de circo, já têm uma atitude diferente em relação aos artistas visitantes.

No campo do teatro, um setor que recebeu especial atenção foi a reforma e o equipamento de inúmeras salas pelo país afora. Das casas incluídas nesse programa, apenas três não foram ainda concluídas. E Orlando chama atenção para um fato curioso: o trabalho contribuiu para fortalecer a indústria nacional de refletores e quadros de luz, que cresceu depressa:

— Apesar da teimosia de alguns governos locais em importar material estrangeiro, hoje já temos equipamento nacional de satisfatória qualidade, e só dependemos de lâmpadas importadas.

Quanto ao setor de publicações, Orlando reconhece que em certos momentos a falta de maior agilidade ocasionou atrasos nos lançamentos, mas assim mesmo acha que a longa lista dos títulos publicados dinamizou o movimento editorial ao longo da década. Atribui especial importância à coleção dos clássicos nacionais, já quase completa, e julga que, quando esses textos puderem ser distribuídos com adequado dinamismo, crescerá o número de grupos que se disporão a encená-los em todo o território nacional.

Outro setor de que Orlando fala com orgulho é o teatro de bonecos, revitalizado nestes 10 anos em todas as regiões, como também o foi o teatro amador de um modo geral. O presidente do Inacen relembra:

— Quando assumimos o teatro amador, do qual Paschoal Carlos Magno fora durante muito tempo a grande mola propulsora, estava numa fase de desânimo, porque as forças já estavam faltando ao seu grande animador. Para revigorar o movimento, entendemos que cabia organizar federações regionais em torno das quais ele se articularia. O SNT foi intermediário nessa organização. As federações passaram a atuar como entidades representativas dos amadores; e junto com as representações dos trabalhadores e dos produtores tiveram seu campo de manifestação e de influência ampliado, apesar das restrições que pesam ainda sobre o seu pleno exercício.

Outro ponto de honra consiste em ter disciplinado as relações entre o órgão e a classe através de editais que, no Brasil inteiro, regem e deixam às claras os estímulos que o Inacen oferece: ocupação dos teatros, patrocínios, financiamentos, concursos, prêmios, excursões. Em relação a estas últimas, Orlando julga que o movimento aumentou muito:

— Os grupos voltaram a viajar, depois de um período em que este hábito diminuiu. Hoje o órgão só pode oferecer as passagens, mas, isto estando garantido, eles se viram junto a outras fontes para conseguir o resto. É uma coisa excelente para o mercado de trabalho. E não só os cariocas e paulistas excursionam: depois da experiência pioneira do Teatro de Arena gaúcho com *Mockinpott* e da consagração de alguns espetáculos regionais no Mambembão, muitos grupos dos Estados se animaram a viajar.

Uma recente novidade consistiu na substituição das antigas subvenções a fundo perdido dadas à produção de espetáculos profissionais por financiamentos reembolsáveis em condições privilegiadas. Orlando acha que o sistema deu mais dignidade à ajuda que o produtor recebe, pois não se trata mais de doação, e sim de uma espécie de negociação bancária:

— O antigo paternalismo tinha que acabar. O financiamento é parcial (este ano até Cr\$ 4 milhões por produção), mas já representa uma facilidade apreciável, sobretudo para as pequenas e médias produções. E ele tem ainda a vantagem de afastar as eternas discussões sobre o que é e o que não é

cultural, que acirravam sempre os ânimos: tratando-se de operação bancária, ainda que subsidiada, esses critérios subjetivos podem ser eliminados. Em 1984 espero dispor para os empréstimos de Cr\$ 800 milhões, mas isto dependerá muito do cumprimento pela classe das obrigações assumidas. Já para o teatro amador conservamos por hora o patrocínio a fundo perdido, porque os grupos não poderiam bancar um empréstimo, mesmo subsidiado.

Um grande desafio que a administração Miranda enfrentou foi a transformação do SNT em Inacen, depois de superada a ameaça da absorção do órgão pela Funarte, mas sem conseguir a criação da Fundação preconizada pela classe. Com o novo nome, o órgão passou a cuidar não só do teatro, mas também do circo, da dança e da ópera. Orlando relembra:

Para isso contribuiu a ameaça da perda de autonomia, quando o SNT ia ser extinto. As entidades de classe se mobilizaram, todos entenderam que nossos interesses seriam minimizados, sem voz própria, se fôssemos incorporados a uma outra entidade. Essa mobilização fez com que o MEC entendesse que as artes cênicas precisavam de um órgão próprio. O Inacen de hoje, ligado diretamente à Secretaria de Cultura do MEC, é quase autônomo, embora dependa ainda da Funarte em alguns assuntos administrativos. A autonomia plena só será alcançada quando virarmos Fundação; o próprio MEC não contesta isso. Hoje, de qualquer modo, estamos mais bem organizados do que antes, mesmo que tenhamos menos dinheiro: temos um quadro de pessoal estruturado, temos as atividades culturais e os serviços de documentação dinamizados numa estrutura específica, o Cenacen, estamos mais bem instalados em novos escritórios.

Ao mesmo tempo, a reunião das quatro artes cênicas no Inacen redimensionou o âmbito do órgão, e Orlando acha que com o tempo isso vai repercutir na visão artística dos espetáculos brasileiros:

— O importante não é que o órgão tenha quatro setores, mas que eles se interligam culturalmente. Todos os garotos do circo vão ser também atores, o pessoal de teatro vai fazer circo. A dança está se tornando uma realidade profissional no Brasil inteiro; está na mesma trilha do teatro. Os atores serão também bailarinos, e vice-versa. Mesma coisa para a ópera. É importante que cada setor sofra influência do outro. Isto vai possibilitar o surgimento do grande teatro popular, que será o nosso musical brasileiro, do qual todas as artes cênicas vão participar. Ele poderá até surgir, em parte, das escolas de samba, que não tardarão a fazer teatro, como os velhos ranchos já faziam à seu modo. Esse teatro total ampliará muito o público disponível, e o circo é um espaço de possibilidades ilimitadas para abrigá-lo.

Outro aspecto da atuação interdisciplinar presente no cotidiano do Inacen é o Projeto Integração Escola/Comunidade, realizado em associação com a Secretaria de Cultura do MEC, e em cuja execução a equipe do Inacen engajou-se de corpo e alma:

— A Interação proporcionou viagens freqüentes dos nossos assessores, a tal ponto que quase nunca consigo reunir no

Rio a equipe inteira. Um dos assessores embrenhou-se outro dia 40 quilômetros a pé mata adentro, para avaliar a realização de um projeto no interior do Acre, e voltou a cavalo, com um mateiro abrindo caminho na sua frente. Claro que essas experiências enriquecem a nossa visão do Brasil.

Orlando acha que para 1984 tem motivos para ser senão otimista, pelo menos confiante. A previsão orçamentária é da ordem de Cr\$ 1 bilhão 100 milhões, apenas 70% mais do que em 1983, mas ele acredita que o MEC “deve ter chaves” para não refrear a atuação do órgão. A estes recursos deverão somar-se injeções recebidas do Fundo Nacional de Desenvolvimento Educacional, e as rendas próprias que o Inacen agora auferire com o aluguel dos seus teatros e a venda das suas publicações. E se já se sabe que o dinheiro será escasso, Orlando considera que “a crise é um aprendizado, nos faz racionalizar o trabalho, nos ensina a saber gastar melhor.”

Dentro desta perspectiva, espera dar continuidade à mesma política até agora adotada, com apenas algumas correções de rumo, incluindo uma ação mais ostensiva em favor da ópera, da dança e do circo. Os editais dos concursos, cujo atraso já davam margem a boatos sobre sua extinção, acabam de ser assinados, com algumas mudanças nas suas normas, entre as quais a criação de um novo concurso, em colaboração com a Funtevé, que premiará as melhores peças radiofônicas. Entre os projetos que poderão talvez realizar-se em 1984 figura a venda do prédio da Avenida Rio Branco, para construir a sede definitiva do Inacen, com um teatro maior do que o atual Glauce Rocha e espaço para a instalação da nova estrutura tecnológica do órgão — vídeo, computação — através da qual se pretende colocar o acervo do Inacen ao alcance dos interessados em todo o território nacional.

Neste céu azul, algumas nuvens:

— O Mambembão de 1983 está ameaçado. Vamos procurar aliados na empresa privada, mas por enquanto estamos sem recursos. Também nos falta dinheiro para garantir nossa participação na Campanha das Kombi em dezembro, com a qual gostaríamos de colaborar, mesmo achando que ela precisa ser revista. E, sobretudo, todo o nosso trabalho só poderá continuar se o Conselho previsto no organograma do Inacen é integrado por representantes dos diversos setores da categoria for finalmente constituído. Não agüentamos mais trabalhar sem o aval desse Conselho, que é uma reivindicação da mesma coletividade à qual o Inacen deve a sua existência.

NOTÍCIAS DO INACEN

INACEN PROMOVE ENCONTRO DE DRAMATURGIA INFANTIL

Aberto à participação de profissionais e amadores de teatro, escritores, educadores, e outros interessados, será realizado nos próximos dias 10, 11 e 12 de agosto o ENCONTRO NACIONAL DE DRAMATURGIA INFANTIL, uma iniciativa do Serviço Brasileiro de Teatro do Instituto Nacional de Artes Cênicas — INACEN.

O Encontro terá lugar no Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas-CENACEN, no Rio de Janeiro, e as inscrições poderão ser feitas diretamente na Sede do INACEN — Av. Rio Branco, 179 — 13º andar — cep. 20.040 — Rio de Janeiro, ou pelo correio, mediante o envio da ficha de inscrição devidamente preenchida, à qual pode ser obtida nas Federações de Teatro Amador dos Estados ou nas Delegacias e Representações do MEC.

OBJETIVOS E PROGRAMAÇÃO

A idéia do Encontro nasceu a partir da decisão da Comissão Julgadora do último Concurso de Dramaturgia Infantil de não conceder nenhuma das premiações. Na mesma ocasião, integrantes da Comissão indicaram sete textos para leitura pública, sugerindo que estas leituras servissem a um debate sobre a dramaturgia infantil brasileira, hoje.

Com a programação do Encontro Nacional de Dramaturgia Infantil, esse debate ampliou seus objetivos para o levantamento das condições de trabalho do autor e do artista de teatro infantil, visando obter sugestões de ações que permitam a implantação de programas de apoio e dinamização desta importante área de nossa produção cultural.

O Encontro reunirá, entre outros, os autores dos textos selecionados no último concurso de dramaturgia infantil, representantes da Associação Paulista de Teatro Para a Infância e Juventude, da Confederação Nacional de Teatro Amador, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil e da Associa-

ção de Teatro Infantil de Curitiba, além de autores e artistas convidados.

Do programa constam: leitura dos textos selecionados, debates sobre textos, apresentação dos espetáculos “O RAPTO DAS CEBOLINHAS”, pelo Grupo “O TABLADO”, “OU ISTO OU AQUILO”, pelo Grupo HOMBU, e “AS SETE QUE-DAS DO MEU POBRE CORAÇÃO”, pelo Grupo FELIZ MEU BEM, seguidos de depoimentos dos grupos sobre seus processos de trabalho, e plenárias sobre a produção teatral para crianças em nosso país, visando a elaboração do documento-síntese do Encontro.

INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS
SECRETARIA DA CULTURA — ÓRGÃOS DO
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA-MEC

INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS — INACEN

LANÇAMENTO NO MARANHÃO DO “TEATRO DE ARTUR AZEVEDO” COM A PRESENÇA DA MINISTRA ESTHER DE FIGUEIREDO FERRAZ.

Com a presença da Ministra Esther de Figueiredo Ferraz foi lançado no dia 8 de setembro, em São Luiz, Maranhão, o Tomo I do “Teatro de Artur Azevedo”, editado pelo INACEN dentro da Coleção “Clássicos do Teatro Brasileiro”. O livro foi lançado dentro dos festejos pela passagem dos 371 anos da fundação da cidade de São Luiz, terra natal do autor.

Atendendo ao convite do Secretário de Cultura daquele Estado, Joaquim Itapary, foi exibida na ocasião a Mostra sobre a vida e obra de Artur Azevedo, preparada pelo Centro de Documentação do CENACEN/INACEN para o lançamento do livro no Rio. O professor Antonio Martins de Araújo, coordenador da obra e que assina um estudo, nesse primeiro volume — “A vocação do riso” — estava presente.

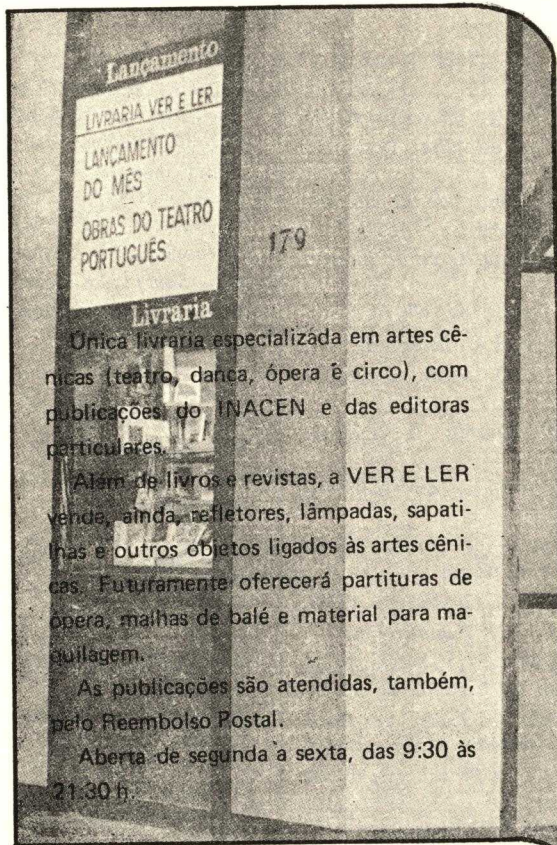
Ainda dentro das festividades do aniversário da cidade foi tombado o Centro Histórico de São Luiz, e a Ministra Esther de Figueiredo Ferraz assinou acordo com o Governo do Estado e com a Universidade Federal do Maranhão para a preservação de prédios antigos, daquela capital.

No Rio, o “Teatro de Artur Azevedo” está à venda na Livraria VER E LER — Av. Rio Branco, 179 — Centro, pelo preço de Cr\$ 2.000,00 (dois mil cruzeiros). (675 páginas), valor que é praticamente o custo do volume e que vem atender a filosofia do INACEN em editar livros de teatro a preços que estejam ao alcance do público.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
SECRETARIA DA CULTURA
INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS-INACEN
Tels.: 220-9136 - 220-9155 - 220-7892 - 220-7947.

LIVRARIA

LER E VER

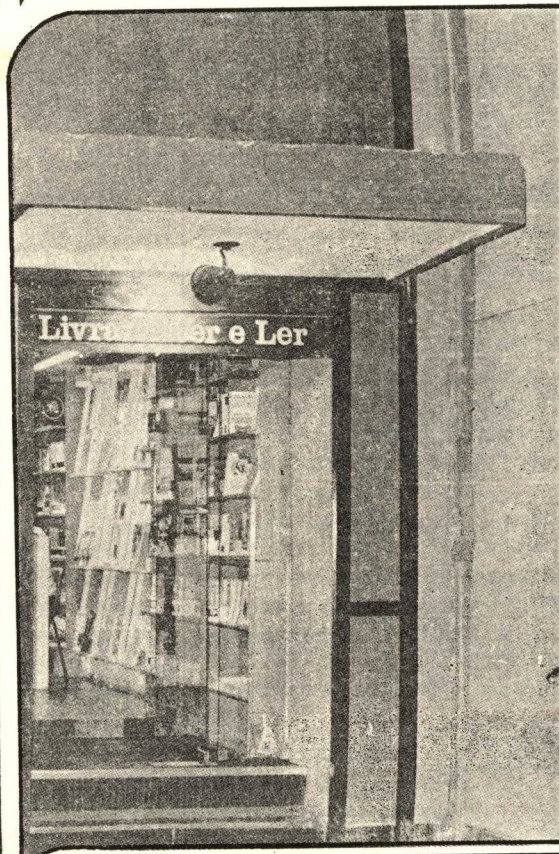


Única livraria especializada em artes cênicas (teatro, dança, ópera e circo), com publicações do INACEN e das editoras particulares.

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, Settimelli, Marinetti — *Teatro Futurista*, nº 62.

Borges, J. C. Cavalcanti — *Em Figura de Gente*, nº 54.

Brandão, Raul — *O Doido e a Morte*, nº 63.

Brecht, Bertolt — *A Exceção e a Regra*, nº 61; *Aquele que diz Sim, Aquele que diz Não*, nº 71; *Quanto Custa o Ferro*, nº 72; *O Mendigo e o Cão Morto*, nº 93.

Büchner, G. — *Woyzeck*, nº 93.

Byron, L. — *Caim*, nº 89

Caragiale, I. L. — *Uma Carta Perdida*, nº 87.

Câbruja, 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.

Cecov, Anton — *O Jubileu*, nº 46; *Os Males do Fumo*, nº 46; *O Pedido de Casamento*, nº 85.

Durrenmat, F. — *Diálogo Noturno de um Homem Vil*, nº 97.

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.

Gil Vicente — *Auto da Barca do Inferno*, nº 96.

Ghelderode — *Os Cegos*, nº 68.

Gheon Henri — *A Via Sacra*, nº 49.

Girandoux, J. — *O Apolo de Bellac*, nº 92.

Kafka, F. — *O Guarda do Túmulo*, nº 97.

Kaiser, G. — *Proscrição do Guerreiro*, nº 97.

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; *Os Ciúmes de um Pedestre*, nº 96.

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 no Forca*, nº 76.

Vian, Boris — *Construtores de Império*, nº 77.

Wedekind, Frank — *A Morte e o Demônio*, nº 66.

William, Tennessee — *Fala Comigo Doce Como a Chuva*, nº 82; e *A Dama da Bergamota*, nº 82.

Wilder, Thornton — *Viagem Feliz de Trenton a Camden*, nº 83.

Yeats — *O Único Ciúme de Emer*, nº 43.

ATIVIDADES D'O TABLADO

CENTRO INTEGRADO DE ARTES PARA CRIANÇAS:

edelvira fernandes
aracy m. mourthé
vera motta

DANÇA MODERNA:

andréa fernandes

IMPROVISAÇÃO:

aracy m. mourthé
louise cardoso
thais balloni
carlos wilson silveira
maria vorhees
dina moscovici
bernardo jablonski
milton dobbin
guida vianna
maria clara machado
ricardo kosovski
toninho lopes
sura berditchevsky
maria clara mourthé

PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

CADERNOS DE TEATRO

assinatura anual (4 n.ºs) 2.000,00

ÍNDICE

Reflexões sobre o Teatro de Vanguarda — <i>D. Moscovici</i>	1
O Hoje e o Jamais — <i>B. Brecht</i>	4
A Influência de Stanislavski sobre o ensino da arte dramática — <i>M. Saint-Denis</i>	8
Um Precursor da Vanguarda: Corpo Santo — <i>H. Oscar</i>	11
Uma Bibliografia para a História do Teatro Brasileiro — <i>H. Oscar</i>	16
Jogos Dramáticos — <i>M. C. Machado e M. Rossman</i>	19
Os Velhos — <i>M. de Ghelderode</i>	25
O Vôo dos Pássaros Selvagens — <i>A. Conrado</i>	29
Dos Jornais	43
Notícias do INACEN	46

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 atrasados podem ser adquiridos da mesma forma, pelo preço atual.

Impresso pela Gráfica Editora do Livro Ltda.